

2017

UNDERSØGELSE AF HUSKUNSTNER- ORDNINGEN

RAPPORT

LISBETH HAASTRUP
MERETE SØRENSEN



STATENS KUNSTFOND

Indholdsfortegnelse

Summary	4
Resume	8
Indledning.....	12
Tak.....	12
Baggrund og mål	12
Forskergruppen.....	13
Rapportens opbygning.....	13
Referencer	13
Teoretiske afsæt.....	14
Møder.....	14
Samarbejdsformer	15
Kunst og didaktik.....	16
Kunstmøder i Huskunstnerordningen	17
Den kunstnerisk skabende proces.....	17
Kunstmødets karakter	18
Fra effekt til værdi.....	20
Opsamling.....	20
Forskningsspørgsmål	21
Metoder.....	21
Del 1.....	22
Forskningsdesign for Huskunstnerordningen og huskunstnerprojekter.....	22
Tidligere forskning	22
Karakteristik af Huskunstnerordningen	23
Formål med Huskunstnerordningen og forandringer i retningslinjerne.....	24
Ansøgertyper og samarbejdsformer.....	25
Ansøgningernes form	29
Behandling af ansøgninger til opslag 1. marts 2016.....	30
Analyse af ansøgningerne	35
Generelt indtryk.....	35
Temaer på tværs	36
Deltagernes forskellige mål med huskunstnerprojekter i ansøgningerne.....	37
Behandling af ansøgningerne.....	40
Behandling af de 154 ansøgninger.....	40
Praktiserede kriterier i udvalgets behandling	43
Projektet som en proces for såvel kunstner som børn og unge.....	44
Behandling ud fra andre kriterier.....	47

Diskussioner i Huskunstnerudvalget.....	49
Analyse af afslagsbegrundelser	50
Sammenfatning af del 1	51
Samarbejdsformer	51
Opslag og ansøgninger.....	52
Budget og regnskab.....	52
Behandling af ansøgninger	52
Delkonklusion.....	53
Del 2.....	54
Case-studierne	54
Metoder.....	54
Analyse af 6 cases relateret til Huskunstnerordningen mål og krav	55
Formålet med og krav til huskunstnerprojekterne	55
Fordele og ulemper ved den eksterne model	57
Fordele og ulemper ved partnerskabsmodellen	58
Kunstmøderne i praksis	65
Fra ansøgning til gennemførelse.....	65
Om Huskunstnerordningen.....	65
Projekternes organisering og forløb	66
De materielle rammer	67
Projektforløb.....	68
Betydningen af mødet med kunstneren og kunsten	68
Tematisk arbejde i projekterne.....	69
Samarbejdsformer og didaktik.....	70
Deltagernes oplevelse af og vurdering af projektet.....	71
Børneperspektivet	71
Voksenperspektivet.....	72
Oplevelses- og læringspotentialer i huskunstnerprojekterne	73
Potentialer for børn og unge.....	74
Potentialer for pædagoger og formidlere	77
Potentialer for kunstnere	78
Potentialer for arrangører	79
Udfordringer i de observerede cases	81
Tidsmæssige udfordringer	81
Organisatoriske udfordringer	81
Samarbejds­mæssige udfordringer	81
Didaktiske udfordringer	82
Delkonklusion 2	83

Huskunstnerordningens formål og krav	83
Huskunstnerprojekternes oplevelsesmæssige værdi	83
Oplevelses- og læringsmæssige potentialer i Huskunstnerprojekterne.....	83
Udfordringer i de observerede cases	84
Samlet konklusion	84
Del 3.....	85
Evaluering og vidensdeling	85
Huskunstnerordningens samspil med åben skole	86
Del 4.....	89
Anbefalinger vedrørende ansøgere og vejledning til ansøgning	89
Anbefalinger vedr. bedømmelseskriterier for ansøgningerne	89
Anbefalinger om budget og tidsramme.....	90
Anbefalinger om ansøgningsbehandling.....	90
Anbefalinger om evaluering og vidensdeling.....	91
Anbefaling om samspil mellem Huskunstnerordningen og den åbne skole.....	92
Anbefaling om etablering af et nationalt videnscenter for kunstformidling for børn og unge.	92
Bibliografi	94
Bilag 1 – Lærings- og udviklingspotentialer for parterne	96

Forsidebillede: Bettina Nielli Briand

ISBN: 978-87-92681-05-8

Statens Kunstfond: www.kunst.dk

Summary

Since 2006 the Artist-in-Residence scheme under the Danish Arts Foundation has supported art projects which are carried out in a "residence" where one or more artists and a target group of children or young people meet. The art encounters which the Artist-in-Residence scheme facilitates are held at locations where children as well as young people and their teachers, educationalists and art intermediaries participate with the artists in the artistic processes of the projects. As the Artist-in-Residence scheme excels by covering the entire age spectrum from 0-19 years at or between the locations where children and young people spend a good deal of their time and also covers all art forms, it has a unique profile. At the same time the cooperation between the artists and the institutions and organisations housing the projects is vital to the foundation and success of the scheme. The basis for this survey is therefore to examine the encounters between and among all the participating parties within the framework established by the Artist-in-Residence scheme.

Part 1 – Aims, requirements and grant practice of the Artist-in-Residence scheme

In part 1 of the report the research group therefore analyses a Artist-in-Residence scheme process from publication through the application procedure to the processing of the applications during the spring of 2016. The establishment and execution of cooperation are fundamental to the idea behind the Artist-in-Residence scheme.

Types of cooperation

The Artist-in-Residence scheme is open to applicants from "residencies" in the form of institutions at different organisational levels, with different sizes and purposes, from local municipalities and regional networks to schools/secondary education, cultural institutions, associations and other institutions providing activities plus various leisure time offerings for children and young people. Furthermore artists and groups of artists may apply for funding for projects in cooperation with the above institutions. Each of these has very different goals, frameworks and prerequisites for preparing applications and organising the cooperation. The frameworks for cooperation have only been clarified in a legal and financial sense, but not as far as organisation and content are concerned. This means that the Artist-in-Residence scheme will include both short external projects which are often repeated many times and more prolonged partnerships which are developed in cooperation between artists and the people employed at the institution. This makes the scheme a lever for the integration and implementation of larger initiatives which are not given priority for instance in the local municipal budgets. The instructions and the application procedure for the scheme seem to encourage large institutions and groups of artists becoming legally responsible for projects, whereas the organisation of the cooperation and the establishment of the cooperation between the specific and individual participants in the Artist-in-Residence projects will only start when and if the support is granted. With this approach the artists and groups of artists are encouraged to start external projects which can be offered in many locations and many times, organised for example by the culture consultants in the municipalities, rather than the closer partnership projects which the Artist-in-Residence scheme is aiming at.

Posting and applications

The applicants offer a multitude of short and long, small and large art projects which give the scheme an inspiring scope with a much larger number of projects worthy of support than the committee can fund. The 154 applications received by the Artist-in-Residence Committee during the

spring of 2016 are therefore also difficult to survey and compare. The description of the scheme emphasizes the artistic idea and process as a goal in itself and delimits itself in relation to the goals of the institutions and the way in which they organise projects. There is no requirement for the short project description to cover basic didactic issues such as what, who, where, when, why and how. However, most of the project applications combine art and didactics. This is done in processes which will often involve many types of artistic impressions and expressions on the basis of an idea or a concept related to a specific content. The processes are almost always finalized with a product to be shared with others. There is a distinction between the wording and aim of the aim of the scheme and the project description in many of the applications received, and the posting provides opposing signals as to how artist and “residencies” are to reconcile their participation.

Budget and accounts

The Artist-in-Residence scheme supports the encounters between the artists and children and young people and grants a maximum of 75 per cent of the project as an artist’s fee, whereas 25 per cent must be co-funded by the institution which houses the project. The budget does not require an account of use of time and resources for the establishment and execution of the projects in the cooperation between the artist and the people employed at the institution. The organisational and content-related framework for the work of the specific project participants in the project process is thus not clarified and agreed upon when the time of application. Only one of every four projects applying for a grant of more than DKK100.000 can expect to have to submit a report and an account. Evaluation, communication and knowledge sharing have not been included as a requirement for the applications.

Processing of the applications

In the processing of the applications by the committee, the applications were divided according to type of art, and the members of the committee which distributes money to the projects have each been appointed by an art committee under the Danish Arts Foundation. The Artist-in-Residence Committee is in addition to employing an artistic rating to also base the support on different art forms and on versatility concerning age groups, geography and types of institutions. The committee is supposed to take into consideration all of these partly opposing criteria in a limited time span. The artists’ CV and the artistic processes involving the children become the focus in the committees’ allocation practice – and are rated on the basis of the committee member’s knowledge of the individual artists and art forms. On the other hand the cooperation between “residencies” and the specific employees with whom the application for the projects are formulated are dimmed. It appears from the discussions in the committee that partnership projects are most effective in meeting the intentions of the Artist-in-Residence scheme – but a number of external and a few integrated grants are also obtain rather substantial funding. The wide field of applicants and the partly opposing criteria for the scheme makes it difficult for the committee to review and prioritise the applications. The Danish Art Foundations’ guidelines concerning art forms, arts education and artistic work hence become the most important criteria while cooperation between the parties and the “someone teaches and someone learns something” becomes less articulated.

Part 2 – Case analyses

In Part 2 of the report, six cases have been selected for a more detailed analysis. The selection criteria were types of cooperation between different types of institutions, diversity of art forms and age

groups. Methodically, participating and not-participating observation and qualitative research interview with representatives of participating children/young people, teachers/educationalists, artists and organisers have been employed. Finally aesthetic evaluation, including conversations supported by drawing, roleplaying and photos, were used in relation to children and young people.

The case analyses show that the participating children, young people and involved adults in all projects got major artistic experiences both as audience and as practising performers. This means that the Artist-in-Residence projects have contributed to a strengthened relation between children, young people and adults and the art form in question. All projects were seen as successful by all parties and have met the goals of the Artist-in-Residence scheme of artistic experiences, creative processes and types of partnership. Although the artistic processes are given priority in the criteria of the Artist-in-Residence scheme, all projects included final products which were considered as important as the processes by the participants. Similarly the House Artist scheme gives priority to the artistic goals, whereas in the analysed projects the artistic and the didactic goals are considered equally important and closely related. Finally the requirement of a project duration of at least five days was only met in four of six projects.

Summary of experience and learning potentials and challenges in the House Artist projects

The artistic encounters in the Artist-in-Residence projects included a number of artistic experiences which the participating children and young people and adults greatly appreciated. In addition, the analyses point out both experience and learning potentials as well as challenges for each of the participating parties. The participating children and young people:

- Had an intense first-hand experience of the nature and importance of the art form in question.
- Were part of artistic, creative work and developed creative and artistic competencies.
- Processed different content themes of which they could develop knowledge and understanding.
- Showed new sides of themselves and obtained new recognition from children and adults.
- Were part of acknowledging communities where they could develop empathy and relational competencies.
- Were part of and shared art experiences which were joyful and stimulated happiness and a zest for life.

Artists, teachers and educationalists:

- Got a chance to develop their own artistic and didactic competencies by cooperating with other professions.
- Participated in artistic processes where they had a chance to expand their understanding of the participating children and young people as well as the types of art and themes involved.
- Participated in collective artistic experiences which they found joyful and valuable and which therefore included a potential for happiness and a zest for life.

Although in general the projects appeared successful, the following challenges were seen:

- In several projects it was a problem allocating the appropriate time for planning before and during the processes, just as it could in a few cases be a problem getting applicable locations for the artistic work.
- For the external projects it was a challenge finding "customers" for the project and to communicate the material for the projects to the teachers and pedagogues involved.
- In projects that had no preparatory meetings with all parties, communication problems occurred in several cases between teachers/pedagogues and artists.
- In several projects it was occasionally a didactic challenge for the artists to motivate and keep the focus of children and young people on the artistic processes. Simultaneously, it was a problem in several projects that the members of the regular professional staff were either unable to participate in the processes or were unsure of their role.

Part 3 – Interaction with Open School

In part 3 of the report the interface between the Artist-in-Residence scheme and the artistic partnerships in the context of the Open School are examined. In this context it is recommended maintaining the intention of the Artist-in-Residence scheme of experiments and development, and that short, external and more prolonged integrated projects should not continue to be "carried" by the Artist-in-Residence scheme. Instead the recommendation is that these types of projects should be taken over by Open School/Open Day-care as either "external" visits to be financed by a public sector reimbursement scheme as it is with for example theatre for children and young people, or as integrated projects in public schools and in regional music, visual arts, author schools, etc., financed by local municipalities and culture regions.

Part 4 Recommendations

Part 4 of the report contains a number of recommendations for the optimisation of the Artist-in-Residence scheme in relation to artistic as well as organisational and didactic purposes. They have been divided into the following sub-categories:

- Recommendations regarding applicants and instructions for applying
- Recommendations regarding assessment criteria for the applications
- Recommendations regarding budget and time frame
- Recommendations regarding the selection process
- Recommendations regarding evaluation and knowledge sharing
- Recommendation regarding relations between the Artist-in-Residence scheme and the Open School
- Recommendation regarding the establishment of a national knowledge centre for arts education aimed at children and young people

Resume

Huskunstnerordningen under Statens Kunstfond har siden 2006 støttet kunstprojekter, der foregår i et "hus", hvor en eller flere kunstnere og en målgruppe af børn eller unge mødes. De kunstmøder, som Huskunstnerordningen er med til at muliggøre, foregår på de steder, hvor såvel børn og unge og deres lærere, pædagoger og kunstformidlere deltager sammen med kunstnerne i projekternes kunstneriske processer. Da huskunstnerordningen udmærker sig ved at kunne rumme hele aldersspektret fra 0-19 år på eller mellem alle de steder, hvor børn og unge kommer, og tillige omfatter alle kunstarter, har den en enestående profil. Samtidig er samarbejdet mellem kunstnerne og de institutioner og organisationer, som huser projekterne, helt centralt for ordningens fundament og succes. Udgangspunktet for denne undersøgelse er derfor at undersøge de møder, der finder sted mellem alle de deltagende parter inden for de rammer, som Huskunstnerordningen sætter.

Del 1 – Huskunstnerordnings mål, krav og bevillingspraksis

I rapportens første del analyserer forskergruppen derfor et gennemløb i Huskunstnerordningen fra opslag over ansøgningerne og til behandlingen af dem i foråret 2016. Etablering og gennemførelse af samarbejder er grundlæggende for Huskunstnerordningens idé.

Samarbejdsformer

Huskunstnerordningen er åben for ansøgere fra "huse", der udgøres af institutioner på forskelligt organisatorisk niveau, med forskellige størrelser og formål, lige fra kommuner og regionale netværk til skoler/ungdomsuddannelser og diverse fritid- og dagtilbud for børn og unge, kulturinstitutioner og foreninger samt andre institutioner med tilbud til børn og unge. Desuden kan kunstnere og kunstnergrupper søge om støtte til projekter i samarbejde med disse. Hver af disse har helt forskellige mål, rammer og forudsætninger for at udforme ansøgninger og organisere samarbejdet. Rammerne om samarbejde er kun præciseret juridisk og økonomisk, ikke organisatorisk og indholdsmæssigt. Huskunstnerordningen kommer dermed til at "huse" såvel korte eksterne projekter, der ofte gentages mange gange, som længerevarende partnerskaber, der udvikles i samarbejde mellem kunstnere og husets medarbejdere. Herved bliver ordningen en løftestang for at integrere og "drifte" større tiltag, der ikke prioriteres i f.eks. kommunernes budgetter. Opslaget og ansøgningsproceduren ser ud til at fremme, at store institutioner og kunstnergrupper kommer til at stå som juridisk ansvarlige, mens organisationen af samarbejdsformerne og etableringen af samarbejdet mellem de konkrete deltagere i huskunstnerprojekterne først begynder, når og hvis støtten bevilges. Kunstnere og kunstnergrupper tilskyndes med denne arbejdsgang til eksterne projekter, der kan udbydes mange steder mange gange, organiseret af f.eks. kommunernes kulturkonsulenter frem for de tættere partnerskabsprojekter som ønskes i Huskunstnerordningen.

Opslag og ansøgninger

Ansøgerne byder ind med en mangfoldighed af korte og lange, små og store kunstneriske projekter, som giver ordningen en inspirerende bredde med langt flere støtteværdige projekter, end udvalget har penge til at dække. De 154 ansøgninger, som Huskunstnerudvalget modtog i foråret 2016 er dermed også vanskelige at overskue og sammenligne. Opslaget lægger megen vægt på den kunstneriske idé og proces som mål i sig selv og afgrænser sig i forhold til institutionernes egne mål og måder at tilrettelægge projekter på. Der stilles dermed ikke krav om, at den korte projektbeskrivelse kommer rundt om grundlæggende didaktiske spørgsmål som hvad, hvem, hvor, hvornår, hvorfor og hvordan. Flertallet af projektansøgningerne sammentænker dog kunst og didaktik. Det sker i forløb,

der ofte inddrager mange sammensatte former for kunstneriske indtryk og udtryk ud fra en idé eller et koncept, der forholder sig til et bestemt indhold. Forløbene afsluttes næsten altid med et produkt, som deles med andre. Der er dermed forskel mellem opslagets ordlyd og mål og projektbeskrivelserne i mange af de ansøgninger, som modtages, og opslaget giver modsatrettede signaler om, hvordan kunstner og huse skal samstemme deres deltagelse.

Budget og regnskab

Huskunstnerordningen støtter kunstnerens møde med børn og unge og bevilger højst 75 % af projektet som kunstnerhonorar, mens 25 % skal medfinansieres af institutionen, som huser projektet. I budgettet stiles der ikke krav om redegørelse for tids- og ressourceforbrug til etablering og gennemførelse af projekterne i samarbejdet mellem kunstneren og institutionens medarbejdere. De organisatoriske og indholdsmæssige rammer for de konkrete projektdeltageres arbejde i projektforsløbet bliver dermed ikke præciseret og aftalt på ansøgningstidspunktet. Kun de cirka hvert fjerde projekt, som søger over 100.000 i støtte, kan på forhånd regne med at skulle indsende en beretning og et regnskab. Evaluering, formidling og videndeling er ikke indskrevet som en del af kravene til ansøgningerne.

Behandling af ansøgningerne

I udvalgets behandling af ansøgningerne er ansøgningerne opdelt efter kunstart, og udvalget, der fordeler penge til projekterne, er udpeget af hvert sit fagudvalg under Statens Kunstfond. Huskunstnerudvalget forventes ud over en kunstnerisk bedømmelse også at fordele støtte efter en fordeling på kunstarter og på en spredning på aldersgrupper, geografi og institutionstype. Alle disse til dels modstridende kriterier skal Huskunstnerudvalget bedømme på begrænset tid. I udvalgets praksis kommer kunstnerens CV og de kunstneriske processer sammen med børnene i projektansøgningen i forgrunden – og bedømmes ud fra medlemmernes kendskab til de enkelte kunstnere og kunstarter. Derimod kommer samarbejdet med de huse og konkrete medarbejdere, som projekterne søges sammen med, i baggrunden. Det fremgår af behandlingen, at partnerskabsprojekter bedst lever op til Huskunstnerordningens intention, men der bevilges også støtte til en række eksterne projekter og til få integrerede projekter, som til gengæld opnår store beløb. Den brede ansøgerkreds og de til dels modsatrettede kriterier for ordningen gør det således vanskeligt for udvalget at behandle og prioritere mellem ansøgningerne. Statens Kunstfonds retningslinjer om kunstart, kunstuddannelse og kunstnerisk virke bliver dermed de kriterier der fylder mest, mens samarbejdsformer mellem parterne og det, ”nogen vil med nogle om noget”, bliver mindre italesat.

Del 2 – Caseanalyser

I rapportens anden del er 6 cases udvalgt til nærmere analyse. Kriterierne for udvælgelse er samarbejdsformer mellem institutioner af forskellig karakter, dækning af kunstarter og børn og unge i forskellige aldersgrupper. Metodisk er der arbejdet med deltagende og ikke-deltagende observation og kvalitative forskningsinterviews med repræsentanter fra deltagende børn/unge, lærere/pædagoger, kunstnere og arrangører. Endelig er der i forhold til børn og unge arbejdet med æstetiske evalueringsformer, der inkluderer tegning-, rollespil- og foto-støttede samtaler.

Caseanalyserne viser, at de deltagende børn, unge og tilknyttede voksne i alle projekter fik store kunstneriske oplevelser – både som publikum og som udøvende praktikere. Hermed har Huskunstnerprojekterne bidraget til, at børn, unge og voksne har fået en styrket relation til de berørte kunstarter. Alle projekterne blev oplevet som succesfulde af alle parter og har alle levet op til Huskunst-

nerordningens formål om kunstneriske oplevelser, skabende processer og en form for partnerskab. Selvom de kunstneriske processer vægtes højest i Huskunstnerordningens opslag, indgik der i alle projekter afsluttende produkter, som af deltagerne blev vurderet som lige så væsentlige som processerne. På samme vis prioriterer Huskunstnerordningen de kunstneriske mål, mens kunstneriske og didaktiske mål i de analyserede projekter opfattes som ligeværdige og tæt sammenflettede. Endelig blev kravet om forløb på mindst 5 dage kun opfyldt i 4 ud af 6 projekter.

Opsummering af oplevelses- og læringsmæssige potentialer og udfordringer i Huskunstner projekterne

Det kunstneriske møde i Huskunstnerprojekterne rummede en række kunstneriske oplevelser, som de deltagende børn og unge og voksne værdsatte højt. Herudover peger analyserne på såvel oplevelses- og læringspotentialer som udfordringer hver af de deltagende parter.

For de deltagende børn og unge sås det at de:

- fik en intens førstehåndsoplevelse af den berørte kunstarts egenart og betydning
- indgik i kunstneriske skabende arbejde og udviklede kreative og kunstneriske kompetencer
- bearbejdede forskellige indholdsmæssige tematikker, som de kunne udvikle viden og forståelse for
- viste nye sider af sig selv og høstede ny anerkendelse hos andre børn og hos voksne
- indgik i anerkendende fælleskaber, hvor de kunne udvikle empati og relationelle kompetencer
- indgik i og delte kunstoplevelser, som var lystbetonede og stimulerede glæde og livslyst

For kunstnere, lærere og pædagoger og arrangør sås det, at de:

- fik mulighed for at udvikle egne kunstneriske og didaktiske kompetencer ved at samarbejde med andre professioner
- deltog i kunstneriske processer, hvor de havde mulighed for at udvide deres forståelse for både de deltagende børn og unge, de berørte kunstarter og de berørte tematikker
- deltog i kollektive kunstneriske oplevelser, som de selv vurderede som lystbetonede og værdifulde, og som hermed rummede et potentiale for glæde og livslyst

Selvom projekterne overordnet fremstod som succesfulde, sås dog følgende udfordringer:

- Det var i flere projekter et problem at skaffe tid til planlægning før og under forløbene, ligesom det i enkelte tilfælde kunne være et problem at skaffe anvendelige lokaler til det kunstneriske arbejde
- For de eksterne projekter var der udfordringer med at finde aftagere til projektet og få projektets materiale formidlet til de implicerede lærere og pædagoger
- I projekter, hvor der ikke indgik forberedende møder med alle parter, opstod der i flere tilfælde kommunikationsproblemer mellem lærere/pædagoger og kunstnere
- I flere projekter var det lejlighedsvist en didaktisk udfordring for kunstnerne at motivere og fastholde børn og unge i de kunstneriske processer. Samtidig var det i flere projekter et problem, at det faste pædagogiske personale enten ikke havde mulighed for at deltage i processerne eller var usikre på hvilken rolle de skulle spille heri

Del 3 – Samspil med åben skole

I rapportens tredje del undersøges snitfladerne mellem Huskunstnerordningen og kunstneriske partnerskaber i åben-skole-regi. I den forbindelse anbefales det opsamlende, at Huskunstnerordningens mål om eksperimenter og udvikling fastholdes, således at kortvarige, eksterne og længerevarende integrerede projekter ikke forsat skal "løftes" af Huskunstnerordningen. Det anbefales i stedet, at disse typer projekter overtages af åben skole/åbne dagtilbud som enten "eksterne" besøg, der kan finansieres via en statslig refusionsordning, som det ses inden for børne- og ungdomsteater, eller som integrerede projekter på skoler og i kommunale eller regionale musik-, billedkunst-, forfatterskoler m.m., der finansieres af kommuner og kulturregioner.

Del 4 Anbefalinger

I rapportens fjerde del opstilles en række anbefalinger til optimering af Huskunstnerordningen i forhold til såvel kunstneriske som organisatoriske og didaktiske formål. Disse er samlet i følgende underkategorier:

- Anbefalinger om ansøgere og vejledning til ansøgning
- Anbefalinger vedr. bedømmelseskriterier for ansøgningerne
- Anbefalinger om budget og tidsramme
- Anbefalinger om ansøgningsbehandling
- Anbefalinger om evaluering og vidensdeling
- Anbefaling om samspil mellem Huskunstnerordningen og Den Åbne Skole
- Anbefaling om etablering af et nationalt videnscenter for kunstformidling for børn og unge

Indledning

Undersøgelsen af Huskunstnerordningen blev afleveret til Kulturstyrelsen som en intern forskningsrapport d. 15.05. forud for behandling på Kunstfondens bestyrelse 24.5.2017. På baggrund af feedback i oktober 2017 modtaget fra flere sider er forskningsrapporten revideret og redigeret til dens nuværende form. Vi takker for alle kommentarer, som har medvirket til at forbedre og klargøre rapporten.

Tak

Forskergruppen takker desuden Statens Kunstfond for at sætte undersøgelsen i gang og Huskunstnerudvalget for den beredvillighed, med hvilken de har givet os indblik i udvalgets arbejde. En særlig tak til formand Sara Topsøe Jensen og næstformand Henrik Jansberg for deres store interesse og for medvirken i møde og interview i undersøgelsens indledende fase.

En særlig tak til de 6 udvalgte huskunstnerprojekter, som indgår som cases:

- Fortællinger i lokalsamfundet på Hem Skole,
- Vores Forestillinger på Esbjerg Kunstmuseum,
- At Være og At Skrive på Salix-skolen,
- Små Komponister på Hasle Skole,
- Den Tekstile Designproces på Tekstilforum i Herning
- Flok Performance på Christianshavns Skole.

Tak til alle arrangører, kunstnere, skoleledere og de lærere, pædagoger og museumsformidlere, der har deltaget i projekterne og gennem møder og interviews inden og efter projekterne har bidraget med uvurderligt indblik i Huskunstnerordningen set fra hver deres perspektiv. Endelig tusind tak til alle børn og unge, der har deltaget i projekterne, og som vi har fået lov at observere, fotografere og tale med undervejs, og som har bidraget med deres mange forskellige æstetiske udtryk.

Baggrund og mål

Formålet med Huskunstnerordningen er, at børn og unge i alderen 0 til 19 år får indblik og erfaring i kunstneriske processer gennem et møde med en professionel, aktiv kunstner.

(Huskunstnerordningen, 2017)

I Huskunstnerordningen kan der søges om støtte til kunstnerhonorar i forbindelse med børn og unges møde med professionelle kunstnere. Statens Kunstfonds bestyrelse, som har ansvaret for ordningen, har ønsket at få nærmere indblik i effekten af børns og unges møde med kunst i de projekter, som støttes under Huskunstnerordningen. I den forbindelse er der nedsat en forskergruppe, som skal forske i den betydning, mødet mellem kunstner/ kunstnere, institution, formidlere og børn og unge kan rumme for alle deltagende parter af både oplevelsesmæssig-, lærings- og udviklingsmæssig karakter.

Forskergruppen har udarbejdet forskningsrapporten ud fra følgende kommissorium:

- Udvikling af forskningsdesign for forskning i Huskunstnerprojekter
- Forskning i 3-5 cases af forskelligartede og typiske Huskunstnerprojekter

- En analyse af børns og unges oplevelser af mødet med kunsten i medfør af ordningen samt af læringspotentialer for de involverede parter: kunstnere, formidlere/lærere og børn/unge
- anbefalinger til justering og løbende udvikling af ordningen samt til evaluering af enkelte Huskunstnerprojekter og af ordningen generelt
- Forslag til modeller for og erfaring med vidensdeling på tværs af Huskunstnerprojekter
- anbefalinger og erfaringer vedrørende samspil mellem Huskunstnerordningen og den åbne skole

Forskergruppen

Forskergruppen består af seniorforsker, lektor, ph.d. Lisbeth Haastrup, Aarhus Universitet, lektor, ph.d. Merete Sørensen, Professionshøjskole Absalon. Billedkunstner/cand.pæd. Bettina Nielli Briand har deltaget som forskningsmedarbejder og fotograf, adjunkt Thomas Thorsen, Professionshøjskolen Absalon, har deltaget som forskningsassistent på casen Små Komponister.

Rapportens opbygning

Rapporten indledes med en beskrivelse af forskergruppens udgangspunkt og de teoretiske afsæt. Rapporten er herefter delt op i fire dele.

1. Del 1 er en overordnet analyse af Huskunstnerordningen, som den fungerer i dag. Denne del indledes med et tilbageblik på Huskunstnerordningens historik og tidligere forskning. Derefter følger en analyse af ordningens karakteristik, ansøgertyper, ansøgninger og ansøgningsbehandling. Næste kapitel er en tværgående analyse af de ansøgninger, der ligger til grund for denne undersøgelse. Del 1 afsluttes med et kapitel, der analyserer Huskunstnerudvalgets behandling af de indkomne ansøgninger.
2. Del 2 er en analyse af de udvalgte cases. Første kapitel lægger ud med en beskrivelse af caseudvælgelseskriterier og metodedesign for case-undersøgelserne. Herefter følger et kapitel, hvor de udvalgte cases sammenholdes med Huskunstnerordningens formål og krav. Efterfølgende kommer en analyse af de enkelte huskunstnerprojekters møder om kunst i praksis fra ansøgning til gennemførelse. Sidste kapitel i del 2 er en analyse af udfordringer og udviklings- og læringspotentialer i de udvalgte cases.
3. Del 3 indledes med et kapitel om evaluering og vidensdeling og afsluttes med en opsamlende analyse af Huskunstnerordningen og en relatering til Den Åbne Skole.
4. Del 4 omfatter forskerpanelets anbefalinger.

Referencer

Der arbejdes i rapporten med 3 forskellige referencesystemer:

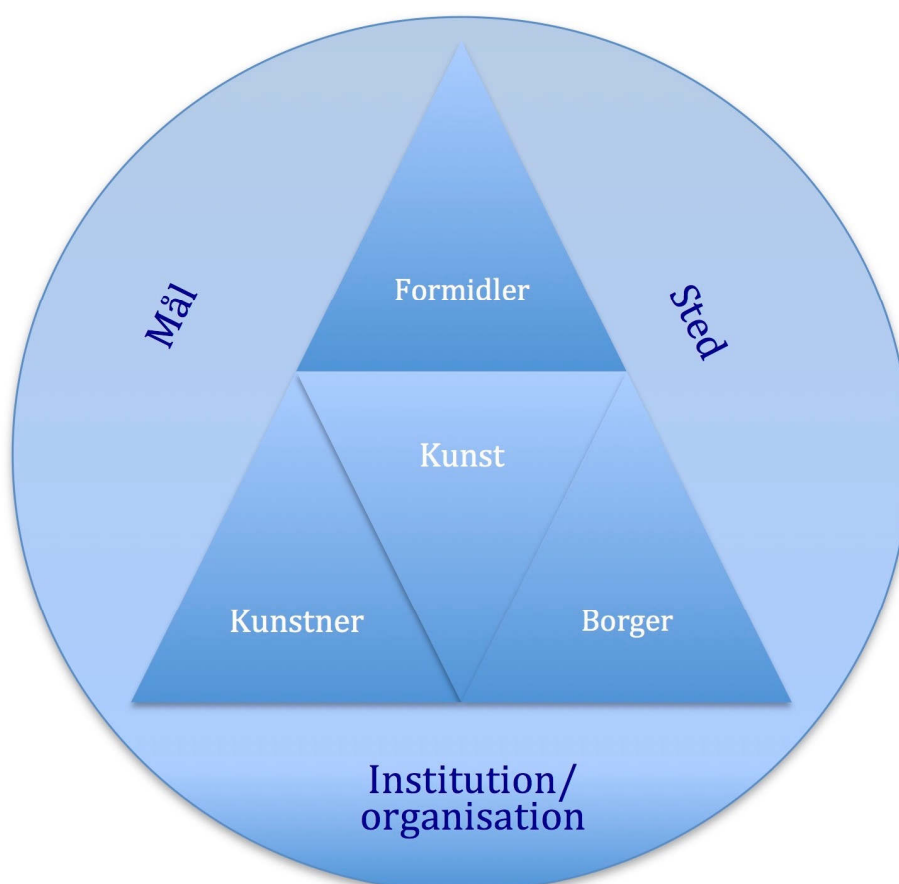
1. Referencer til litteratur og websteder angives med forfatternavn og årstal i parentes og fremgår af litteraturlisten
2. Referencer til case-interview angives med for bogstaver for titel, og projekt og sidetal. F.eks. Pædagog, Vores Forestillinger side 3 (PVFs.3)
3. Referencer til ansøgningstekst og andre dokumenter hentet fra Huskunstnerordningens interne papirer angives med en fodnote nederst på siden

Teoretiske afsæt

Møder

Huskunstnerordningen er karakteriseret ved, at den støtter kunstprojekter, der foregår i et "hus", hvor en eller flere kunstnere og en målgruppe af børn eller unge mødes. Karakteren og kvaliteten af børns og unges kunstmøder er således afhængige af den kontekst, de foregår i. Projekterne er planlagt og rammesat af voksne, der arbejder sammen inden for de rammer, som Huskunstnerordningen er med til at muliggøre.

Udgangspunktet for denne undersøgelse er derfor at undersøge konteksten omkring Huskunstnerordningen og de udvalgte projekter. Tillige at undersøge møderne mellem alle de deltagende parter i Huskunstnerordningen og i de udvalgte projekter, der indgår heri, ved at følge de enkelte deltagere undervejs med hver deres forudsætninger, forventninger og mål. Kunstmøderne finder derfor sted i et interaktivt samspil mellem børn/unge, kunstnere og medarbejdere på de forskellige slags institutioner, hvor projekterne foregår. For børn og unge i Huskunstnerordningen må projekterne derfor undersøges og forstås i sammenhæng med alle de øvrige deltagere og i forhold til de konkrete steder og institutionelle sammenhænge, som huskunstnerprojekterne finder sted i. Undersøgelsens grundfilosofi bygger videre på rapporten "Effekten af børns og unges møde med kunst" (Forskerpanelet, 2015), som et forskerpanel nedsat af Statens Kunstfond udfærdigede i 2015:



Model for møder og om kunst. Slots- og Kulturstyrelsens Forskerpanel 2015. (Forskerpanelet, 2015)

Med afsæt i ovenstående model ser denne undersøgelse på alle deltagende parter, som ud fra de steder, de kommer fra, mødes om kunst med Huskunstnerordningen som ramme. De institutioner og organisationer og måder at opfatte f.eks. kunst og læring, som de er forankret i, ses med modellen dermed som gensidige relationer og læreprocesser for alle parter. Det er således modellen, der har struktureret forskningsdesign, forskningsmetoder, analysestrategi og selve rapportens opbygning. Forskergruppen har desuden formuleret sine anbefalinger ud fra en helhedsanalyse af Huskunstnerordningens mål og af de processer og projekter, som ordningen muliggør.

Samarbejdsformer mellem kunstnere og formidlere som lærere, pædagoger og museumsformidlere på de meget forskellige institutioner, som kan ansøge om at huse Huskunstnerprojekter, bliver dermed centrale for undersøgelsen. I ordningen tales om partnerskaber, men undersøgelsen peger på, at samarbejdet kan antage mange former. Hvordan partnerskaber kan beskrives og forstås i regi af ordningen, vil derfor blive udfoldet i det følgende.

Spørgsmålet om, hvordan forholdet mellem kunst og læring kan beskrives og forstås i projekterne, bliver aktuelt, når det nødvendige samarbejde mellem kunstnere og formidlere skal etableres og gennemføres. Med modellen lægges op til, at kunst og læring kan ses som forskellige sider af kunstoplevelsen, som forudsætter forskellige kompetencer forankret i hver deres kontekster i f.eks. kunstneres eller læreres praksis. Hermed kan netop de kunstmøder og kunstforståelser, som foregår i Huskunstnerordningen og den åbne skole, ses som forudsætninger for hinanden snarere end som modsætninger. Fælles er desuden, at såvel kunst som læring altid allerede indgår i rammer i tid og rum, som de ansvarlige "voksne" må forholde sig didaktisk til. Vi vil derfor udfolde denne didaktikforståelse, som er en del af grundmodellen, yderligere.

Undersøgelsen følger alle faser af Huskunstnerordningen i forbindelse med ansøgning og uddeling i foråret 2016 fra opslag til ansøgning og til gennemførelse af 6 projekter, som er udvalgt som cases. Huskunstnerordningen lægger vægt på, at kunsten og den kunstneriske proces skal være omdrejningspunktet i de støttede projekter, men det er en udfordring at finde et sprog for, hvordan kunstneriske processer kan forstås og undersøges, så det giver mening for alle deltagende parter. Hvordan vi i undersøgelsen vil beskrive og forstå den kunstneriske proces under Huskunstnerordningen, vil derfor også blive præsenteret.

Samarbejdsformer

I Huskunstnerordningen står partnerskabet mellem kunstner og "hus," hvad enten dette "hus" er en kulturinstitution, en skole eller et dagtilbud, helt centralt. Den norske forsker Jorunn Spord Borgen (Borgen, 2014) foreslår i artiklen *Asymmetri mellem det kunstneriske og det pædagogiske i Den Kulturelle skolesekken ud fra en analyse af den norske pendant til Den Åbne Skole* en skelnen mellem 3 forskellige samarbejdsformer, som kunstner og hus kan indgå i beskrevet fra "husets" perspektiv. Hun beskriver de tre former for samarbejder sådan:

- **Ekstern model.** Her tilbyder "eksterne" kunstnere eller kunstformidlere færdige forløb, der sælges til skolerne som en vare. Huset er kunde og modtager. Der er en klar rollefordeling mellem kunstner og formidler på stedet. Samarbejde mellem parterne om indhold og faglige kvalitetskriterier har kun lidt plads, og man betragter det ikke altid som nødvendigt.

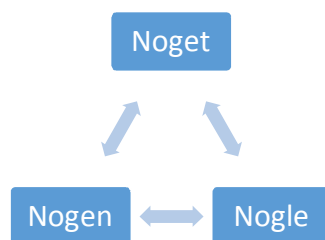
- **Partnerskabsmodel.** Her samarbejder kunstnere/kunstformidlere f.eks. fra et lokalt museum eller en musikskole med lærere/pædagoger i klart definerede partnerskaber i tidsafgrænsede kunst- og formidlingsprojekter. De kommer fra hvert sit sted og med hver sin faglige kompetence, som supplerer hinanden.
- **Integreret model.** Her er kunsten koblet tæt sammen med det pædagogiske og undervisningsrelaterede arbejde med projektets målgrupper. Det er et længerevarende forløb og samarbejde, hvor formidlere på stedet og kunstnere har forskellige kompetencer og roller, som er integreret i institutionernes organisatoriske mål og langsigtede drift.

I forhold til analysen af denne undersøgelses cases er der eksempler på samarbejder, som kan karakteriseres som den eksterne model og som partnerskabsmodellen. Ingen af projekterne arbejder med den integrerede model, hvilket der heller ikke lægges op til i Huskunstnerordningen.

Kunst og didaktik

Mødet med kunst og de kunstneriske processer i Huskunstnerordningen bliver iscenesat af kunstnere og lærere/pædagoger inden for bestemte rammer og ud fra bestemte mål med anvendelse af bestemte metoder med henblik på at skabe den bedst mulige oplevelse, læring og kommunikation partnerne imellem.

Dette kan relateres til begrebet didaktik, der er udviklet inden for pædagogisk forskning og anvendes i undervisningsplanlægning, gennemførelse og udvikling, og som derfor umiddelbart kan virke fremmed for den kunstneriske praksis. I den klassiske didaktiske trekant ses didaktik som et samspil mellem elev, lærer og et fagligt indhold, som undersøges og formidles i skolesammenhæng (Schnack 2004). Vi vil her argumentere for at bruge den didaktiske trekant mere alment, som en proces, hvor *nogen* indgår i et interaktivt samspil med *nogle* - omkring *noget*.



Modellen er dermed interaktiv. Det vil sige, at der er et dialektisk samspil mellem dem, der vil noget med nogle omkring noget bestemt, som i forhold til Huskunstnerprojekter f.eks. kan være kunstneriske processer, særlige færdigheder eller former for viden knyttet til en eller flere kunstarter. Men hvor alle tre dele af modellen påvirker hinanden gensidigt. Didaktik handler hermed om at udvikle metoder til at rammesætte, planlægge og gennemføre processer, hvor et bestemt indhold bedst muligt sættes i spil i mødet mellem de konkrete deltagere på netop dette sted. De grundlæggende spørgsmål i forhold til de didaktiske valg handler om, hvad man vil lave med hvem, hvor, hvornår og hvorfor. Svaret på disse spørgsmål kan være meget forskellige, og der vil derfor også forekomme forskellige opfattelser af didaktik og komme meget forskellige slags didaktisk praksis ud af det.

Den didaktiske trekant udspiller sig altid allerede i tid og rum. Denne undersøgelses udgangspunkt er, at såvel Huskunstnerordningen som helhed og de enkelte cases, som er udvalgt til undersøgelse,

kan analyseres som møder om kunst mellem børn og unge og de formidlere af flere slags, som indgår i projekterne i det "hus", eller de huse, som projekterne finder sted i. Med introduktionen af didaktik som begreb er det forskergruppens ønske at kunne synliggøre de særlige former for kunst-didaktik, som praktiseres i de enkelte huskunstnerprojekter, og hvordan møderne med f.eks. dagtilbuddets, skolens og de enkelte skolefags didaktik eller museernes didaktik finder sted og både udfordrer og inspirerer alle deltagere.

Kunstmøder i Huskunstnerordningen

Som beskrevet i forskerpanelet rapport *Effekten af børns og unges møde med kunst*"

(Forskerpanelet, 2015) kan børn og unges kunstmøder beskrives ud fra 3 forskellige positioner, som også har konsekvenser for såvel samarbejdsformer som didaktikker.

1. Den første ser kunsten som mål i sig selv. Ud fra denne position rummer selve oplevelsen af og i den kunstneriske proces en egen værdi for deltagerne.
2. Den anden ser kunst som middel. Ud fra denne position ses kunst som middel til både personlighedsudvikling, socialisering, dannelse og faglig læring.
3. En sidste ser kunst som både mål og middel. Ud fra denne position ses kunstmødet både som værdifuldt i sig selv og som et middel til udvikling og læring.

I beskrivelsen af Statens Kunstfonds mål for Huskunstnerordningen (Huskunstnerordningen, 2017) står der, at de kunstneriske praksisser skal udfoldes på kunstens egne præmisser, hvorved fonden umiddelbart relaterer sig til position 1. Position 2 er også nærværende i Huskunstnerordningens formål og opslag som det, der ikke kan støttes. Det understreges af, at kunsten ikke må underordnes didaktiske og institutionelle mål og også af, at sociale mål kun kan være en sidegevinst ved et projekt. Imidlertid ses det i ansøgningerne til Huskunstnerprojekterne og i de konkrete praksisser, at forståelsen i position 3 dominerer. I alle observerede projekter hænger kunstmødet og de oplevelses-, udviklings- og læringsmæssige aspekter, som disse møder rummer, tæt sammen.

Der er dog stor forskel på, hvordan projekterne er tænkt, planlagt og udført didaktisk. I nogle projekter er der fokus på formsproget, hvor det eksempelvis kan handle om at komponere musik for at lære at forstå komposition. I andre projekter er kunstoplevelsen i centrum, mens endnu andre har fokus på samspillet med den enkelte kunstners særlige faglighed. Selvom der således er forskellige målsætninger, så indgår der i alle projekter didaktiske valg med henblik på at nå disse mål.

Med denne didaktik-forståelse vil undersøgelsen af Huskunstnerprojekterne derfor interessere sig for sammenhænge mellem, hvad der er intentionen med de enkelte projektfølber for hver af deltagerne, for hvordan det planlægges og gennemføres. Desuden hvordan de enkelte deltagere oplever forløbet undervejs, og hvordan de efterfølgende evaluerer projektet og deres udbytte af det.

Den kunstnerisk skabende proces

Centralt i Huskunstnerordningen står den kunstnerisk skabende proces, hvor målet er, at børn og unge sammen med kunstnere lærer om og i kunstneriske udtryksformer. I dette indgår et samspil mellem kreativitet og en kunstnerisk udtryksform, og der benyttes den konkrete kunstners specifikke formsprog og en udtryksintention.

I denne undersøgelse ses kreativitet som en "socialt forankret proces, der handler om at frembringe noget nyt og betydningsfuldt ved at kombinere eksisterende ideer, forestillinger, tanker og materiale på nye og ukonventionelle måder". (Cecchin, 2010, s. 1). Når vi analyserer kreativitet i forhold til Huskunstnerprojekterne, ser vi altså på processer, som udfolder sig i fællesskaber i en bestemt kontekst, hvor deltagerne skaber produkter og udtryksformer, som er nye og opleves som værdifulde for deltagerne selv.

Ifølge Lene Tanggaard kan kreativitet læres i et trygt og kreativt frirum i et mesterlæreinspireret samarbejde med en eller flere mestre udi kreativitet. I det perspektiv indgår kunstneren i Huskunstnerprojekterne oftest som mesteren, mens rammerne for det kreative frirum etableres i et samspil mellem kunstnerne, formidlere i form af lærere, pædagoger m.m., og de børn og unge, der deltager. Et tæt samspil og samarbejde vil derfor ud fra denne forståelse give bedre muligheder for kreative processer. Det "kræver tryghed, at man kan komme ud med det mærkelige, skøre og nye. Angst dræber kreativitet både hos voksne og børn, for utryghed og angst udvikler ofte en sort/hvidtænkning, der ikke er fremmede for kreativitet." (Tanggaard hos Jensen, 2012, s. 1)

Selve den skabende proces kan forstås som en sociokulturelt og historisk indlejret dialektisk, eksperimenterende, skabende proces, der udvikler sig dynamisk fra første idé til et endeligt udtryk. Processen tager sit afsæt i en impuls, et indtryk, som motiverer deltagerne til at udtrykke sig. (Ross, 1982, Austring & Sørensen, 2006, Sørensen, 2015) Denne impuls sætter en søgeproces i gang, hvor deltagerne anvender det kunstneriske formsprog til at omarbejde indtryk af og i verden til kunstneriske udtryksformer, samtidig med at disse formudtryk spiller tilbage som nye indtryk, der kan motivere til nye udtryk osv. Denne proces, hvor indtryk omsættes til udtryk, kan ses som en æstetisk læreproces, hvor deltagerne på en og samme tid lærer noget om de formsprog og de materialer, de arbejder med, det indhold, de bearbejder og udtrykker gennem formen, og den kontekst, de indgår i.



I Huskunstnerprojekterne sker de skabende processer i kollektive sammenhænge, hvor alle deltagerne i den skabende proces løbende kan inspirere og lade sig inspirere af hinandens kunstneriske udtryk. Med et fagbegreb siger man, at der finder en æstetisk fordobling sted, hvor de enkelte deltagers udtryk indgår i et samspil med hinanden og konteksten, de indgår i, på en måde, hvor de løbende inspirerer, perspektiverer og udvider hinanden. Den samlede mængde af oplevelse, viden og færdighed, der udvikles i en sådan kollektiv æstetisk læreproces, overstiger hermed langt den, de enkelte deltagere kunne have erhvervet sig hver for sig. (Haugsted, 2009)

Kunstmødets karakter

At kunst og kunstneriske processer betragtes som havende en særlig karakter, ligger til grund for såvel hele Statens Kunstfonds som for Huskunstnerordningens virke. Kunst kan i forlængelse heraf forstås som en særlig oplevelses-, erkende- og arbejds måde, som alle bør møde.

Ifølge blandt andre Dorthe Jørgensen (2006) kan mødet med kunsten rumme en lystfuld oplevelsesdimension, som både kan virke foruroligende, vække undren og begejstring og rumme stor nydelse

både som modtager og som aktivt skabende. i forhold til oplevelsesdimensionen kan mødet med kunsten opleves som en værdi i sig selv, der berører os følelsesmæssigt og stimulerer vores følelse af at være i live. Kunstoplevelse finder sted om og med konkrete kunstarter og deres formsprog, og hvilke kunstarter man møder, og hvilke forudsætninger man har, får betydning for såvel oplevelse som kvaliteten af kunstmødets indhold. Kunstnere har uddannet sig til og udøver dette professionelt. Lærere og pædagoger kan have det som en del af deres pædagogiske uddannelse og praksis, og børn og unge kan lære det som fag eller arbejdsmåder i de institutioner, hvor de opholder sig gennem deres liv, og i samvær og samarbejde med faglige medarbejdere, der er knyttet til hver af disse typer af institutioner, organisationer og fællesskaber.

De sociale fællesskaber, kunstmødet indgår i, kan give en særlig værdi for deltagerne. De kan dels spejle sig i hinandens oplevelser og udvikle en intens følelse af sammenhørighed og kollektiv vitalitet, som kan stimulere deltagernes livslyst og livsglæde. Dels kan de i mødet mellem deltagere med flere forudsætninger og kompetencer på mange niveauer få indblik i nye måder at opleve og udtrykke sig om noget. I kunstneriske projekter arbejdes der således både med kunstens oplevelsesside og udtryksside.

I forhold til udtrykssiden kan man med Langer (1957), Dewey (1980), Hohr (2009), Haugsted (2009), Rasmussen (2013), Sørensen (2016) m.fl. se kunst som en udtryksform, der benytter sig af et specifikt formsprog, og som andre sprog består af en syntese mellem et indhold og en form. "All language, whatever its medium, involves what is said and how it is said, or substance and form." (Dewey, 1980, s. 106) Billedkunstneren Louise Vind Nielsen (2013) udtrykker det således:

"Der hvor jeg står nu, der ser jeg kunst som et sprog og som et æstetisk instrument mere end som en form. Kunst er noget, man kan bruge til at få folk til at reflektere over nogle bestemte ting." (Vind Nielsen i Dalsgaard, 2013, s.1).

De forskellige kunstneriske formsprog anvendes af både de professionelle kunstnere, af formidlerne og af børn og unge til at undersøge og udtrykke *noget* – et indhold – til og i et samspil med *nogle* modtagere. Det indhold, som man udtrykker gennem kunsten, kan både være et udtryk for følelser, sansninger og stemninger, eller det kan omhandle mere konkrete emner, som eksempelvis flokmentalitet eller identitetsdannelse, som det er tilfældet i flere af denne undersøgelses cases. Dewey udtrykker det således:

"Thus language involves what logicians call a triadic relation. There is a speaker, the thing said, and the one spoken to. The external object, the product of art, is the connecting link between artist and audience. Even when the artist works in solitude all three terms are present." (Dewey, 1980, s. 106).

Med denne forståelse af kunst som et samspil med et indhold, et formsprog, en afsender og en modtager, ser vi grundlæggende fællestræk mellem den kunstneriske kommunikationsproces og den forståelse af didaktik, vi har præsenteret ovenfor. De grundlæggende spørgsmål er i denne sammenhæng: Hvad vil man udtrykke, med eller for hvem, hvor, hvornår og hvorfor?

Fra effekt til værdi

I international forskning har diskussionen om effekten af børn og unges møde med kunst bevæget sig inden for det sidste årti. Metodisk er der tale om et opgør med et ensidigt kvantitativt evidensparadigme baseret på et evidens-hierarki til fordel for et kombineret kvalitativt og kvantitativt paradigme, som kombinerer forskningstilgange beskrevet i en evidens-typologi, hvor forskellige undersøgelsesformer ses som velegnede til forskellige ting.

Der er generelt tale om en udvikling fra et ensidigt kvantitativt paradigme med fokus på kunstens effekt og virkninger (som i vid udstrækning er dokumenteret), til en kvalitativ tilgang. Dette ses nok mest tydeligt i metaforskningen på musikområdet (Hallam 2015), hvor der er en stærk forsknings-tradition. Vi kan tale om en bevægelse fra 'effect' til 'quality'. At kunsten har en række transfereffekter, er påvist, men kan ikke (eller burde ikke) tjene som en præmis for, hvad der er kvalitet, og hvordan man udvikler kvalitet. Her peger pilen så på spørgsmålet om betydning og værdi (Value).

Når man begynder at diskutere kvalitetsspørgsmål, viser det sig hurtigt, at det ikke er tilstrækkeligt at vurdere kvalitet i forbindelse med kunst på grundlag af 'effekt' (transfer). At kunsten har en række transfereffekter, er påvist, men disse kan ikke alene tjene som en præmis for, hvad der er kvalitet. Her peger pilen så på spørgsmålet om værdi. Det britiske Arts and Humanities Research Council iværksatte på denne baggrund en omfattende undersøgelse, som i 2016 mundede ud i rapporten "Understanding the value of Arts and Culture" (Crossick & Kazynska 2016). Et helt centralt resultat af denne undersøgelse er, at kunstmødets værdi (Value) ikke kan forstås uden at tage i betragtning, for hvem og i hvilken kontekst og hvilken værdi det har for de forskellige aktører. Det drejer sig med andre ord om, at kunstens værdi forstås ud fra 'værdi-for-hvem-og-i-hvilken-kontekst'.

Det bliver hermed afgørende nødvendigt at genetablere betydningen af førstehåndserfaring som et centralt forhold i undersøgelsen af værdien af børn og unges møde med kunst og egen kunstnerisk virksomhed. En afgørende konklusion i rapporten er derfor, at man, når man undersøger kunstens værdi, ikke må udelade (også) at undersøge 'value' i et førstepersonsperspektiv – altså kunstens værdi for de børn og unge, der møder kunsten. (Forskerpanelet, 2017)

At fokusere på værdi i stedet for effekt peger hermed på et overvejende kvalitativt forskningsdesign, der arbejder med at afsøge førstepersonsperspektiver for alle deltagere i kunstmødet ud fra en "værdi-for-hvem-og-i-hvilken-kontekst" tilgang. Vi ser det derfor som en vigtig del af forskningsdesignet for denne undersøgelse, at deltagernes førstepersonsperspektiv og deres forskellige oplevede værdier bliver inddraget og sammenholdt med de forskellige kunstneriske former, de tematiske indhold og den kontekstuelle situering, som huskunstnerprojekterne udspiller sig i.

Opsamling

Med afsæt i forskningsgruppens kommissorium og ovenstående teoretiske perspektiver arbejdes i denne undersøgelse med et holistisk forskningsdesign, der for det første følger en række udvalgte Huskunstnerprojekter i et helt forløb fra ansøgning, over forberedelse til gennemførelse i praksis og evaluering. I den forbindelse undersøges, hvilken betydning Huskunstnerordningens opslag og ansøgningsbehandling har for udvælgelsen af projekterne og for de bevilgede projekters praksis.

For det andet arbejdes i undersøgelsens del 2 med et forskningsperspektiv, hvor alle deltagende parter i de konkrete Huskunstnerforløb inddrages som ligeværdige informanter i både første og tredje persons perspektiv. Vi søger hermed at give indhold og kontekst til svaret på, hvilken betydning kunstmødet har i praksis for alle involverede parter, herunder hvilken form, hvilket indhold og hvilke

formål kunstnere og det pædagogiske personale anvender i rammesætning og gennemførelse af de kunstneriske forløb.

Forskningsspørgsmål

- Hvilken betydning har Huskunstnerordningens opslag, rammer og praksis for udvælgelse af de konkrete huskunstnerprojekter?
- Hvordan effektueres Huskunstnerordningens mål og krav i praksis?
- Hvilke oplevelsesmæssige værdier og læringsmæssige potentialer rummer det interaktive kunstmøde i Huskunstnerprojekterne for alle deltagende parter?
- Hvilke udfordringer rummer de konkrete Huskunstnerprojekter for de deltagende parter?

Metoder

Del 1

I rapportens Del 1 analyserer forskergruppen et gennemløb i Huskunstnerordningen fra opslag, over ansøgningerne og til behandlingen af dem i foråret 2016. Det sker på baggrund af opslaget og vejledninger til ansøgerne, forskergruppens læsning af de 154 ansøgninger, behandlingen af projektansøgningerne på HKO-udvalgets møde d. 4.4. 2016, et eftermøde med udvalgets formand, næstformand og sagsbehandler, samt den efterfølgende oversigt over udvalgets beslutninger om tilsagn af støtte eller afslag til ansøgerne.

Del 2

Projektets del 2 er et casestudie, hvor forskergruppen har fulgt 6 Huskunstnerprojekter fra ansøgning til gennemførelse og evaluering. Vi har som tidligere nævnt haft fokus på alle deltagende parter i mødet med kunsten i huskunstnerregi. Vi har derfor i casestudierne arbejdet med at observere og analysere samspillet mellem sted, kunstnere, børn og unge og det pædagogiske personale i de forskellige kunstprojekter. Vi har fulgt projekterne tæt med løbende observationer i starten af projektet, midt i og afslutningsvist. I arbejdet med observationerne har vi arbejdet med både deltagende og ikke deltagende observation og systematisk dokumentation gennem feltdagbøger og foto og videodokumentation. For at fastholde den æstetiske/kunstneriske dimension i deltagernes møde med kunsten har vi valgt en narrativ analyseform, hvor observationerne er fremskrevet i praksisfortællinger, der følger projekternes forløb.

Herudover har vi arbejdet med kvalitative gruppe- og enkeltpersoners interviews med kunstnere, arrangører, pædagogisk personale, museums personale og de deltagende børn/unge. I forhold til kunstnere, arrangører og pædagogisk personale har vi gennemført 1-2 interviews, et før og et efter projektet. I de første interviews spurgte vi blandt andet til projektets mål, arbejdsformer og kunstneriske praksis og efterfølgende til de deltagende parter løbende erfaringer med projektet i praksis samt deres vurdering af det kunstneriske og pædagogiske udbytte både for dem selv og for de deltagende børn og unge. I forhold til de deltagende børn og unge har vi spurgt til deres oplevelse af at deltage i projektet. Som redskab til disse interviews med børn og unge har vi brugt foto- og tegnestøttende interviews samt enkle rollespilsmetoder.

Caseanalyserne er samlet i en særskilt rapport.

Endelig har vi analytisk sammenholdt de konkrete Huskunstnerprojekter med Huskunstnerordningens opslag, formål og delmål.

Del 1

Forskningsdesign for Huskunstnerordningen og huskunstnerprojekter

Tidligere forskning

Siden Huskunstnerordningens start har først Kunstrådet og siden 2014 Statens Kunstfond løbende taget initiativ til at udvikle og evaluere ordningen. Huskunstnerordningen blev oprettet i 2004 som en forsøgsordning. Fra 2006 blev Huskunstnerordningen en 4-årig bevilling på Finansloven, som blev administreret af Børnekulturens netværk. Statens Kunstråd og Kunstfond har fra oprettelsen af Rådet i 2003 haft opmærksomheden rettet mod tiltag rettet mod børn og unges møde med kunst, og det er herudaf, Huskunstnerordningen er opstået. Det har omfattet såvel kunst som kunstundervisning i folkeskolen, som Anne Bamford på Kunstrådets foranledning undersøgte i rapporten *"The Ildsjael in the classroom"*. (Bamford, 2006) Desuden Børnekulturens Netværks koordinerende indsatser på tværs af Kunstfondens egne puljer og ordninger og også kommuner og kulturregioners tiltag for at koordinere og bruge midlerne for børn og unges møde med kunst mest hensigtsmæssigt. (Kunstrådet, 2007-2011, s. 10)

Inden Huskunstnerordningen skulle genforhandles i 2009, blev der i 2008 lavet en evaluering af Pluss Leadership (2008), som skulle synliggøre resultaterne og effekten af støtteordningen. På baggrund af evalueringen indstillede Kunstrådet til kulturministeren at overveje, "hvorvidt og i givet fald hvordan ordningen bør videreføres". Samtidig blev der "indsamlet eksempler på Best Practice-modeller, som kunne formidles til alle aktører på området". (Kunstrådet, 2007-2011, s. 9)

I evalueringsrapporten blev det anbefalet at videreføre Huskunstnerordningen, men det blev foreslået, at ordningens formål kunne gøres tydeligere. En klarere definition af begreber som møde, partnerskab og kunstnerisk kvalitet ville ifølge rapporten gøre det enklere og mere gennemsigtigt, hvad der forventes, og hvilke processer og procedurer deltagerne i Huskunstnerordningen skulle gennemgå. Endelig blev der efterlyst mere viden om, hvad der faktisk sker i de enkelte projekter, med henvisning til, at der ikke foretages en systematisk indholdsmæssig og kvalitativ evaluering af projekterne. Hertil blev det påpeget, at kontrol af regnskaber ikke nødvendigvis fører til vidensdeling og udvikling.

Huskunstnerordningen blev fornyet for en ny 4-årig periode fra 2009 med en politisk vedtagelse af tilskud i Folketinget. Efter ændringen af loven, hvor Kunstråd og Kunstfond i 2014 blev samlet i Statens Kunstfond, er Huskunstnerordningen blevet en ordning finansieret som en del af fondens generelle rådighedsbevilling. Fra 2014 til 2017 blev der afsat 10,4 mio. kr. pr. år. Siden 2014 har det dermed været fonden selv, som prioriterer, om og hvordan Huskunstnerordningen skal indrettes og udvikles.

Allerede i Kunstrådets Årsrapport 2011 fremgår det, at "rådet kan iværksætte forskningsbaserede undersøgelser af betydningen af børn og unges møde med den professionelle kunst og kunstner samt afdække det eventuelle behov for at tilbyde professionelle kunstnere uddannelse i formidling til børn og unge". (Kunst.dk, 2011, s. 1)

Ved omorganiseringen af Kunstrådet til Statens Kunstfond i 2014 blev forskning og formidling inden for de tre lovmæssige opmærksomhedspunkter – geografisk spredning, tværfaglighed og børn og unges møde med kunsten – sat på dagsordenen (Kunstfondens, 2014, s. 11)

Et forskerpanel bestående af forskere fra en lang række forskningsinstitutioner blev i 2015 nedsat for at undersøge effekten af børn og unges møde med kunst. Forskerpanelets rapport fokuserede netop på mødet om kunst mellem såvel børn og unge som de andre deltagere, som indgår i mødet og gør det muligt. Rapporten fremhævede Huskunstnerordningen og Den Åbne Skole som to centrale steder, hvor sådanne møder finder sted, og anbefalede, at man så nærmere på børn og unges møde med kunst i regi af disse to initiativer. I forlængelse af rapporten er Statens Kunstfonds initiativ om forskning i børn og unges møde med kunst blevet udvidet med undersøgelsen af Huskunstnerordningen.

Mens Pluss Leadership (2008) i deres evaluering ser på, hvordan Statens Kunstfond var med til at sætte dagsorden og skubbe noget i gang i perioden 2004-2008, bl.a. gennem en udvikling og tilpasning af Huskunstnerordningen, virker Huskunstnerordningen 9 år senere i en helt ny situation. Kommunalreformen af 2007 og skolereformen af 2014 med bl.a. Den Åbne Skole har helt afgørende ændret forholdene for børn og unges møde med kunst. Nærværende undersøgelse kan dermed ses som en opfølgning på den tidligere evaluering, men med et nyt metodisk grundlag og i en ændret situation.

Denne undersøgelse bygger på et kvalitativt feltarbejde i Huskunstnerordningens virke gennem uddelingsforløbet for foråret 2016. Mens Pluss Leaderships evalueringsrapport bygger på en kombination af kvantitative data, fokusgruppeinterviews og Best Cases, fokuserer vi i denne rapport alene på Huskunstnerordningen og ikke på andre af Statens Kunstfonds tiltag for børn og unge. Vi har udvalgt og studeret forløbet for Huskunstnerudvalget i en enkelt uddelingsperiode fra opslag, ansøgning til behandling og uddeling, gennemførelse til afslutning og evt. evaluering. Der er dermed fokus på forløbet og helheden af de mangeartede processer i samarbejdet mellem Statens Kunstfond, Huskunstnerordningen, Huskunstnerudvalget og de enkelte lokale projekters sammensatte forløb og forskellige former for samarbejde.

Seks cases er efter tildeling af støtte valgt ud og fulgt tæt i de meget forskellige forløb over tid på forskellige steder geografisk ud over landet, samt i forskellige typer af institutioner, kunstarter og med forskellige typer af samarbejdsformer og deltagere. De seks cases er valgt for at vise variationen i Huskunstnerprojekterne som ramme om børn og unges møde med kunst. Der er i casestudierne anvendt kvalitative metoder i form af observationer, interviews, foto og videodokumentation af alle parter samt æstetiske dokumentations- og evalueringsformer i forlængelse af den kunstdidaktiske tilgang, som er blevet præsenteret i det foregående.

Karakteristik af Huskunstnerordningen

For at fremme overblikket over såvel Huskunstnerordning som de analyserede cases fremstilles hver af dem indledningsvist i skematisk form. Her optegnes i kort form ordning og projektnavn, sted, ansøgere og mål, som det er formuleret af ordningen og projektet selv. Nærmere oplysninger om an-

søgninger og behandling af dem i foråret 2016 er gengivet. Fordeling på kunstarter, ansøgertype, målgrupper, tidsramme, ansøgt beløb og begrundelser er således med både her og i den følgende uddybende analyse.

Huskunstnerordning	Sted	Ansøgere	Beskrivelse af ordningens mål
Ansøgningsfrist 1.3 Møde i HKO-udvalget 4.4. Besked til ansøgere i løbet af april.	Danmark og danske projekter i udlandet. Fordelt på ansøgers adresse og stedet for aktiviteten.	154 ansøgere 54 afslag	Formålet med ordningen er, at børn og unge i alderen 0 til 19 år får indblik og erfaring i kunstneriske processer gennem et møde med en professionel, aktiv kunstner. Et Huskunstnerforløb skal:
Ansøgere fordelt på kunstarter	Tidsramme	Ansøgt beløb	<ul style="list-style-type: none"> • Baseres på et partnerskab mellem institution og kunstner • Være involverende og give børn/unge erfaring med aktivt at følge, deltage og fordybe sig i en professionel kunstnerisk proces på kunstens egne præmisser. • Vægte processen og ikke et eventuelt afsluttende produkt. • Styrke børn og unges relation til kunst, gribe dem og anspore dem til en kritisk og nysgerrig tilgang til kunsten og dens vilkår. <p>Give børn og unge forståelse for værktøjer og metoder i den kunstneriske proces.</p>
53 Tværgående 3 Arkitektur 6 Kunsthåndværk og design 17 Musik 16 Scenekunst 40 Billedkunst 15 Litteratur	Fra et kalender- eller skoleår og ned til 5 dage. Dagens timeantal afhænger af målgruppens alder og projektets karakter. Projektet kan evt. fordeles på mindre moduler hen over en længere periode.	I alt 11.261,603 kr. Op til 75 % af kunstnerhonorar, herunder timer til forberedelse. Minimumhonorar er 20.000 kr. Evt. udgifter til kunstnerens transport og ophold, materialer mv. afholdes af ansøgerinstitution.	
Målgruppe	Det kan gentages over for flere grupper af børn/unge. Det er muligt at ansøge samlet for skoleåret, kalenderåret.	Begrundelse	
Børn og unge 0-19 år		Der gives kun begrundelse ved afslag eller reduktion i det ansøgte bevilgede beløb. Ni afslagsbegrundelser blev anvendt ved denne uddeling	
Ansøgertyper			
7 Skoler, ungdomsuddannelser og diverse dagtilbud for børn og unge. 64 Kommuner og regionale netværk 12 Kulturinstitutioner 38 Professionelle kunstnere 15 Kunstnergrupper 18 Foreninger samt andre institutioner med tilbud for børn og unge.			

Formål med Huskunstnerordningen og forandringer i retningslinjerne

Mødet mellem børn og unge og en kunstner om kunstneriske processer har i hele Huskunstnerordningens levetid været formålet med ordningen. Det uddybes således:

”Målene med dette møde er, at børn og unge ved at deltage i og fordybe sig i en kunstnerisk proces sammen med en professionel kunstner får styrket deres relation til kunst. Relationen til kunsten uddybes ved, at de får oplevelser, som griber dem, ansporer dem til en fortsat kritisk og nysgerrig tilgang til kunst og giver dem en forståelse for værktøjer og metoder i den kunstneriske proces”. (Huskunstnerordningens formål).

Huskunstnerordningen er løbende blevet revideret og administreret i forhold til formål, praktiske erfaringer og evalueringer. Det har givet ændringer over tid. I 2004-2005 var der kun en årlig uddeling, men fra 2006 blev der indført to uddelinger. Tidspunkterne for ansøgning blev sat til marts og september af hensyn til skolernes årsrytme og planlægningshorisont. Fra 2006 til 2008 kunne man søge to kategorier af projekter, henholdsvis *kunstnerbesøg* op til en uge, og *ansættelse af huskunstnere* over en uges varighed og op til et år. Man skelnede dermed mellem korte og længere projekter, som kan ses som svarende til samarbejdsformerne eksterne projekter og partnerskaber, jf. kapitel 1, side 8. Fra 2009 skal alle projekter vare fra 5 dage, hvor kunstner og børn eller unge mødte hinanden, og op til et år. De nærmere regler for, hvordan tiden fordeles mellem forberedelsestid og kunstnerens møde med børnene, og hvor lang en undervisningsdag skal være, er løbende blevet præciseret.

Projekterne kunne fra starten kun søges af samarbejdspartnere til huskunstnere. Først blev skoler prioriteret, så fik dagtilbud og senere ungdomsuddannelser mulighed for at søge.

Fra 2007 har kunstnere og grupper af kunstnere selv kunnet søge, og kriterierne for udvælgelse af kunstnere er ændret. Indtil 2009 skulle kunstneren for at indgå i et projekt godkendes af Kunstrådet som professionel kunstner, og kunstneren kunne efter at have fået det blå stempel optages i en Huskunstnerdatabase opbygget og administreret af Kunststyrelsen. (Pluss leadership: Evaluering af Huskunstnerordningen, 2008, s. 4) Herefter skulle hvert projekt godkendes på baggrund af kunstnerens CV. Kunstneren kunne ikke få en forhåndsgodkendelse, men skulle løbende vise et aktivt kunstnerisk virke. Efter at ordningen i 2014 overgik til Statens Kunstfond, er der sket en ændring af organisation og procedurer. (Årsberetning Statens Kunstfond 2014, s. 9-11).

Ansøgertyper og samarbejdsformer

Huskunstnerordningen lægger op til projekter, der baseres på et partnerskab mellem et "hus" og en kunstner. I ordningen dækker betegnelsen "hus" en institution. Mulige partnerskabsinstitutioner til kunstnere nævnes skoler/ungdomsuddannelser og diverse dagtilbud for børn og unge

- Kommuner og regionale netværk
- Kulturinstitutioner
- Foreninger samt andre institutioner med tilbud for børn og unge.

Når det fra 2007 har været såvel institutioner som professionelle kunstnere og grupper af kunstnere, der har kunnet ansøge om midler, er der kommet en uklarhed i den grundidé, som har givet ordningen navn. For hvor hører kunstneren som ansøger så til? Som et "hus" i sig selv? Hvilke former for samarbejde er der med de meget forskellige huse og institutioner, der søges om projekter til?

Ansøger skal kunne indgå økonomisk og juridisk bindende aftaler. Kunstnere skal derfor søge med et CPR-nummer, og institutioner eller kunstneriske virksomheder skal angive et CVR-nummer. Institutionen skal angive et samlet budget for projektet, hvoraf Huskunstnerordningen højst betaler 75 %. Det er alene honorar til kunstner, der dækkes, og dette skal mindst være på 20.000 kr., som modsvarer minimumstiden sammen med målgruppen på de fastsatte 5 dage. Partnerskabsinstitutionen skal dermed bidrage med medfinansiering på mindst 25 %. Da der ikke gives støtte til transport, ophold, materialer og andet, tænkes dette dækket af institutionen selv eller af støtte fra anden side. I vejledningen nævnes det ikke, hvorvidt timer til samarbejde og evaluering mellem medarbejdere og

kunstnere er en udgift, som kan eller bør indregnes af ansøgerinstitutionen. Huskunstnerordningens grundlæggende præmis er, at det er kunstneren og dennes projekt, som støttes, mens den institution, der huser kunstneren, alene indgår som en økonomisk og juridisk partner, uden at der stilles krav om mål for deltagelse eller planer for samarbejdsform og forløb. En ikke uvæsentlig konstatering er, at børn og unge kommer med i Huskunstnerprojekter gennem de voksne ansøgere på den institution, de er tilknyttet. De forventes ikke at være inddraget i ansøgningsarbejdet.

I vejledningen til ansøgerne på hjemmesiden står:

”Inden ansøgningen indsendes, skal der være indgået en skriftlig samarbejdsaftale mellem kunstneren og institutionen. Samarbejdsaftalen skal ikke indsendes.” (Huskunstnerordningen, 2017)

Der gives dermed ikke vejledning i, hvordan samarbejdet mellem parterne kan etableres.

I denne undersøgelse har vi fulgt, hvordan ansøgnings- og projektforløbet er foregået, og hvilken betydning det får senere for partnerskabet og projektet. Vi følger de mange processer og forandringer fra, hvem der får en projektidé til, hvordan ansøgningsforløbet har været, og hvem der står som formel ansøger i forhold til dem, der konkret realiserer projektet sammen med børn og unge.

Forskellige ansøgere og ansøgningstyper

I det følgende gennemgår vi de forskellige typer af ansøgninger og samarbejdsformer for at karakterisere de mål og organisationsformer, som de hver især kan og vil byde ind med. Vi skelner i det følgende mellem institutioner og personer som ansøgere.

Institutioner som ansøgere:

Kommuner og regionale netværk samler og koordinerer en række institutioner i et givet område og søger dermed ofte projekter og budgetter i stor skala. De steder, som skal huse huskunstnerprojekterne og de konkrete deltagere, er ofte ikke udpeget på forhånd og kan dermed ikke præsenteres i ansøgningen. Det fremgår, at samme projekt ofte gentages flere steder for og med nye deltagere.

Skoler/ungdomsuddannelser og diverse dagtilbud for børn og unge er konkrete huse dvs. institutioner, som vælger et projekt med en kunstner til, som ligger ud over deres daglige virke. Projekterne kan være af meget forskellig størrelse og udformning, og her kan selv beskedne beløb til medfinansiering af det ansøgte projekt være svære at finde i budgettet. I de tilfælde, hvor kunst og kunstneriske processer er en del af institutionens profil og pædagogiske praksis, er uddelegering fra ledelse til de konkrete lærere og pædagoger en del af organisationens mål og procedurer, og her kan vejen fra institutionens ledelse til kunstneren være kort. Er det ikke en indarbejdet del af institutionernes praksis, kræver det ildsjæle blandt lærere og pædagoger og ofte personlige netværk mellem dem og kunstner(n)e.

Kulturinstitutioner er også konkrete huse, der har specialiserede kunst- eller kulturhistoriske temaer og formidlingsformer, ofte med arkitektoniske og rumlige rammer, der giver særlige muligheder for et Huskunstnerprojekt. Kulturinstitutionerne skal i huskunstneransøgninger indgå samarbejder til to sider: Dels med en kunstner, som ellers ikke er tilknyttet kulturinstitutionen, dels med andre huse (skoler, daginstitutioner og lignende), hvor børn og unge kommer med andre formål. Begge disse samarbejdsformer stiller særegne krav til kulturinstitutionen. Mens der her kan være et indforstået

fagligt og kunstnerisk fællesskab mellem kulturinstitutionens medarbejdere og kunstnerne om projekterne med hensyn til indarbejdede arbejdsformer og forløb i den særlige kunstart og institutionsform, er der ikke altid på forhånd etableret partnerskaber med de skoler, dagtilbud m.m., hvor deltagerne i projekterne – dvs. lærere, pædagoger og børn og unge – skal komme fra. Det giver særlige muligheder og udfordringer, når børn og unge og deres pædagoger og lærere kommer på besøg på kulturinstitutionen, eller når kunstnerne skifter sted mellem kulturinstitution og skole.

Foreninger samt andre typer af institutioner med tilbud for børn og unge er en kategori med ganske få ansøgninger. Her kan tilknytningen til et "hus" eller til et sted netop også være mindre tydelig. Foreninger af en vis størrelse med egne huse og med en professionel drevet organisation vil her have bedre muligheder for at være ansøgerinstitution end f.eks. mindre lokale foreninger drevet af frivillige.

Hver af disse institutioner har deres formål, organisationsformer, fysiske faciliteter og også medarbejdere med forskellige fagligheder og kompetencer. Det giver forskellige muligheder og udfordringer med hensyn til projekttype, projektstørrelse og samarbejdsform. I flere tilfælde skal den enkelte ansøgning igennem mange niveauer af samarbejdspartnere mellem ansøger og de projektdeltagere, som konkret møder børn og unge. Det betyder, at eksterne projekter og partnerskabsprojekter blandes på uigennemskuelige måder, og det afspejler sig i de mangeartede måder, hvorpå ansøgningerne er blevet til, f.eks. med hensyn til, hvem der får ideerne, og hvem der skriver og underskriver ansøgningen, inden den sendes ind.

Vejledningen foreskriver en skriftlig samarbejdsaftale, men når den ikke kræves medsendt, ligger der ikke i selve ordningens rammer en tilskyndelse til at afklare samarbejdsformer og procedurer på forhånd. Motiverede og forpligtende samarbejder mellem kunstneren, de konkrete institutioner og deltagerne i projekterne er derfor langt fra det almindelige.

I vejledningen åbnes der tillige op for, at det juridiske ansvar for projektet knyttes til den, der indsender ansøgningen. Dvs. at det pålægges en af de deltagende parter i samarbejdet, men det kan aftales parterne imellem, hvem det skal være.

"Parterne aftaler selv, hvem der ansøger og dermed har det juridiske ansvar. Bemærk, at Slots- og Kulturstyrelsen indberetter et evt. tilskud til SKAT i ansøgers CPR-/CVR-nummer og udbetaler tilskuddet til den NemKonto, der er tilknyttet ansøgers CPR-/CVR-nummer." (Huskunstnerordningens hjemmeside)¹

Personer som ansøgere

Når **kunstnere** indsender en ansøgning, adskiller disse sig fra de øvrige ansøgertyper ved, at de søger som person og ikke som institution. Huskunstnerordningen er imidlertid opbygget således, at kunstneren i alle typer af projekter skal være den gennemgående person i projektet, der møder børn eller unge. Kunstneren er i alle tilfælde den, til hvem støtten udbetales. Huskunstnerordningen er på den måde ikke blot en kunststøtteordning, men også en kunstnerstøtteordning, og de vilkår, kunstnerne

¹ HKO Vejledning <http://www.kunst.dk/kunststoette/puljestamside/tilskud/huskunstnerordningen/>

gives i Huskunstnerprojekterne, sættes af ordningens ansøgningskriterier. Et Huskunstnerprojekt kan således ses som en ydelse eller en vare, som en kunstner leverer til en institution for en pris, der kan forhandles. Kunstneren er som udbyder af projekter netop placeret som den part, institutionerne skal indgå samarbejde med. De har dermed en principielt anderledes stilling i projekterne end de andre ansøgertyper, der er gennemgået indtil nu.

Indtil 2007 var det kun de institutioner, der skulle huse projekterne, der kunne søge. Ordningen var baseret på, at institutionerne søgte kunstnere, som de kunne finde i en bank af godkendte kunstnere. Når kunstnere i den nuværende ordning er ansøgere, er det kunstnerne, der skal sikre, at der er nogen at indgå aftaler med, som kan og vil deltage. For kunstnerne, der vil gøre Huskunstnerprojekter eller andre undervisningsprojekter til en fast del af deres arbejde og forsørgelsesgrundlag og dermed være *Teaching Artists* (Chemi, 2012), kræver det et omfattende arbejde at holde sig orienteret, profilere sig selv og knytte eller bevare kontakter hos samarbejdspartnere. Dette arbejde ligger både, før ansøgningen indsendes, og efter, når og hvis støtten bliver givet. Desuden forudsættes det, at kunstnerne har udviklet produkter/projekter, som de kan udbyde og afsætte, og her er det en fordel for kunstnerne at have et koncept, der kan tilpasses til flere samarbejdspartnere, og som kan gentages mange gange som eksterne projekter. Når der i ansøgningsrunden forår 2016 kun er 38 ansøgninger fra enkeltkunstnere ud af 154, kan det skyldes, at kunstnere som enkeltansøgere kan have udfordringer med at være personligt ansvarlige for budgettet.

En anden strategi er, at kunstnerne slutter sig sammen i grupper. I foråret 2016 er der 15 ansøgere fra kunstnergrupper. De ansøger med CVR-nummer i stedet for CPR-nummer og fremstår dermed formelt som en institution eller virksomhed, der kan indgå i partnerskaber. Hver enkelt kunstner i gruppen skal dog vedlægge ansøgningen sit CV og bliver dermed også individuel ansøger. En kunstnergruppe kan koordinere og professionalisere såvel ansøgnings- som partnerskabsetableringsarbejdet, ligesom en gruppe med flere deltagere kan lave større og mere alsidige projekter, og også flere og mere fleksible projekter tilpasset forskellige institutionstyper. På dette punkt har kunstnergrupper en række fordele sammenlignet med den kunstner, der søger for sig selv.

Opsamling på ansøgere og ansøgningstyper

Forhandlingsforløbet og vilkårene for kunstnerne er meget forskellige for hver af ansøgertyperne. De store institutioner som kommuner og til dels også kulturinstitutioner følger overenskomster inden for fagområderne, mens de mindre huse laver mere individuelle aftaler. Tidligere var der i Huskunstnerordningen en fast timetakst for kunstnerne. Nu er timelønnen en buffer i budgettet, som kan forhandles mellem kunstner og ansøgerinstitution, ligesom omfanget af de opgaver, der skal løses inden for budgettet, kan variere. Af ansøgningsbudgetterne fremgår det, at timetaksten for kunstnerne varierer stærkt.

I vejledningen til ansøgerne lægges vægt på det juridiske og økonomiske ansvar. Ifølge statistikken for Huskunstnerordningen 2015 er det 77 % af ansøgerne, der søger med CVR-nummer, og budgetterne for ansøgningerne peger desuden på, at det er i ansøgninger med CVR-nummer, der søges om de største beløb. På den måde sætter de økonomiske og juridiske forhold rammer, som fremmer formelle administrative samarbejder, men ikke rammer for det organisatoriske og indholdsmæssige samarbejde.

Etablering og gennemførelse af samarbejder og partnerskaber er en grundlæggende idé i Huskunstnerordningen, men kravene til og rammerne for dette samarbejde er ikke præciseret organisatorisk og indholdsmæssigt. Når det i ordningen kræves, at der skal være indgået en skriftlig samarbejdsaftale, men samtidig ikke forlanges, at den indsendes, bliver formålet med aftalen og dens status og konsekvenser ikke tydelige for de parter, som skal indgå den. Hertil kommer, at ordningen fremmer ansøgninger fra store organisationer og institutioner, som har en større kapacitet økonomisk og administrativt, når der i vejledningen står, at parterne selv aftaler, hvem der indsender ansøgningen og dermed har det juridiske ansvar.

I Huskunstnerordningen bliver manøvreringen i de ret komplicerede samarbejds- og markedsvilkår for projekterne overladt til de enkelte ansøgere. Det giver stor frihed og fleksibilitet for ordningen, men overlader også forhandlingerne om vilkårene for realiseringen af projekterne til den enkelte kunstner eller kunstnergruppe. Bestemmelserne i ordningen om at skriftlige samarbejdsaftaler ikke skal vedlægges, og at parterne selv aftaler, hvem der er ansøger og har det juridiske ansvar, får den konsekvens, at samarbejdsaftalerne ofte laves på et organisatorisk niveau og på et tidspunkt, hvor de konkrete deltagere – f.eks. en skole med en bestemt gruppe af børn – ikke er fundet eller involveret. Dette understøttes af, at ansvaret for projekterne ikke altid placeres på den institution, hvor projektet reelt finder sted.

Den samlede analyse viser således, at Huskunstnerordningen med sine åbne formuleringer særligt sætter kunstnerne og deres arbejdsforhold i en usikker position.

Ansøgningernes form

Der er stor variation i kvaliteten af ansøgningerne: Nogle ansøgere har specialiserede faglige eller administrative medarbejdere ansat til at udtænke projekter og skrive ansøgninger, f.eks. store organisationer som kommuner og fagligt specialiserede kulturinstitutioner. De har dermed en fordel frem for f.eks. individuelle kunstnere, som må lave ansøgningsarbejdet på forventet efterbevilling, eller mindre "huse", der skal finde ressourcer til ansøgning og projekt i et budget, hvor kunstprojekter ses som noget ekstra.

Ansøgninger fra de store organisationer og institutioner øger sandsynlighed for, at projekterne bliver gennemført og pengene brugt, fordi de har mulighed for at udpege og udskifte et stort antal deltagende huse og deltagere. Men netop dette rummer også den risiko, at de personlige relationer og intentioner om partnerskaber, som flere projekter udspringer af, ikke realiseres, fordi der sker personudskiftning undervejs. Ordningen ser derfor ud til at fremme ansøgninger fra store organisationer og institutioner og ansøgninger om projekter, der lægger op til eksterne samarbejdsprojekter frem for partnerskabsprojekter.

I Huskunstnerprojekter er det i forhold til den indsendte ansøgning muligt at erstatte alle konkrete deltagere – bortset fra kunstnerne, som er godkendt på deres CV. Kunstnerens deltagelse, omfang, varighed og kvalitet bliver dermed omdrejningspunktet for vurderingen af projekterne. Der er heroverfor ikke kriterier for vurdering af institutionernes og de forskellige institutionsdeltageres mål, deltagelse, omfang, varighed og kvalitet, og dermed indgår denne del ikke tydeligt i vurderingen af, om det er støtteværdige Huskunstnerprojekter. Det giver således en række uklarheder og ikke in-

tenderede konsekvenser for Huskunstnerordningen, at ansøgningskriterierne og skemaerne er indrettet, som de er.

Udover at ansøgningen skal vedlægges et budget, gives der betingelser for regnskabsaflæggelsen: "Hvis du har modtaget et tilskud på 100.000 kr. eller derunder, skal du indsende en elektronisk erklæring om, at tilskuddet er anvendt til formålet. Hvis du har modtaget et tilskud over 100.000 kr. til og med 500.000 kr., skal du indsende regnskab og beretning, som er underskrevet af tilskudsmodtager og en regnskabskyndig person."² (Huskunstnerordningen, 2017)

Da 122 ud af de 154 ansøgninger søger om mindre end 100.000 kr., ved flertallet af ansøgerne dermed på forhånd, at de kun skal indsende en erklæring og ikke regnskab med beretning. De kan dog udtages til stikprøvekontrol. De få større projekter afkræves såvel regnskab som en beretning. Huskunstnerordningen følger de lovpligtige krav til revision om økonomisk og juridisk sikring og mulighed for kontrol af, at bevillingerne bliver brugt til formålet. Der stilles ikke krav om en indholdsmæssig evaluering og heller ikke om vidensdeling.

Der er i samarbejdsaftale, budget eller efterbehandling af projektansøgningerne ingen forventning om, at der redegøres for organisatoriske samarbejdsformer, tidsmæssige og økonomiske rammer for samarbejde og udvikling af indhold og didaktik, ligesom der heller ikke lægges op til evaluering, der kunne dokumentere og udvikle projekterne. Huskunstnerudvalget vælger på deres møder enkelte af de støttede projekter ud med henblik på PR og kommunikation i forhold til nye ansøgere, men der er ikke en formuleret og langsigtet kommunikationsstrategi for Huskunstnerordningen, hverken til ansøgere, partnere eller offentligheden.

Behandling af ansøgninger til opslag 1. marts 2016

"Det er Statens Kunstfonds Huskunstnerudvalg, der vurderer de indkomne ansøgninger og træffer beslutning om uddeling fra puljen. Huskunstnerudvalget har en repræsentant fra hvert af de kunstneriske fagudvalg i Statens Kunstfond, som deltager i ordningen".³

De repræsenterede i Huskunstnerudvalget er musik, scenekunst, billedkunst, litteratur og siden 2014 også arkitektur samt kunsthåndværk og design. Udvalget udpeges for 2 år ad gangen, og det udvalg, som forskerne fik lov at følge udvalgsbehandlingen hos, gennemførte her deres tredje uddeling. Udvalget har været igennem en introduktion og oplæring ved embedsmænd i Slots- og Kulturstyrelsen gennem møder og seminarer for at kunne udføre deres arbejde og har over tid fundet deres måde at varetage opgaverne på.

Medlemmerne er udpeget for at bidrage med kompetence inden for det særlige kunstfaglige område, som de repræsenterer, både med hensyn til udvælgelsen af kunstnere og af projekter. Hvert medlem refererer desuden tilbage til og skal forsvare deres valg over for de fagudvalg, som de repræsenterer, og dermed i sidste ende over for kunstnerne inden for fagområdet. I Huskunstnerudvalget mødes repræsentanterne for kunstområder, der har hver deres udtryksformer og også traditioner for, hvad der giver den enkelte kunstner anerkendelse. Desuden er der store forskelle i, hvor

² <http://www.kunst.dk/kunststoette/puljestamside/tilskud/huskunstnerordningen/>

³ <http://www.kunst.dk/kunststoette/puljestamside/tilskud/huskunstnerordningen/>

mange ansøgninger der indkommer til hvert kunstområde. Samtidig arbejder medlemmerne sammen om Huskunstnerordningens mål og de fælles interesser i udvalget for at fremme børn og unges møde med kunst og kunstnere. Og i udvalget foregår der en forhandling om at formulere kriterier og beslutninger på tværs af kunstarterne.

”Da vi blev enige om, at jeg skulle sidde i [Huskunstner, ed.] udvalget, var der en fra vores scene-kunstområde, der sagde til mig: Nu skal du sørge for – husk nu at kæmpe for scenekunsten! Og så sagde jeg, ja, det skal jeg nok, men jeg tror nok, at jeg også vil kæmpe for de gode projekter. (...) Det er jo slet ikke fair, hvordan det er fordelt mellem genrerne, men det er måske mindre væsentligt, end at de projekter, der kommer ud, er gode.” (Citat ST, Eftermøde d. 4.4 2016 s. 8)

Medlemmerne af Huskunstnerudvalget arbejder dermed i et spændingsfelt, hvor de refererer til Statens Kunstfonds overordnede mål og procedurer, til deres egen kunstarts fagudvalg og til den særlige tværgående Huskunstnerordning, som netop har partnerskaber mellem kunstnere og huse, hvor børn og unge kan møde kunst og kunstnere som mål.

Vurderingskriterier

Udvalget vurderer ansøgningerne ud fra følgende kriterier:

1. Om huskunstneren er på et højt kunstnerisk niveau og har et aktivt kunstnerisk virke
2. Om huskunstneren skønnes at kunne formidle til Huskunstnerforløbets målgruppe.
3. I hvilken udstrækning Huskunstnerforløbet har fokus på den kunstneriske skabelsesproces, formidler kunsten og styrker deltagernes relation til kunsten.
4. Udvalget lægger stor vægt på, at et Huskunstnerforløb sker på kunstens præmisser og ikke planlægges ud fra eller underlægges pædagogiske og didaktiske institutionsformål. Kunstnermødet og den kunstneriske proces vil blive prioriteret frem for pædagogisk og didaktisk orienterede projekter. En social indsats må gerne være en sidegevinst ved et Huskunstnerforløb, men aldrig det primære formål for projektet
5. I hvilken udstrækning Huskunstnerforløbet udspringer af en stærk og original kunstnerisk intention, og om forløbet er tilrettelagt med klare overvejelser om sammenhængen mellem form og indhold.
6. I hvilket omfang puljens kriterier for projektlængde, institutionstype, aldersgruppe m.v. er opfyldt.⁴

Kunstnerisk kvalitet og kunstnerens niveau og virke spiller i disse kriterier en central rolle. En definition af, hvordan dette defineres, har Huskunstnerudvalget derfor fundet det nødvendigt at præcisere.

KUNSTNERISK KVALITET: Puljen fordeles efter en kvalitets- og væsentlighedsvurdering af den enkelte ansøgning. Udvalget lægger vægt på, at huskunstneren er på et højt kunstnerisk niveau og har et aktivt kunstnerisk virke. Udvalget vurderer huskunstnerens kunstneriske niveau blandt andet på baggrund af det indsendte CV. Udvalget lægger stor vægt på, at kunstneren udviser et professionelt og reflekteret forhold til målgruppe, idé, medie, materiale og kontekst, og at dette løbende omsættes i et overbevisende og originalt virke. (Definition af

⁴ Huskunstnerordningens opslag <https://www.kunst.dk/kunststoette/puljestamside/tilskud/huskunstnerordningen/>

kunstnerisk kvalitet. PDF fra Statens Kunstfonds hjemmeside om Huskunstnerordningen 2017)⁵

De to første kriterier handler om to sider af huskunstnerens kompetencer:

1. *Om huskunstneren er på et højt kunstnerisk niveau og har et aktivt kunstnerisk virke*
2. *Om huskunstneren skønnes at kunne formidle til Huskunstnerforløbets målgruppe.*⁶

Huskunstnerudvalget skal med disse formuleringer kunne vurdere, om de deltagende kunstnere er på et semiprofessionelt eller professionelt, højt eller lavere kunstnerisk niveau, og det kræver kendskab både til den enkelte kunstner og dennes løbende virke, til kunstarten og til kunstnerne på feltet som helhed.

For at dokumentere dette vedlægger kunstnerne CV'er, som er meget forskellige. Nogle lange med kunstuddannelser, studier, lister over kunstneriske meritter i kronologisk rækkefølge, så man kan følge det aktive virke. Andre meget kort og i en personlig berettende form, som vil man fremvise en *stærk og original kunstnerisk intention*. Nogle med fyldig beskrivelse af tidligere Huskunstnerprojekter og pædagogiske erfaringer, der kan vise *klare overvejelser om sammenhængen mellem form og indhold*. Andre udelukkende med vægt på kunstprojekter og *fokus på den kunstneriske skabelsesproces*. Længden på CV på 1 side overskrides i mange tilfælde, og det gør også grænsen på 5 sider for billedmaterialer som dokumentation af kunstnerisk praksis.

<http://www.kunst.dk/kunststoette/puljestamside/tilskud/huskunstnerordningen/>

Mens der er en del forklaringer på, hvordan det kunstneriske forstås og bedømmes, så vurderes kunstnerens formidling til målgruppen ved et skøn. Professionelle eller formelle pædagogiske kompetencer nævnes ikke som en forudsætning for at *formidle kunsten og styrke deltagernes relation til kunsten*. Tværtimod fremhæves det, at *udvalget lægger stor vægt på, at et Huskunstnerforløb sker på kunstens præmisser og ikke planlægges ud fra eller underlægges pædagogiske og didaktiske institutionsformål*. (Huskunstnerordningen, 2017) I prioriteringen af kunstnerens to kompetencer er det dermed ikke alene kunsten, der kommer først, men tillige didaktikken, der nedprioriteres.

Som der står uddybet i kriterie 4: Kunstnermødet og den kunstneriske proces vil blive prioriteret frem for pædagogisk og didaktisk orienterede projekter.

Kunst som mål i sig selv og den åbne kunstneriske proces understreges og sender et signal til de ansøgende institutioner om, at de ikke må spænde kunsten for deres egne mål om pædagogik og didaktik.

Samtidig vurderes det, om *forløbet er tilrettelagt med klare overvejelser om sammenhængen mellem form og indhold*, og i uddybningen af kunstnerisk kvalitet tilføjes det, at *udvalget lægger stor vægt på, at kunstneren udviser et professionelt og reflekteret forhold til målgruppe, idé, medie, materiale og kontekst, og at dette løbende omsættes i et overbevisende og originalt virke*.

(Huskunstnerordningen, 2017) Her nævnes altså formidlingskompetencer, som gør det muligt for

5

https://slks.dk/fileadmin/user_upload/0_SLKS/Dokumenter/Tilskud_og_tilladelser/Huskunstner/Huskunstnerordningen_Kunstnerisk_kvalitet.pdf

⁶ <http://www.kunst.dk/kunststoette/puljestamside/tilskud/huskunstnerordningen/>

kunstnerne at gå ind i netop denne huskontekst og formidle sin kunstneriske idé til netop denne målgruppe med disse materialer. At være professionel og reflekteret – dvs. kunne evaluere og udvikle – er dermed kompetencer, der er kommet til. Men disse kompetencer ville set i en pædagogisk kontekst blive genkendt som og betegnet som netop didaktiske. At kunne beskrive og begrunde et projekts hvorfor, hvad, hvem, hvor, hvornår og hvordan giver set fra et didaktisk perspektiv et fingerpeg om, at der er sammenhæng mellem form og indhold i hele projektets idé og proces.

I punkt 4 sammenstilles ønsket om *en stærk og original kunstnerisk intention* med, at *forløbet er tilrettelagt med klare overvejelser om sammenhængen mellem form og indhold*. Disse to ønsker kan ud fra en opfattelse af kunst som mål i sig selv, og hvor den kunstneriske proces forstås som spontan intuitiv og eksperimenterede, ses som modsatrettede. Ud fra didaktikopfattelsen kapitel 1, side 8, kan de ses som tæt sammenhængende. Det stærke og originale mål, projektets hvorfor, skal tilrettelægges, så det hænger sammen med hvad, hvem, hvor, hvornår og hvordan.

Ambitionen om, at projekterne både skal have en stærk og original kunstnerisk intention og skal være tilrettelagt med klare overvejelser om sammenhængen mellem form og indhold i forhold til den konkrete målgruppe, udfordrer opfattelsen af den kunstneriske proces som værende overvejende autonom, kaotisk og intuitiv uden andet formål end sig selv. En anden måde at opfatte Huskunstnerprojekterne på er, at kunsten, selvom den bliver anvendt i en bestemt kontekst rettet mod specifikke mål og indgår i et kreativt samspil med "huset" og de konkrete deltagere, ikke ophører med at være kunst, men bliver, hvad man kan kalde "Applied Art." På den måde bliver kunst og didaktik mål og midler for hinanden.

Kravet om blot én side til projektansøgningen giver en snæver ramme for dette, men det respekteres heller ikke af alle ansøgere. Huskunstnerordningen giver helt åbne muligheder for at beskrive rammerne for, hvordan mødet mellem kunstner og børn og unge skal foregå, f.eks. kan det rumme mange slags kunstarter og typer af projekter. Men de grundlæggende didaktiske kategorier som rammerne for tid, sted og deltagere er det nødvendigt at konkretisere og at lave undtagelser for.

"Du kan søge tilskud til længerevarende projekter, der varer op til et skole- eller kalenderår, men også til mindre initiativer, der dog som hovedregel skal forløbe over 5 dage. De 5 dage kan indeholde forberedelse og er ikke nødvendigvis fulde arbejdsdage de dage, hvor der er møde med børnene. Dagenes timeantal afhænger af målgruppens alder og projektets karakter. Projektet kan evt. fordeles på mindre moduler henover en længere periode." (Huskunstnerordningen, 2017)

Intentionen om, at der skal være tid og rum til den fælles proces, formuleres i opslaget således: *"Ordningen er ikke tiltænkt korte, enkeltstående workshops. Der skal være tid til en proces, hvor kunstneren og børnene/de unge får mulighed for i fællesskab at fordybe sig i og undersøge den skabende, kunstneriske proces."* (Huskunstnerordningen, 2017)

Dette står tydeligvis i modsætning til de ansøgninger, som lægger op til korte, enkeltstående forløb, som kan gentages og derigennem nå ud til mange børn og unge. Der er imidlertid åbnet for, at forløbene kan gentages, men det præciseres ikke, at de enkelte gentagne projekter skal være længerevarende:

"Et Huskunstnerforløb kan gentages overfor flere grupper af børn/unge. Ønsker du som kunstner at søge tilskud til flere ens, enkeltstående forløb skal du indsende en samlet ansøgning for skole-året/kalenderåret." (Huskunstnerordningen, 2017)

Disse præciseringer peger tilbage på en diskussion i udvalget om eksterne tilbud over for længevarende partnerskaber. Men også en diskussion om vægtningen mellem en åben eksperimenterende kunstnerisk proces, som udvikles i fællesskab og gennemprøvede koncepter, som gentages for nye børn og unge.

Opsamling på vurderingskriterier

Vurderingskriterier er formuleret, så det er kunsten, kunstnerne som personer og de kunstneriske processer, der fortrinsvis beskrives og vurderes. Endelig fremhæves det som centralt, at kunstnerne kan formidle til målgruppen og inddrage børn og unge i skabende processer. Behovet for didaktiske forudsætninger står i kontrast til, at udvalget eksplicit peger på, at kunstneren ikke skal tænke eller agere didaktisk. Dette modsætningsforhold relaterer sig formodentlig til en opfattelse af didaktik som hørende under læringsmålstyret paradigme. I forhold til samarbejdet med de "huse", hvor Huskunstnerprojekterne finder sted, giver kriterierne ikke anvisninger på, hvordan deres institutionelle mål – ofte af pædagogisk og didaktisk karakter – og deres medarbejders kompetencer skal vurderes. Kriterierne sætter snarere grænser end rammer for, hvordan partnerskaber mellem kunstnere og "huse" kan etableres og foregå. De andre deltagers mål og kompetencer efterspørges og vurderes ikke. Kriterierne bliver dermed til dels indbyrdes modstridende og uklare. Opfattelsen af kunst som mål i sig selv står stærkt i vurderingskriterierne til projekterne. Med vurderingskriterierne lægges der op til en markant afvisning af, at kunst bliver et middel, og modstanden mod at tænke og tale pædagogisk og didaktisk bliver fremhævet som et udtryk for dette.

Prioritering mellem ansøgninger

Huskunstnerordningen har følgende formuleringer, der giver et råderum for andre måder at prioritere mellem ansøgningerne ud fra en overordnet vurdering og dermed ændre på fordelingen, når de tidligere nævnte kriterier er opfyldt:

"Udvalget forbeholder sig retten til ikke at tildele det fulde ansøgte beløb ud fra en overordnet vurdering om, at kunststøtten kommer flest muligt til gode."

"Udvalget forbeholder sig endvidere retten til at vurdere en uddeling samlet i forhold til en spredning af midlerne såvel geografisk som med hensyn til skoleformer, institutionstyper, kunstarter og kunstnere."

"Oplysninger om ansøgers eventuelle tidligere tilskud fra Statens Kunstfond 3 år tilbage vil indgå i behandlingen af ansøgningen." (Huskunstnerordningen, 2017)

Disse overordnede retningslinjer lægger op til en samlet vurdering efter andre principper end den kunstneriske kvalitet og proces. Hensyn som hvor mange, hvorhenne og hvor ofte bliver dermed mulige at inddrage i behandlingen af ansøgerne.

Disse tre ekstra måder, udvalget kan prioritere på, bliver dog ikke understøttet af måden, ansøgningerne bliver kategoriseret og behandlet på. Oplysninger om, hvor mange børn og unge, som projekterne kommer til gode, deres geografiske placering og institutionstype, er ikke systematiseret eller tydeliggjort i hverken ansøgninger eller i den oversigt, som ledsager ansøgningen ved udvalgets behandling. Det system, som Huskunstnerordningen har til rådighed, giver ikke mulighed for mere detaljerede oplysninger og kategorier, og sagsbehandlerne har ikke ressourcer til at skimme alle ansøgninger igennem og dele dem op på disse kategorier.

”Systemet kan det ikke – det er en mangel, og vi håber, det kan komme næste gang, vi skifter system. Der skal ikke lægges mere i det end det er.” (LS. Eftermøde d. 4.4 s. 1)

Det kræver derfor særlig opmærksomhed og bearbejdning for udvalgets medlemmer af hvert enkelt projekt i ansøgningsmaterialet at forholde sig til disse prioriteringer.

Analyse af ansøgningerne

I forlængelse af forskerpanelets analyse af Huskunstnerordningens mål, ansøgnings- og evalueringsprocedurer har panelet til brug for den videre undersøgelse fået adgang til de 154 ansøgninger i foråret 2016. Materialets omfang var 1280 sider.

Sideløbende med at HKO-udvalgets medlemmer læste og bedømte projektansøgningerne, havde forskergruppen mulighed for at danne sig deres eget indtryk af ansøgningerne.

Generelt indtryk

Der er en bredde og mangfoldighed i projekterne, som er inspirerende og opløftende. Der er masser af ideer, visioner, erfaringer og viljer hos de mange forskelligartede deltagere. Huskunstnerordningen påkalder sig ansøgere af mange slags, som byder ind i et felt, som de opfatter som åbent.

Der er således ansøgninger om projekter, der ser ud til at række ud over de intentioner, der er gennemgået i det foregående afsnit. Det gør det svært at få overblik over ansøgerfeltet, og mødet med ansøgningerne rejser spørgsmålet om bedømmelseskriterierne på et nyt grundlag. For hvordan kan ansøgningerne læses med ordningens kriterier? Hvornår falder en ansøgning inden for ordningens mål og kriterier, og hvornår ikke?

Der er stor variation i størrelsen af de ansøgte beløb. Projektet med det mindst ansøgte beløb er på 5.600 kr., mens hovedvægten af ansøgningerne er til projekter, der ligger på 15-40.000 kr. og lidt større projekter på mellem 70.000 og 100.000 kr. Det højeste ansøgte beløb er 602.250 kr. Mens de få helt store projekter søges af kommuner og regionale institutioner til projekter, der ønskes integreret i flere institutioners drift, søges de mindste beløb oftere af enkeltkunstnere til korte eksterne projekter i konkrete individuelle huse. Projekter med de mellemstore budgetter søges enten til gentagelse af eksterne projekter flere steder, eller til partnerskaber i konkrete huse over lidt længere forløb.

Forskellene i ansøgningernes beløbsstørrelse viser, at Huskunstnerordningen favner meget bredt. Det betyder, at udvalget skal prioritere mellem yderst forskelligartede projekter. Hvad der adskiller dem fra hinanden i samarbejdsform, varighed, processer, antal deltagere m.m., fremgår dog kun af den enkelte ansøgning. Læseren og udvalget, der skal behandle det store ansøgningsmateriale, skal dermed selv gøre sig sine overvejelser, dels om sammenhængen mellem projekt og budget, dels om, hvilke typer af projekter der skal prioriteres i forhold til hinanden. Imødekommelsen af et stort projekt kan f.eks. betyde afvisning af et stort antal små ansøgninger.

Ansøgningerne bærer præg af, hvem ansøger er. Udformningen af ansøgningerne er meget forskellig afhængig af ansøgertype, mens også efter, hvem af parterne i projektet der fører pennen. Ofte taler flere parter f.eks. institution, lærer, kunstner, uden at det er tydeligt i teksten, hvem der taler med

hvilken stemme, og hvor. Samarbejdsprocessen og de tiltænkte samarbejdsformer mellem parterne er kun sjældent tydelig.

Ansøgerne skriver stort set om de kunstneriske oplevelser og den kunstneriske proces med de børn og unge, de vil møde, men langt fra alle redegør for og begrundes, hvordan de vil møde de samarbejdspartnere blandt lærere, pædagoger og kulturformidlere, som de skal samarbejde med. Ansøgningerne gør således, hvad de bliver bedt om, men ansøgningerne afspejler også de til dels modsatte og indforståede ansøgningskriterier.

Der er stor forskel på antallet af ansøgninger inden for de enkelte kunstarter, og i alt 53 eller ca. 1/3 af ansøgerne har kategoriseret sig selv som tværgående. En del af de tværgående projekter har en af kunstarterne som udgangspunkt, men mere karakteristisk er, at de fleste kombinerer forskellige kunstarter, aktiviteter og kundskabsformer i ansøgningen. Musik, litteratur, dans/scenekunst, performance, arkitektur og design indgår i flere af de tværgående projektansøgninger i mere eller mindre sammenhængende forløb og koncepter. Opdelingen på kunstarter giver dermed mere mening i forhold til vurderingen af de deltagende kunstnere og deres forudsætninger end i forhold til selve de tværgående projekter og de forløb og aktiviteter, som de består af.

Temaer på tværs

Huskunstnerordningen formulerer alene kriterier for, hvem der kan ansøge og deltage inden for rammerne af ordningen. Der er dermed frit spil for, hvilket tematisk og fagligt indhold projekterne kan tage udgangspunkt i og handle om. Læst som en fælles tekstmængde giver et spændende indblik i, hvad der opfattes som spændende og relevant af ansøgerne. Selvom der er stor variation og idérigdom lige fra arbejdet med tekstile designprocesser, fortællinger eller komposition af musik, til refleksioner over forholdet mellem mennesker i et lokalsamfund eller i et globalt fællesskab, er der også en række indholdsmæssige træk, der træder frem.

Et af de temaer, som står meget klart og stærkt i mange projekter på tværs af kunstarter, er forståelsen af **steder** som omdrejningspunkt og emne i sig selv. At gå på opdagelse på de steder, hvor projektet foregår, og at fortælle om, male, skrive og danne fællesskaber omkring steder er integreret i mange af projekternes kunstneriske processer. Det lægger fint op til Huskunstnerprojekternes grundidé om at høre til i et og tage udgangspunkt i et "hus."

En del projekter har bæredygtighed, f.eks. i form af forholdet mellem natur og kultur som tema. Det overordnede dannelsesmål kan tolkes sådan, at børn og unge kan forstå og forbinde sig med verden og med historien, som de kan se sig selv som aktive og handlende deltagere i. Undervejs integreres bæredygtighed i valget af materialer og produkter, som indgår i en bæredygtig cirkulation.

At fremme sanselighed, opmærksomhed på sig selv og omgivelserne, æstetiske læreprocesser, identitetsdannelse for den enkelte og for fællesskaber er ofte anvendte argumenter for, hvad det er, ansøgerne vil med deres projekter. Desuden fremhæves de æstetiske og personlige læreprocesser som karakteristisk for den arbejdsmåde, der anvendes både af kunstneren selv og for, hvordan de ønsker, at børn og unge deltager i projekterne. I nogle få tilfælde udstrækkes det også til de deltagende lærere/pædagoger/formidlere. Ud fra denne forståelse af kunstneriske processer som den almene arbejds- og erkendelsesmåde argumenteres der i flere ansøgninger for tværæstetiske projekter, som forener mange indtryk og udtryk. Mens andre ansøgninger fokuserer på, hvad der er

særkende for de enkelte kunstarters oplevelses- og aktivitetsformer – lyd, syn, bevægelse, rumoplevelse, smag m.m.

Ansøgningerne beskriver ofte forløbene som undersøgelser, hvor deltagerne gør og skaber noget hver for sig og sammen med en kunstner – for herefter at udveksle, reflektere og til sidst at dele et produkt med flere. Der er således i de fleste projekter såvel kunstneriske processer som produkter, der afrunder forløbet og bringer projektet med videre for deltagerne og/eller videre ud til et publikum, eller det forankres i institutionens og deltagernes videre praksis.

Opsamling på det generelle indtryk og temaer på tværs

I forskergruppens læsning af det samlede ansøgningsmateriale fremstår der dermed en række karakteristika både indholdsmæssigt og formmæssigt, som forbinder projekterne med aktuelle og mere grundlæggende træk i det kunstneriske og det pædagogiske felt. I al mangfoldigheden ser vi således på tværs af kunstarter, deltagere, samarbejdsformer og varighed en række fællestræk mellem projekterne, som tegner en profil af den særlige slags projekter, som Huskunstnerordningen har givet støtte og plads til gennem tiden.

Hovedindtrykket af ansøgningerne er, at forankring på steder, forbindelser mellem steder og deltagere og forståelsen af steder som rum for kunstprojekterne står helt centralt. Ideen om sammenhængen mellem hus, kunstner og huskunstnerprojekter er dermed bærende i ansøgningerne som helhed.

Forståelserne af æstetiske og kunstneriske processer med mangfoldig brug af sanser og aktiviteter, som fører frem mod produkter, deles af de fleste ansøgere på tværs af institutioner og kunstarter.

I analysen er det derfor interessant at se på, hvordan det bliver opfattet og behandlet i ansøgningernes videre proces.

Deltagernes forskellige mål med huskunstnerprojekter i ansøgningerne

I det følgende læses ansøgningerne med fokus på, hvad de forskellige ansøgere og deltagere i projekterne lægger vægt på og ud fra hvilke mål, de begrundes deres ansøgning.

Kunstnere

Kunstnerne er de gennemgående deltagere i alle projekterne og dem, der søges støtte til. Deres begrundelser er dermed særligt interessante at følge også i forhold til de komplekse og til dels modstridende forventninger, som stilles til dem i Huskunstnerordningen. I kunstnernes måde at forholde sig til de andre deltagere i projektet på fylder børn og unge meget, da projekterne er for og med dem, skønt de ikke er ansøgere.

Kunstnere skriver meget om:

- At børn og unge er en målgruppe i udvikling med særlige alderstræk
- At kunstnerne vil give dem stemme og udtryk
- At de skal lære kunst at kende
- At de skal lære på andre måder
- At de skal opleve samarbejde, fællesskab, tilknytning

Kunstnere skriver lidt indirekte om:

- At fortsætte deres egen kunstneriske praksis
- At sælge deres projekt og arbejde
- At nå ud med deres kunst, arbejde
- At fordybe sig sammen med andre
- Arbejde sammen med børn og unge
- Arbejde sammen med lærere/pædagoger/andre kunstnere som team

Meget få kunstnere skriver om:

- At udvikle sig selv som kunstnere gennem Huskunstnerprojekter
- At de har eller kan få pædagogiske/didaktiske kompetencer og erfaringer gennem HKO
- At udvikle et felt/et tema/en kunstart/projektform mere generelt

Det er dermed tydeligt, at kunstnerne har forstået, at deres projekter skal komme børn og unge til gode og være for deres skyld, mens deres egen interesse i at få et honorar/arbejde nedtones. Kunstnerne fremstiller ofte sig selv som de professionelle eksperter, der giver/leverer noget kunstnerisk til eller for de andre, mens deres pædagogiske og didaktiske kompetencer og erfaringer og udvikling af disse ikke fremhæves. Kunstnernes muligheder for at udfolde og udvikle deres kunstneriske praksis gennem samarbejde med andre i projekterne nedtones ligeledes. Vægten i opslaget på den enkelte kunstner og det enkelte projekt, som skal konkurrere med hinanden, og tilsagnenes udformning og ordlyd, gør det ikke oplagt for ansøgerne at skrive om udvikling, vidensdeling af kunstprojekter i indhold eller form.

Skoler, dagtilbud, frivillig undervisning og foreninger som institutioner

Skoler, dagtilbud, frivillig undervisning og foreninger som institutioner skriver om:

- At give noget ekstra
- At få en oplevelse
- At få andre elever/brugere i tale
- At få andre sider ved eleverne/brugerne frem
- At opdage og udvikle talent
- At afprøve og udvikle deres eget pædagogiske/formidlingsmæssige arbejde
- At forankre kunstneriske/æstetiske/kreative processer i deres egen praksis

Fra værtsinstitutionernes side lægges der i de to første punkter op til, at kunsten har særlige muligheder i form af ekstra og eksterne projekter, men i de følgende punkter også til en interesse i partnerskabsprojekter, hvor elever/brugere gennem Huskunstnerprojekter kan berige og nuancere det pædagogiske arbejde, der i forvejen finder sted med eleverne, men også at Huskunstnerprojekterne kan være med til at udvikle brugen af kunstneriske processer i institutionernes arbejde.

Undervisere og kulturformidlere som konkrete deltagere

Undervisere og kulturformidlere som konkrete deltagere skriver om:

- At løse pædagogiske problemer med kunstneriske processer
- At afprøve nye samarbejder og arbejdsformer

- At afprøve og udvikle deres pædagogiske/formidlingsmæssige arbejde
- At forankre kunstneriske/æstetiske/kreative processer i deres praksis

Der lægges her op til at gøre kunst til middel, men også til nysgerrighed på og ønsker om samarbejde, og ikke mindst til at fortsætte med samarbejder og brug af kunstneriske processer i deres professionelle arbejde.

Kommuner

Kommuner skriver om:

- At markere en anledning på en festlig måde
- At profilere sig som kunstkommune
- At opbygge institutioner og samarbejder, så alle børn og unge i kommunen får del i kunsten
- At udvikle og etablere talentskoler regionalt inden for flere kunstområder

Nogle kommuner ansøger til projekter i en særlig anledning, men de øvrige mål går på etablering og eller videreførelse af institutioner og projekter. Projekterne kan ses som en del af kommunens almindelige opgave, og derfor har kommunen også ofte givet tilsagn på en større medfinansiering end de 75 %, som kræves i Huskunstnerordningen. Ordningen ses som en løftestang for nye initiativer eller som sikkerhedsnet under tiltag, der ikke prioriteres i kommunernes budget.

Børn og unge

De, for hvem Huskunstnerordningen er lavet, børn og unge, er ikke repræsenteret i ansøgningerne med deres egne mål og ideer. Flere ansøgere refererer dog med afrapporteringer fra tidligere projekter til børns og unges deltagelse, og der gives i nogle tilfælde citater om eller vises billeder af børns oplevelser. Der er dog ikke systematisk dokumentation for eller undersøgelser af deres deltagelse, oplevelser eller læring. Projektansøgningerne er på den måde lavet FOR børn og unge og ikke AF dem.

Set som et samlet hele har alle deltagere meningsfulde mål, som giver værdi for dem, og som i det enkelte projekt og i ordningen som helhed skal bringes i samspil med hinanden. Det er bemærkelsesværdigt, at børn og unge forstås som målgruppe, som nogen gør noget godt for ved at sætte et kunstmøde i stand. Børn er ikke inddraget i ansøgningsarbejdet, mens unge i enkelte tilfælde er medinddraget i de få ungdomsprojekter, som findes. For samarbejdsinstitutionerne er kunstmødet og den kunstneriske proces et middel, eller det er sammentænkt med andre alment pædagogiske eller organisatoriske mål, hvorimod de konkrete deltagende lærere, pædagoger og formidlere på institutionerne i højere grad er motiverede for og nysgerrige på samarbejdet med kunstnerne.

Det er dog også interessant, at kunstnerne i opslaget for ansøgningen foråret 2016, som Huskunstnerordningen har formuleret, ikke finder det relevant at skrive om muligheden for at udvikle sig kunstnerisk og didaktisk gennem projekterne, ligesom det oplagte mål om at skaffe sig en indtægt og erfaring til fremtidige arbejdsopgaver kun fremgår indirekte. Tankegangen bag opslaget til Huskunstnerordningen lever dermed op til forestillingen om kunstneren som drevet af kunstneriske, idealistiske og altruistiske mål. Man kan dermed på den ene side argumentere for, at Huskunstnerordningen har en særlig opgave i at fastholde den kunstneriske proces og kunstoplevelsen som mål i sig selv over for samarbejdspartnerne. På den anden side kan man også argumentere for, at Hus-

kunstnerordningen som kunstnerstøtteordning kunne gøre rammer og vilkår omkring kunstneres arbejde legitime at italesætte.

Analysen af de forskellige deltageres mål med Huskunstnerprojekterne kan være afklarende for, hvor betydningsfuldt det er for samarbejdet, at alle parter hver især tydeliggør de forudsætninger, mål og forventninger, de ud fra deres praksis har for samarbejdet i Huskunstnerprojekter. Det er derfor interessant at se på, hvordan behandlingen af ansøgningerne vægter de forskellige stemmer og mål.

Behandling af ansøgningerne

Forskergruppens materiale

Forskergruppen fik lov at overvære behandlingen af ansøgninger på Huskunstnerudvalgets møde som observatører den 4. april 2016. Mødet varede fra kl. 10 – 15. Til stede var ud over udvalgets medlemmer to sagsbehandlere, fire medlemmer af forskerpanelet og en forskningsassistent. Medlemmerne af Huskunstnerudvalget fik 9 timers løn for forberedelse til mødet samt timebetaling for mødedeltagelse.⁷ Forskerpanelets medlemmer brugte hver mellem 8-12 timer på en orienterende gennemlæsning af materialet inden mødet. Desuden har 3 medlemmer af forskerpanelet haft et forberedende møde inden og en samtale efter udvalgets møde med formand og næstformand for Huskunstnerudvalget. De to er samtidig kontaktpersoner til forskerpanel og forskergruppe og har med stor velvilje tilladt os at deltage og anvende materialet.

I referatet fra Huskunstnerudvalgets møde står: *"Ved Huskunstnerudvalgets møde den 4. april observerede fem forskere udvalgets drøftelser af de indkomne ansøgninger. Forskerne havde efter aftale fået ansøgningerne stillet til rådighed på forhånd. Udvalgsmødet blev lydoptaget, og optagelsen ville blive transskriberet og anonymiseret, så det kan indgå i forskernes arbejde med udvælgelse af cases til forskningen og refleksioner over forhold mellem kriterier og godkendelse.* (Kunst.dk, 2016).

Udvalgets medlemmer var dermed informerede om formål for og betingelser for forskernes deltagelse i mødet, hvor ansøgningerne blev behandlet. Følgende analyse bygger dermed på materiale fremkommet ved at følge processen med behandlingen af ansøgningerne, mens den fandt sted. Forskergruppen har valgt ikke at anonymisere citater fra formand og næstformand, som fortrinsvis stammer fra et eftermøde sidst på eftermiddagen den 4. april, ligesom et enkelt citat fra sagsbehandler Lise Saunte, der deltog i eftermødet, er medtaget. Ved en samtale med Sarah Topsøe d. 30.11.2017 er dette blevet suppleret med oplysninger om Huskunstnerudvalgets beslutninger om kriterier og deres arbejdsproces ved tidligere uddelinger, samt om udvalgsmedlemmernes forberedende arbejde med ansøgningerne.

Behandling af de 154 ansøgninger

Ansøgerne er blevet orienteret om, at de og deres projekt kan blive læst og udvalgt af forskerpanelet til nærmere undersøgelse, og de har skullet give tilsagn om, hvorvidt de ønskede at indgå i forskningsprojektet. 154 ansøgninger i alt blev sendt til forskerpanelet i to omgange, da tilsagnene ikke

⁷ Eftermøde 4.4.2016

indkommer samtidigt. Forskerne læste de første 100 ansøgninger i den rækkefølge, hvori de er blevet tilsendt. I første omgang fremstår ansøgningerne dermed som en samlet tekst uden opdeling på kunstart.

Dette Huskunstnerudvalg læste i starten af deres arbejdsperiode også ansøgningerne, som de kom ind, og uden fordeling på kunstarter. Men i forbindelse med sagsbehandlingen har de besluttet at ordne og fordele ansøgningerne mellem sig efter kunstarter for dermed at kunne være mere effektive og for at nedbringe læsemængden for de enkelte medlemmer. Det gælder også for ansøgningsmaterialet til dette møde.

Et overskueligt A3-ark med alle projekter blev lagt frem til mødet. På arket angives for hver ansøgning side, journalnummer, ansøger, projekttitel, budget og ansøgt beløb. Undervejs på mødet udfyldes rubrikkerne tilsagn og afslagsbegrundelse af de to medvirkende sagsbehandlere, som også har forberedt mødet. Sagsbehandlerne tilføjer i enkelte tilfælde bemærkninger på mødet f.eks. vedrørende budget i særskilte rubrikker på skemaet. Ansøgningerne behandles i denne rækkefølge som fremgår af arket:

- Tværgående/tværæstetiske – 53
- Arkitektur – 3
- Kunsthåndværk og design – 6
- Musik – 17
- Scenekunst – 16
- Billedkunst – 40
- Litteratur – 15

Tværgående projekter

De tværgående/tværæstetiske projektansøgninger, der udgør 1/3 af de samlede ansøgninger, læses af alle udvalgets medlemmer.

De kan opdeles i to typer.

1. Ansøgninger, hvor f.eks. en kommune sender en samlet ansøgning med flere delprojekter med forskellige kunstnere ofte tiltænkt forskellige "huse".
2. Ansøgninger fra en tværfaglig kunstnergruppe samarbejder om et projekt, hvor flere kunstnere bidrager og flere partnere og kunstarter supplerer hinanden. Huskunstnerudvalget vil i tværgående ansøgninger af første type have mulighed for at bedømme den enkelte kunstner og/eller delprojekt for sig.

"Man skal kunne høre hver enkelt kunstners stemme. (...) fordi det vi har snakket om, vi gerne vil stå samlet om, det er, at vi hver især kan gå ind og sige: Jamen, jeg synes faktisk ikke, at den kunstner lever op til vores kriterier, så det projekt kan ikke få støtte, men de andre kan. Det er jo det, vi gerne vil kunne." (ST. Efter frokost s. 2)

For den anden type ansøgninger taler huskunstnerudvalget i flere tilfælde om, hvorfor ansøgerne har valgt at søge inden for rubrikken tværfaglige projekter. Medlemmerne hæfter sig særligt ved den del af projektet, som handler om deres egen kunstart, og som de mener sig kompetente til at vurde-

re. Det italesættes som: *"Jeg kender ikke nogen af dem"* og *"Kan du sige god for den kunstner, der er inden for dit felt?"*

Udvalgsmedlemmernes forankring i hver sin kunstart ser dermed også ud til at blive vigtig i behandlingen af de tværgående projekter. Mange projekter kunne ifølge Sarah Topsøe lige så godt have søgt inden for rubrikkerne for en af de enkelte kunstarter. Projektansøgernes egen idé med at søge et tværgående projekt f.eks. ud fra en indholdsmæssig idé eller tema, eller ud fra samarbejdspartnerens samlede muligheder for at forbinde kunstarternes indtryks- og udtryksformer inden for et projektforsløb, får i udvalgets behandling mindre vægt.

Selvom udvalget ønsker at fremme tværgående projekter, ser medlemmernes forankring i hver sin kunstart og den begrænsede tid til behandlingen på mødet ud til at lægge bedømmelseskriterier fra hver kunstart ved siden af hinanden, snarere end at se på de tværgående projekter som en helhed. De mål, som ansøgernes parter selv har stillet sig med projektet, ud fra andre kriterier end det, som falder ind under enkelte kunstarter, får dermed ikke en fremtrædende plads i behandlingen af de tværgående projekter.

Projekter inden for de enkelte kunstarter

Antallet af projekter inden for hver kunstart er meget forskelligt, og det italesættes således på dette møde:

- 3 arkitektur – italesættes som få
- 6 kunsthåndværk og design – flere og bedre ansøgninger end sidst
- 17 musik – antal kommenteres ikke
- 16 scenekunst – antal problematiseres ikke
- 40 billedkunst – italesættes som (for) mange
- 15 litteratur – problematiseres ikke

Igennem udvalgets arbejdsperiode er forholdet mellem antal ansøgninger fra hvert af kunstområderne blevet diskuteret i udvalget ud fra et ønske om en ligelig fordeling af såvel projekter som støt-tebeløb til kunstområderne. Hver kunstart lægger op til sine projektformer. Billedkunst har f.eks. mange mindre projekter, hvor scenekunst og musik ofte forudsætter flere deltagere, der ansøger om større beløb pr. projekt. Fordelingen mellem kunstområderne kan dermed balanceres gennem hensyn til forholdet mellem antal og budget, og udvalget følger fordelingen over tid. En særlig problematik er kunstområderne Kunsthåndværk og design og arkitektur, der først i 2014 blev repræsenterede kunstarter i Huskunstnerudvalget. For at fremme ansøgninger inden for de to områder har udvalget i 2015-2016 opfordret ansøgere til at byde ind netop her. (Sarah Topsøe 30.11.17).

Ansøgninger søgt under en enkelt kunstart, har udvalget valgt, skal behandles af to læsere. Rent praktisk betyder forskellen i antal ansøgninger mellem kunstarterne noget i forhold til fordeling af læsemængden mellem kunstområderne. Repræsentanterne fra hvert område læser således deres egne samt en anden kunstarts projektansøgninger og afgiver indstilling om bevilling på forhånd. Fordelingen er aftalt, så der er mest mulig ligevægt mellem antallet af ansøgninger i egen og den tildelte anden kunstart. Således "bytter" scenekunst med musik, billedkunst med litteratur, og kunsthåndværk og design med arkitektur. På dette møde er litteraturs repræsentant ikke til stede. Arkitekturs repræsentant deltager på Skype ved behandlingen af de tværgående projekter, sine egne

arkitekturprojekter og som læser på Kunsthåndværk og Design. Medlemmerne fra de mindre områder har dermed mindre forberedelse end medlemmerne fra de større områder, medlemmerne fra kunstarterne med flest ansøgninger har mere forberedelse, og behandlingen af ansøgningerne fra områderne med flest ansøgninger tager længere tid. Det giver forskellige roller og positioner medlemmerne og kunstarterne imellem.

Dertil kommer, at de etablerede kunstarter som musik, billedkunst, litteratur og scenekunst har indarbejdede procedurer og kriterier ud fra erfaringer med et stort antal ansøgninger, mens dette først er på vej til at blive formuleret for de nye kunstarter arkitektur og kunsthåndværk og design. For nogle ansøgninger inden for disse to kunstarter bliver der givet indstilling uden fremlæggelse af de faglige begrundelser for vurderingen af projekterne. På mødet fremstår det derfor som en forskellig grundighed for bedømmelse af ansøgningerne inden for de enkelte kunstarter.

Formand (scenekunst) og næstformand (musik) er meget velforberedte, både på deres eget område og på det andet, som de er ansvarlige for. Næstformanden tager også ansvar for de andre kunstarter og skimmer på mødet litteraturansøgningerne, så der kan være en anden stemme på dem også. "Det kan lade sig gøre at læse mere alment," siger han. Han har også været inde på flere af kunstnernes hjemmesider for selv at se, om de og deres fremsendte CV stemmer overens (HJ. Eftermøde). De øvrige udvalgsmedlemmer afgiver mere indstilling end italesætter deres begrundelser for tilsagn og afslag.

Praktiserede kriterier i udvalgets behandling

Denne analyse af de kriterier, der blev taget i brug i udvalgets behandling af ansøgningerne, bygger på observation af og transskription af lydoptagelse på Huskunstnerudvalgets behandling af ansøgninger d. 4. april. Desuden på et eftermøde med formand og næstformand samt de to sagsbehandlere, der deltog i mødet umiddelbart efter behandlingen af ansøgningerne. I en samtale d. 30.11.17 har Sarah Topsøe uddybet de diskussioner, udvalget i deres valgperiode har haft om kriterierne, og hvordan medlemmerne arbejder med de indstillinger til bedømmelse, der behandles på mødet.

Huskunstnerudvalget arbejder ud fra Statens Kunstfonds formål om at fremme kunsten i Danmark inden for de enkelte kunstområder. Statens Kunstfonds midler anvendes til legat- og projektstøtte, som varetages af to udvalg for hver kunststart. I Statens Kunstfond er der således to måder at støtte, som man kan karakterisere som kunstnerstøtte på den ene side og kunststøtte på den anden. Huskunstnerudvalget er et projektstøtteudvalg, der går på tværs af kunstarter og støtter projekter, der fremmer børn og unges møde med kunst, men da det kun er kunstnernes løn, der støttes i de ansøgte projekter, og da kunstprojekter og undervisning for børn og unge udgør en del af forsørgelsesgrundlaget for mange kunstnere, hænger kunst- og kunstnerstøtte i praksis ganske tæt sammen. Det giver særlige vilkår for Huskunstnerudvalget i deres bedømmelsesarbejde.

Det første væsentlige kriterium for udvalget bliver derfor, om de kunstnere, som der ansøges om støtte til, overhovedet kan anerkendes som kunstnere. Kunstnernes CV med uddannelse og et aktivt professionelt virke er således et selvfølgeligt adgangskriterium for overhovedet at komme i betragtning som ansøger. Dernæst indgår kunstnerens kunstneriske niveau sammenlignet med andre inden for den kunststart, kunstneren er uddannet inden for eller er aktiv udøver med.

I udvalgsmedlemmernes behandling af ansøgningerne på mødet var kunstnerens "kendthed" og "renommé" blandt udvalgets medlemmer det, der blev nævnt først og hyppigst. Kunstnerne karakteriseres som dygtige, spændende, gode og anerkendte inden for deres felt. Denne italesættelse kan på mange måder sammenlignes med den forhåndsgodkendelse eller "blåstempling" af kunstnerne som personer i en database, der tidligere har været praktiseret under Huskunstnerordningen. Til forskel fra den tidligere ordning foregår vurderingen af kunstnerne dog først, når ansøgningen behandles på mødet og af de medlemmer, som udvalget for tiden består af. Denne praksis er en fordel for højt profilerede kunstnere inden for de enkelte kunstarter med en længere tids praksis bag sig. Det er en ulempe for kunstnere med en kort tid som professionelle, for kunstnere i tværgående projekter og i kunstarter, der ikke modsvarer de kunstfagligheder, som for tiden er repræsenteret blandt Huskunstnerudvalgets medlemmer. Medlemmerne kan i deres forberedelse til mødet have søgt råd i deres kunstudvalg og øvrige netværk for at få indstillinger på specialområder eller søge oplysning om kunstneres CV eller kunstnergrupper virke andre steder. Det kan give baggrund for at vurdere, om kunstneren har et aktivt – dvs. nutidigt – virke. I behandlingen af en ansøgning kan mindre aktivitet end tidligere indikere, at ansøger ikke længere er aktiv kunstner, ligesom et virke med de samme slags aktiviteter gennem lang tid kan pege på, at projektet, der søges om, har karakter af et eksternt projekt, der gentages mange gange uden en kunstnerisk udvikling.

For forskergruppen falder det i øjnene, at kunstnerens erfaringer og i mange tilfælde også formelle kompetencer som underviser eller formidler i forhold til børn og unge kun italesættes i enkelte tilfælde. Mens CV'et efterspørges og omtales som dokumentation af kunstuddannelse og kunstnerisk virke, bliver de pædagogiske sider af kunstnerens CV ikke efterspurgt i opslaget og nedtones måske i kunstnerens CV, da opslaget lægger op til, at *Kunstnermødet og den kunstneriske proces vil blive prioriteret frem for pædagogisk og didaktisk orienterede projekter*. Denne praksis kan hente sit belæg i Huskunstnerordningens opslag, hvor det fremgår, at børnene i Huskunstnerprojekterne skal *fordybe sig i en professionel kunstnerisk proces på kunstens egne præmisser*. Under behandlingen kommer denne tænkning i spil ved, at der f.eks. spørges: "Er han kunstner eller underviser?" Hvis vedkommende ikke har et aktivt kunstnerisk virke, overvejende beskæftiger sig med undervisning eller er ansat i ansøgerinstitutionen, taler det imod tildeling af støtte.

De pædagogiske og kunstneriske kompetencer, som deltagende lærere, pædagoger eller kunstformidlere har med sig ind i projektet, inddrages ikke i behandlingen på mødet. Deltagerne fra det sted, der skal huse projektet, er ikke blevet bedt om et CV og tildeles dermed ikke vægt som deltagende partnere med deres særlige bidrag til det ansøgte projekt. Der lægges i flere tilfælde vægt på, at "huset", hvor projektet skal foregå, er engagerede og har taget ejerskab til projektet. Denne procedure lægger op til eksterne projekter med en aftale mellem kunstner og hus, men giver ikke gode forudsætninger for at vurdere de konkrete deltagende partners fagligheder og kompetencer, der skal indgå i partnerskabsprojekterne.

Projektet som en proces for såvel kunstner som børn og unge.

Det gælder i opslaget såvel som i behandlingen af ansøgningerne, at processen er afgørende. For kunstneren på den måde, at et projekt ikke kun skal føre frem til endnu et værk på CV'et, og hvor børnene hjælper lidt til eller er tilskuere til det, som kunstneren arbejder med. Forholdet mellem produkter til kunstnerens CV og børn og unges inddragelse i Huskunstnerprojektet bliver her formu-

leret som en mulig modsætning. Kunsten skal være målet, men børnene må ikke blive middel til kunstværket.

Dette kriterium udelukker nogle få kunstnere, der ikke har integreret børn og unge i deres projekt, og projekter, hvor børn og unge bliver brugt til at løse en opgave for kommunen som f.eks. udsmykning af en rundkørsel eller indretning af et fællesrum på et gymnasium. Produktet må ikke være et mål i sig selv, hverken for kunstneren eller for det hus, hvor projektet foregår.

I Huskunstnerudvalgets behandling bliver processen for børn og unge dermed italesat som vigtig, og det er den kunstneriske proces og ikke undervisning, der prioriteres.

Processen vurderes i forhold til, hvor inddragende den er i forhold til børn og unge: "*Hvad skal børnene lave her?*" "*Hvordan indgår de?*" Udsagn som "*Der sker noget*", "*Det får fat i nogen*", "*De får noget ud af det*", "*De oplever*", "*De erkender*" og "*De prøver*" lyder det om de positivt bedømte projekter. Der lægges vægt på, at det skal være en særlig proces med et personligt møde, der strækker sig over tid, og ikke kortvarige overfladiske møder, hvor børnene ikke selv kommer i spil.

De negative bedømmelser lyder fx som, at projektet er "*Ren undervisning*", "*Som en forelæsning på universitetet*" eller "*Ren metode*", "*Instrumentel instruktion*",⁸ f.eks. i skrivning, billedkunst eller musik. Indvendingen går dermed på, om kunsten bliver middel for undervisning eller blot en kunstnerisk teknik, men også på en bestemt form for undervisning eller didaktik. Der gives på den måde udtryk for en afstandtagen til undervisning og læring i en traditionel skoleagtig undervisningsform.

Det bemærkes eller fremhæves sjældent, når kunstneriske processer og undervisning hænger sammen i en ansøgning, skønt netop arbejdet med at bygge bro imellem kunst og undervisning var et formuleret mål for en række ansøgere. I analysen af projektansøgningerne lagde vi som forskergruppe mærke til klare pædagogiske og didaktiske fællestræk ved ansøgningerne. De var i mange tilfælde også formuleret som tydelige udgangspunkter og forudsætninger for projektideen af ansøgerne. Det handlede om at tage udgangspunkt i sansninger og oplevelser, at arbejde ud fra kroppen, at fremme indtryk og udtryk, at gøre ting sammen etc. De kunstneriske processer, som beskrives i de projektansøgninger, der får tilsagn om støtte, italesættes eller diskuteres sjældent. Projekterne karakteriseres som "*Spændende*", "*Eksperimenterende*" og "*Vilde*", eller som "*Fine gennemprøvede projekter*", der "*virker*".

På formødet med formand og næstformand talte vi om, at udvalget mangler et sprog til at sætte ord på, hvad der sker i Huskunstnerprojekterne. Sammenholdt med de få bud på, hvilke pædagogiske og didaktiske kompetencer som huskunstnerne forventes at have, bygger denne måde at behandle ansøgningerne på udvalgsmedlemmernes individuelle erfaringer og forestillinger. Det giver på mødet et indforstået grundlag for vurderingen af denne centrale kobling i Huskunstnerordningen af kunst, "hus" og projekt.

Projekterne som sådan med deres indhold, idé og koncept behandles kun i få tilfælde på mødet, og behandlingen forudsættes at foregå i hvert enkelt udvalgsmedlems forberedelse af indstillingerne. Det vækker f.eks. til diskussion i udvalget, om et projekt falder ind under den ene eller anden kunst- art eller, hvis der er forskellige erfaringer fra tidligere gennemløb af samme projekt. Mange projek-

⁸ Alle citater skrevet i kursiv ovenfor er hentet fra referat på (Kunst.dk, Kunst.dk, 2016)

ter får dermed tildelt støtte, hvor kun et eller to medlemmer har taget indholdsmæssig stilling inden mødet, og den stramme tidsramme til ansøgningsbehandlingen bevirker, at kun få projekters indhold, idé og koncept diskuteres indholdsmæssigt i fællesskab.

Selve ansøgningens redegørelse for forholdet mellem form og indhold vurderes i flere tilfælde. De negative karakteristikker er: "*Løst*", "*Tyndt*", "*Underbeskrevet*", "*Svært at se for sig*". De positive er: "*Godt beskrevet*", "*Gennemarbejdet*", "*Sjovt*" og "*Spændende*".⁹

Selvom der i Huskunstnerordningens krav ekspliciteres, at huskunstnerprojekter skal "baseres på et partnerskab mellem institution og kunstner", er det imidlertid tydeligt, at der i vurderingerne på mødet lægges vægt på kunstneren og dennes kunstneriske kvalifikationer og engagement og ikke på de øvrige deltagere og deres forudsætninger og engagement. Kunstnerens relation til børn og unge vægtes, men ikke nødvendigvis børn og unges relation til kunstneren. Kunstnerens relationer til lærere, pædagoger og andre deltagere og samarbejdsformerne med dem nævnes stort set ikke. Huskunstnerordningens kriterie for partnerskaber tildes således meget lidt plads i sagsbehandlingen.

Indholdet i, hvad eller hvordan børn og unge skal opleve, og målene for, hvad de skal dannes til eller lære, tages sjældent op i fællesskab på mødet, men indgår i hvert enkelt medlems forberedelse af indstillinger, selvom ansøgningerne i de fleste tilfælde har netop dette som udgangspunkt for idé og projektforsøg. Indholdet i projekterne er dermed heller ikke behandlet dybere i denne del af analysen af sagsbehandlingen, men det tages op i forbindelse med analysen af de seks udvalgte projekter.

Der bliver i sagsbehandlingen ikke skelnet mellem de meget forskellige mål, som hver af ansøgertyperne har skrevet ind i deres projekter, og målene indgår ikke i behandlingen af ansøgningerne. Kunstarterne udgør den grundlæggende struktur for behandlingen af ansøgningerne. Forskelle og fællestræk i mål, samarbejdsformer, temaer og indhold i projekterne som helhed forholder udvalget sig ikke til.

Set i forhold til den didaktiske trekant (s. 8) er det dermed kun en del af de relevante forhold omkring et Huskunstnerprojekt, der bliver taget i betragtning ud fra vores observationer af udvalgets behandling af ansøgningerne på mødet. En række grundlæggende diskussioner har udvalget taget tidligere i deres 3-årige arbejde, og det forudsættes at indgå i de enkelte medlemmers forberedende arbejde.

Denne praksis i udvalget kan tolkes enten som en måde at praktisere armslængdeprincip og opretholde en kunstnerisk og metodisk frihed i projekterne, eller den kan forklares som en konsekvens af nødvendigheden af en effektiv sagsbehandling ud fra den yderst begrænsede tid, som udvalget har til rådighed. Det er uenighed mellem medlemmerne, der fremkalder begrundelser og dyberegående diskussioner om enkelte ansøgninger, mens det flertal af sager, hvor der er enighed mellem medlemmerne, sjældent påkalder sig kommentarer. Det rummer faren for en overfladisk og indforstået sagsbehandling.

Set i forhold til samarbejdsformer virker de praktiserede kriterier velegnede til at vurdere eksterne projekter, der kan udpege kunstnere og kunstprojekter som en selvstændig praksis, og hvor kontakten til de konkrete formidlere og børn og unge endnu ikke er fundet. Kriterierne kan også udskille

⁹ Alle citater skrevet i kursiv ovenfor er hentet fra referat på (Kunst.dk, Kunst.dk, 2016)

integrerede projekter fra det, Huskunstnerordningen ønsker at støtte, ved at få øje på projekter, der flettes så tæt sammen med de mål, "husene" ellers har, at kunsten og kunstnerne kommer i anden række. Derimod giver kriterierne i opslaget få retningslinjer for at vurdere partnerskabsprojekter, som netop lægger op til, at begge parter med hver deres kompetencer går sammen om et fælles projekt. Her vil det netop være projektet, der står centralt som mødestedet for de konkrete kunstnere, børn og unge og formidlere. I udvalgets behandlingspraksis giver vægten på kunstnere og kunst- art og manglende grundlag for at kunne vurdere husets og partnernes kompetencer i forhold til projektet ikke de optimale muligheder for at fange denne helhed ind.

Behandling ud fra andre kriterier

I opslaget til Huskunstnerordningen er der formuleret kriterier, som giver udvalget mulighed for prioriteringer mellem de kvalificerede ansøgere og projekter ud fra fordeling på alder, institutionstype og geografi. Disse kriterier har dermed som mål at sikre spredning og fordeling set i forhold til, hvor og hvornår børn og unge kan møde kunst og kunstnere, og i forhold til de "huse", som projekterne skal foregå i. Mens fordelingen af støtte mellem kunstarterne forhandles gennem udvalgsmedlemmer, der repræsenterer hver sin kunstart og i et skema opdelt efter kunstarter, er det udvalgsmedlemmernes egen opgave at læse ansøgningerne med henblik på, hvem de enkelte projekter retter sig mod, og i hvilken institutionstype og på hvilket sted det skal foregå. At medtænke alle disse kriterier i læsning og indstilling af de 154 ansøgninger i bunken og kombinere det med indstillingerne ud fra de hidtil gennemgåede kriterier er lidt af en opgave.

Udvalget har fra begyndelsen af deres periode nøje fået gennemgået retningslinjerne for såvel Huskunstnerordningens som hele Statens Kunstfonds formål af sagsbehandlere. Udvalget har desuden i starten lagt en linje for, hvordan de vil håndtere forholdet mellem kvalitetskriterier og fordelingskriterier.

Sara Topsøe udtrykker det sådan:

"Det ligger som sådan en understrøm hele tiden: aldersspredning og geografisk spredning. (...) Jeg tror faktisk man kører helt automatisk derefter (...) Men jeg synes det virker bedre fremadrettet. For når du sidder der med projekterne, så skal det være det gode projekt, der får lov til at styre, og så skal det andet ligge som sådan en underliggende matrix, der sørger for, at det bliver spredt ud." (ST, Eftermøde s. 8)

Kvalitet kommer først, og udvalget ser på de andre kriterier retrospektivt, når statistikken over fordelingen offentliggøres i Statens Kunstfonds årsberetning det følgende år. Udvalget holder således øje med, om nogle alderstrin, institutionstyper og områder i landet står i fare for at blive forfordelt. Hvis det er tilfældet, forsøger udvalget at tilgodese kvalificerede ansøgninger inden for de svagt repræsenterede eller forsøger ligefrem at tiltrække flere ansøgninger fra disse.

På mødet observerede vi, at disse andre kriterier inddrages i behandlingen, når de aktualiseres af og omkring enkelte projekter, men at ingen af dem bliver italesat som en gennemgående tematik. I det følgende vil hver af dem blive gennemgået.

Udvalget har mulighed for at fordele på de andre kriterier mellem de indkomne ansøgninger og forsøge at sikre en spredning på forskellige slags kunstprojekter. Henrik Jansberg siger:

”Det er jo ikke noget med, at man får en bonus for at søge en bestemt brugergruppe, det har vi ikke sådan rigtigt. (...) Altså hvis de skulle dække hele aldersspektret, hele det geografiske, hele ... alle genrer, alle slags institutioner, så er vi pludselig oppe i et eller andet, hvor vi så næsten skal have en institution, der ikke laver andet end det her. For så skal vi virkelig ud og have turbo på denne her formidlende opgave. Fordi tit så er det inden for en kunstart – så er der bare ikke alle af det hele.” (HJ, Eftermøde s. 7)

Der kræver langt flere midler og flere medarbejdere end dem, som Huskunstnerordningen har til rådighed, at nå børn og unge i alle aldersgrupper og institutionstyper.

Det sted, projekterne foregår, italesættes i behandlingen af ansøgningerne på mødet i forhold til enkelte projekter. Der er således større konkurrence om f.eks. projekter for mellemtrinnet i de store byer, end for projekter for småbørn i de mindre provinsbyer. Søger et projekt om at blive realiseret flere steder, vælges udkantsområder frem for storbyer. Det betegnes på mødet som f.eks. *”Bornholm- eller Djurslandsfaktoren”*. De få projekter med internationalt perspektiv italesættes ikke som noget for sig selv, men det nævnes en enkelt gang, at det er vigtigt i forbindelse med et projekt. Målet om geografisk spredning har dermed en vis betydning for omfordeling mellem storbyer og det øvrige land. Geografisk fordeling som kriterium lægger dog ikke op til, at tilknytningen mellem sted og projekt får vægt, selvom udvikling af lokal identitet er et centralt tema i mange projektansøgninger.

Sociale kriterier indgår i enkelte tilfælde i behandlingen som udvalgets ønske om at tilgodese projekter i områder, hvor børn og unge har få muligheder for at møde kunst og kunstnere. De få projekter med en social dimension i form af integration af flygtninge eller psykisk syge bliver fremhævet som vigtige, men udvalget finder ikke, det er deres opgave at støtte socialpædagogiske projekter.

I forhold til de institutionstyper, som skal huse projekterne, fremhæves projektansøgninger, der retter sig mod dagtilbud og ungdomsuddannelser, som tidligere har haft få ansøgere.

De ”andre kriterier” inddrages dermed ikke som systematiske hensyn eller prioriteringer på mødet, men forventes at indgå i de enkelte medlemmers læsning af ansøgningerne og indstilling af dem forud for mødet. Det er den enkelte kunstner og det enkelte projekt, der indimellem aktualiserer disse tværgående kriterier og ikke udvalgets fælles italesatte prioriteringer. Kriterierne opleves af udvalget da også som bindinger:

”Jo flere kriterier man skal have styr på, jo mere bliver man bundet på hænder og fødder. (...) Og hvad nu hvis de gode ansøgninger ligger i billedkunst, er det så ikke fair nok at der er flere der? Hvor man må sige: Jo.” (ST, Eftermøde s. 8).

Kunstnernes og derefter projekternes kunstneriske kvalitet er i udvalgets bedømmelsespraksis de to afgørende vurderingskriterier. Det er tillige de bedømmelseskriterier, som ligger til grund for Kunstfondens udvalg for projektstøtte. Kvalitetskriterierne for projekterne kolliderer til dels med fordelingskriterierne. De handlemuligheder, udvalget ser i forhold til at kombinere de to sæt kriterier, er

at arbejde på en langsigtet balanceret fordeling. Fordeling på kunstarter og aldersgrupper har dette udvalg aktivt arbejdet på i sin 3-årige periode.

Diskussioner i Huskunstnerudvalget

Designet af denne rapport muliggør en sammenligning af forløbet fra ansøgning til behandling og gennemførelse i de 6 cases, som indgår i undersøgelsen. Her vil vi forfølge, hvordan ansøgerne har udarbejdet deres ansøgning i forhold til ordningens kriterier.

Hvert enkelt projekt står i princippet for sig selv i udvalgets bedømmelsesarbejde, skønt fordelingen mellem kunstarter og til dels geografiske, aldersmæssige og institutionelle kriterier også spiller ind. Oftest afgøres udfaldet af behandlingen af det enkelte projekt ved en runde med tilkendegivelser eller ved en forhandling mellem medlemmernes indstillinger i relativt korte ordvekslinger. I få tilfælde opstår længere diskussioner, som går i dybden med mere principielle udsagn og retningslinjer. Det fremstår, som om udvalget har en fælles indarbejdet arbejdsform, og sagsbehandlerne virker rutinerede og har kun få afklarende spørgsmål. Sagsbehandlerne holder løbende udvalget orienteret om, hvor mange penge de nu har brugt, men i behandlingen af den enkelte ansøgning på mødet har budgettets størrelse eller udformning ikke nogen fremtrædende plads.

For at kunne støtte flere projekter skæres nogle få af de ansøgningers bevilling, der allerede har opnået tilsagn, ned til sidst for at mindske det samlede beløb. Det sker, uden at indholdskriterier i projektet behandles, men nogle ansøgere, der har indsendt flere projekter, får i denne runde kun støtte til nogle af disse.

Efter sagsbehandlingen er der ikke en fælles opsamling på de kriterier og prioriteringer, som har været på spil, og der refereres kun få gange til mere overordnede diskussioner i argumentationen omkring de enkelte projekter. Efter mødet udarbejdes oversigten over beslutninger om støtte af sagsbehandlerne, så det er dokumenteret og delt mellem medlemmerne.

En oversigt over tidligere udarbejdede afslagsbegrundelser i 8 punkter blev forelagt forskerpanelet. Afslagskriterierne forsøges løbende formuleret for hvert afslag til brug for sagsbehandlerne kommunikation med ansøgerne. Diskussionen om valg af afslagskriterier for det enkelte projekt fremmer, afføder også diskussioner om mere almene mål og begrundelser for udvalgets arbejde.

Afslagsbegrundelser:

Nr.	Antal	Begrundelse
1	38	Projektet lever op til Huskunstnerordningens formål og kriterier, men udvalget har foretaget en prioritering og har valgt at imødekomme de ansøgninger, der i videst muligt omfang har fokus på den kunstneriske proces, eller hvor huskunstnerens kunstneriske niveau er af højeste kvalitet.
2	7	Projektet har ikke i tilstrækkelig grad fokus på de deltagende børn/unges medvirken i den kunstneriske proces.
3	3	Projektet er ikke tilstrækkeligt udviklet i form og indhold.
4	1	Ambitionsniveauet for det ansøgte er så højt, at udvalget ikke ser sig i stand til at imødekomme det med et tilskud af relevant størrelse i forhold til udvalgets prioriteringer på området.
5	0	Projektet finder sted uden for støtteperioden for den aktuelle frist.
6	2	Projektet er uden for Huskunstnerordningens formål.
7	4	Den/de valgte huskunstner(e) opfylder ikke udvalgets kriterier i forhold til kunstnerisk niveau og aktivt virke.
8	3	Ordningen er ikke tiltænkt korte, enkeltstående workshops. Udvalget finder, at der i det beskrevne Huskunstnerforløb ikke afsættes nok tid til kunstnerens skabende møde med deltagerne eller tid nok til deltagerens fordybelse i den kunstneriske proces.

Fordelingen af afslagsbegrundelser viser, at udvalget finder langt de fleste ansøgninger kvalificerede og bliver nødt til at prioritere ansøgningerne indbyrdes i forhold til hinanden for at holde sig inden for den givne bevilling. I alt får 97 ud af 154 ansøgere tilsagn, og af de 57 afviste bliver 38 kendt kvalificerede. Udvalget viser med den markante afvisning på prioritering, dels at det er kunstnerisk kvalitet og proces, der vægtes højt, dels at der med de mange kvalificerede ansøgninger er potentiale til at sætte langt flere projekter i gang og dermed midler af til Huskunstnerordningen.

Analyse af afslagsbegrundelser

Kunstnerens CV og egen proces har meget stor vægt i behandlingen, men gives som afslagsbegrundelse kun på 4 ansøgninger. Disse bunder i de konkrete tilfælde i mangel på formel uddannelse eller endnu ikke afsluttet kunstnerisk uddannelse. Projekter med fokus på den kunstneriske proces prioriteres i pkt. 1. I pkt. 2 understreges det, at der samtidig skal være fokus på børn og unges kunstneriske proces. Det er lidt uklart, om det handler om børnenes eget skabende arbejde eller om, at de skal indgå som deltagere i et forudbestemt forløb eller begge dele.

I kriterie 3, der går på om forholdet mellem form og indhold er tilstrækkeligt udviklet, gives der kun 3 afslag. I forskergruppens gennemlæsning af ansøgningerne bemærkede vi, at det er meget forskelligt, om og hvordan spørgsmålene om hvad, hvem, hvor, hvornår, hvordan og hvorfor er besvaret. Udvalget påpeger i deres behandling indimellem dette, men det er kun i få tilfælde, at en manglende sammenhæng mellem form og indhold bliver begrundelsen for et afslag. Medlemmerne læser i de projektideer, de finder gode, "bag om" ansøgningerne og tilskriver mangler i ansøgningen manglende erfaring med at skrive ansøgninger eller at bruge det særlige ansøgningsprog. De godkender i andre tilfælde uden diskussion ansøgninger, der ikke er udfoldet, så det er muligt at svare på sam-

menhængen mellem hvad, hvem, hvor, hvornår, hvordan og hvorfor. Den begrænsede brug af dette afslag kan dermed hænge sammen med, at præmisserne for, hvordan dette bedømmes, ikke er udfoldet.

Formelle begrundelser for, om ansøgningen opfylder formål og betingelser i pkt. 5 og 6, bruges næsten ikke, så enten har ansøgerne læst på og opfyldt de formelle kriterier, eller også lægger udvalget ikke afgørende vægt på disse. Det sidste punkt 8 tilføjes undervejs på mødet og tales om som: "For lidt for for mange." Det udløser nogle af de største diskussioner og belyser udvalgets betænkelighed ved det "*Serielle*", "*Fabriksagtige*".

Anvendes begreberne eksternt partnerskab og integrerede samarbejdsformer på disse udsagn, vil det netop være de eksterne projekter, som vækker til diskussion i Huskunstnerudvalget. Det bliver her tydeligt, at udvalgets foretrukne samarbejdsform er partnerskabet mellem en enkelt institution og en kunstner. Projekter, der kan betegnes som integrerede i ansøgerinstitutionens praksis og drift i øvrigt og forfølger institutionens egen målsætning, bliver opfattet som uden for Huskunstnerordningens støtteopgave. Det omfatter de fleste af de meget store ansøgte beløb fra kommuner, regioner og meget store kulturinstitutioner. I disse integrerede projekter drøftes størrelsen på ansøgernes medfinansiering som en del af budgettet for den enkelte ansøgning, men også i forhold til prioriteringer inden for den pulje, som Huskunstnerudvalget fordeler.

Udvalgets fokus på kunstnerne gør, at de andre deltageres måde at indgå i projekterne på, og hvordan deres særlige kompetencer indgår i helheden af form og indhold, vægtes mindre. En del ansøgninger særligt fra uddannelsesinstitutioner og kulturinstitutioner har dog de andre parter kompetencer og deltagelse i projektet med. I behandlingen af ansøgningerne trækker det i flere tilfælde ned, *hvis der ikke er en aktiv kunstnerisk praksis også*, når ansøgere detaljeret redegør for, hvordan projekterne er tænkt ind i en undervisningsproces og undervisningsinstitution. De afvises med henvisning til, at det er "*For megen*" undervisning, eller "*Ren*" undervisning uden kunstnerisk proces. I disse tilfælde kommer den modstand mod didaktik, som er fremanalyseret tidligere, til at få konsekvenser for vurderingen.

Sammenfatning af del 1

Samarbejdsformer

HKO er åben for ansøgere fra "huse", der udgøres af institutioner på forskelligt organisatorisk niveau, størrelse og formål, lige fra kommuner og regionale netværk, til skoler/ungdomsuddannelser og diverse dagtilbud for børn og unge, kulturinstitutioner og foreninger samt andre institutioner med tilbud for børn og unge. Desuden kan kunstnere og kunstnergrupper søge om projekter i samarbejde med disse. Hvert af disse har helt forskellige mål, rammer og forudsætninger for at udforme ansøgninger og organisere samarbejdet. Etablering og gennemførelse af samarbejder er grundlæggende for Huskunstnerordningens idé, men kravene til og rammerne og samarbejdet er kun præciseret juridisk og økonomisk, men ikke organisatorisk og indholdsmæssigt. Der forventes f.eks. en samarbejdsaftale, uden at den skal medsendes, og det lægges ud til parterne, hvem af dem der skal stå som ansøger og dermed være juridisk ansvarlig.

Huskunstnerordningen kommer dermed til at "huse" såvel korte eksterne projekter, der ofte gentages mange gange, længere partnerskaber, der udvikles i samarbejde mellem kunstnere og husets medarbejdere, som en løftestang for at integrere og "drifte" større tiltag, der ikke prioriteres i f.eks. kommunernes budget. Opslaget og ansøgningsproceduren ser ud til at fremme, at store institutioner og kunstnergrupper kommer til at stå som juridisk ansvarlige, mens organisationen af samarbejdsformerne og etableringen af samarbejdet mellem de konkrete deltagere i huskunstnerprojekterne først begynder, når og hvis støtten bevilges. Kunstnere og kunstnergrupper tilskyndes med denne arbejdsgang til eksterne projekter, der kan udbydes til mange steder mange gange organiseret af f.eks. kommunernes kulturkonsulenter, frem for partnerskabsprojekter aftalt i ansøgningen med et tættere og længerevarende samarbejde med et konkret hus.

Opslag og ansøgninger

Ansøgerne byder ind med en mangfoldighed af korte og lange, små og store kunstneriske projekter rettet mod børn og unge i alderen 0-19 år. Det giver ordningen en inspirerende bredde med langt flere støtteværdige projekter, end udvalget har penge til at dække, men også en samling projekter, der er vanskelige at overskue og sammenligne. Opslaget lægger meget vægt på den kunstneriske idé og proces som mål i sig selv og afgrænser sig i forhold til institutionernes mål og didaktik. Der stilles dermed ikke krav om, at den korte projektbeskrivelse kommer rundt om de grundlæggende didaktiske spørgsmål om hvad, hvem, hvor, hvornår, hvorfor og hvordan. Flertallet af projektansøgningerne sammentænker dog kunst og didaktik. Det sker i forløb, der ofte inddrager mange sammensatte former for kunstneriske indtryk og udtryk, ud fra en idé eller et koncept, der forholder sig til et bestemt indhold. Forløbene afsluttes næsten altid med et produkt, som deles med andre. Der er dermed forskel mellem opslagens ordlyd og mål og projektbeskrivelser i mange af de ansøgninger, som modtages, og opslaget giver modsatrettede signaler om, hvordan kunstnere og huse skal samstemme deres deltagelse.

Budget og regnskab

Huskunstnerordningen støtter kunstnernes møde med børn og unge og bevilger højst 75 % af projektet som kunstnerhonorar, mens 25 % skal medfinansieres af institutionen, som huser projektet. I budgettet stilles der ikke krav om redegørelse for tid og ressourcer til etablering og gennemførelse af projekterne i samarbejdet mellem kunstneren og institutionens medarbejdere. De organisatoriske og indholdsmæssige rammer for de konkrete projektdeltageres arbejde i projektførelsen bliver dermed ikke præciseret og aftalt fra ansøgningstidspunktet. Kun hvert fjerde projekt, som søger over 100.000 i støtte, kan på forhånd regne med at skulle indsende en beretning og et regnskab. Evaluering, formidling og vidensdeling er ikke indskrevet som en del af kravene til ansøgningerne.

Behandling af ansøgninger

I udvalgets behandling er ansøgningerne opdelt efter kunstart, der modsvarer, at udvalgets medlemmer repræsenterer hvert sit kunststudvalg. Medlemmerne fungerer som eksperter, der sikrer, at de kunstnere, der indgår i projekterne, har et CV og et aktivt kunstnerisk virke, der er på niveau inden for deres felt. Kunstnernes didaktiske erfaringer og kompetencer og institutionernes og samarbejdspartneres mål, deltagelse og kompetencer er ikke efterspurgt i opslaget og indgår ikke i bedømmelsen. Projekternes form og indhold, og hvordan kunstneriske processer indgår i dem, italesættes i behandlingen, men udvalget taler om, at de mangler et sprog til at sætte ord på og vurdere dette som kriterier for tildeling af støtte. Ud fra opfattelsen af huskunstnerprojekter som samar-

bejdsprojekter om børn og unges møde med kunst på alle deltageres præmisser har udvalget derfor med opslagens udformning, kategoriseringen af ansøgninger og udvalgets praktiserede arbejdsmåde ikke de optimale betingelser for at bedømme og prioritere mellem ansøgningerne. Desuden tages fordeling af støtte i forhold til aldersgrupper og geografisk placering op i forhold til de enkelte projekter og ikke som gennemgående kriterier. Det giver således en række uklarheder og ikke intenderede konsekvenser for Huskunstnerordningen, hvordan ansøgningskriterierne er indrettet.

Delkonklusion

Huskunstnerordningen er formuleret, så den tiltrækker et stort antal ansøgninger fra institutioner og "huse" af mangfoldig karakter og meget forskellig størrelse. Der stilles juridiske og økonomiske krav til samarbejdet mellem kunstnere og huse, men der er få organisatoriske og indholdsmæssige retningslinjer. Blandt de 154 ansøgninger findes såvel eksterne, partnerskabs- og integrerede samarbejdsformer. Huskunstnerudvalget forventes ud over en kunstnerisk bedømmelse også at fordele støtte efter en fordeling på kunstarter og på en spredning på aldersgrupper, geografi og institutions-type. Alle disse til dels modstridende kriterier skal Huskunstnerudvalget bedømme på begrænset tid. I udvalgets praksis kommer kunstnerens CV og de kunstneriske processer sammen med børnene i projektansøgningen i forgrunden og bedømmes ud fra medlemmernes kendskab til de enkelte kunstnere og kunstarter. Derimod kommer samarbejdet med de huse og konkrete medarbejdere, som projekterne søges sammen med, i baggrunden. Det fremgår af behandlingen, at partnerskabsprojekter bedst lever op til Huskunstnerordningens intention, men der bevilges støtte til en række eksterne projekter og til få integrerede projekter, som til gengæld opnår store beløb. Den brede ansøgerkreds, de til dels modsatrettede kriterier for ordningen gør det således vanskeligt for udvalget at behandle og prioritere mellem ansøgningerne. Statens Kunstfonds retningslinjer om kunstart, kunstuddannelse og kunstnerisk virke bliver dermed de kriterier, der fylder mest, mens samarbejdsformer mellem parterne og det, nogen vil med nogle om noget, bliver mindre italesat.

Del 2

Case-studierne

Ud fra de projekter, som modtog bevillinger fra Kunstfonden, udvalgte forskergruppen 6 projekter, som skulle gøres til genstand for en tættere følgeforskning. Projekterne blev udvalgt ud fra et forskellighedsprincip omfattende varierede kunstarter, geografi, sted, de deltagende børn og unge, ansøgertype, tidspunkter, projektlængde og samtidig både helt nye projekter og projekter, som er en videreudvikling af tidligere støttede projekter.

Ansøgerne fra de udvalgte projekter blev gennem Slots- og Kulturstyrelsen adspurgt, om de ville deltage i HKO-undersøgelsen, bruge ressourcer på processen og sørge for nødvendige tilladelser fra de deltagende børn og unge i forbindelse med interviews og anden dokumentation. Af de projekter, vi i første omgang havde udvalgt, meldte et musikprojekt fra, hvorefter vi medtog et andet musikprojekt. Dette betød, at vi mistede et projekt på Sjælland og fik et ekstra i Jylland. De udvalgte projekter blev følgende:

Projektets titel og indhold	Kunstart	Sted	Ansøger	Målgruppe	Kunstner
Flok Performance III Tværgående projekt med scenekunst, billedkunst og zoologi.	Tværfaglig	København Zoologisk have + skoler	Marika Seidler Kunstner	4.-6. klasse	Marika Seidler Annika Nielsen
Vores Forestillinger Nye metoder til at bruge billedkunst og drama med udgangspunkt i et kunstværk	Tværfaglig	Esbjerg Kunstmuseum	Esbjerg Kunst- museum	3-6 år.	Gertrud Exner Claus Carl- sen
Den Testile Designproces Nyt kunstområde i samarbejde mellem kunstner og kulturhistorisk museum.	Kunsthånd- værk og Design	Herning Histo- riske klædefa- brik	Museum Midtjylland	4.-7. klasse	Astrid Skib- sted Holm
At Være og At Skrive Litteraturprojekt for børn med tyrkisk/dansk baggrund i samarbejde med lærerne.	Litteratur	Valby Privat skole,	Iben Claces Kunstner	7.-8. klasse	Iben Claces
Fortællinger i Lokalsamfun- det Teater og fortælling i lokal- området. Integration af kunst og lokalområde.	Scenekunst	Skive Landsby skole og kulturhus	Skoleleder	5.-6. klasse	Jesper La Cour
De Små Komponister Kreativ workshop. Kompositi- on med en komponist og en musiker.	Musik	Århus Flere skoler	FIGURA Kunstnere	1.-6. klasse	Anna Kleist, Frans Han- sen, Peter Bruun

Metoder

I dette projekts forskningsdesign har vi som tidligere beskrevet haft fokus på alle deltagende parter i mødet med kunsten i huskunstnerregi. Vi har derfor i casestudierne arbejdet med at observere og analysere samspillet mellem sted, kunstnere, børn og unge og det pædagogiske personale i de forskellige kunstprojekter. Vi har fulgt projekterne tæt med løbende observationer i starten af projek- tet, midt i og afslutningsvist. I arbejdet med observationerne har vi arbejdet med både deltagende

og ikke deltagende observation og systematisk dokumentation gennem feltdagbøger og foto og videodokumentation. For at fastholde den æstetiske/kunstneriske dimension i deltagernes møde med kunsten har vi valgt en narrativ analyseform, hvor observationerne er fremskrevet i praksisfortællinger, der følger projekternes forløb.

Herudover har vi arbejdet med kvalitative gruppe- og enkeltpersonsinterviews med kunstnere, arrangører, pædagogisk personale, museums personale og de deltagende børn/unge. I forhold til kunstnere, arrangører og pædagogisk personale har vi gennemført 1-2 interviews, et før og et efter projektet. I de første interviews spurgte vi blandt andet til projektets mål, arbejdsformer og kunstneriske praksis og efterfølgende til de deltagende parter løbende erfaringer med projektet i praksis samt deres vurdering af det kunstneriske og pædagogiske udbytte både for dem selv og for de deltagende børn og unge. I forhold til de deltagende børn og unge har vi spurgt til deres oplevelse af at deltage i projektet. Som redskab til disse interviews med børn og unge har vi brugt foto- og tegnestøttende interviews samt enkle rollespilsmetoder. Caseanalyserne er samlet i en særskilt rapport.

Analyse af 6 cases relateret til Huskunstnerordningen mål og krav

I analysen af casene har vi med henblik på at undersøge, hvordan Huskunstnerordningens mål effektueres i praksis, indledningsvist valgt at tage afsæt i ordningens formål og krav, som de er beskrevet på Huskunstnerordningens hjemmeside. (Huskunstnerordningen, 2017) Efterfølgende inddrager vi projekternes udvikling fra ansøgning til gennemførelse med afsæt i rapportens del 1. Afslutningsvist opstiller vi på baggrund af analysen af det empiriske materiale en samlet liste over projekternes kunstneriske oplevelsesdimension, de læringsmæssige potentialer og de udfordringer, der fremstår.

Formålet med og krav til huskunstnerprojekterne

Formålet med ordningen er, at børn og unge i alderen 0 til 19 år får indblik i og erfaring med kunstneriske processer gennem et møde med en professionel, aktiv kunstner. I analysen i rapportens del 1 lagde vi vægten på administrationen af selve ordningen. I caseanalysen går vi tæt på, hvordan møderne mellem deltagerne er foregået i praksis og på børns og unges udbytte.

Et Huskunstnerforløb skal som tidligere refereret:

- Baseres på et partnerskab mellem institution og kunstner
- Være involverende og give børn og unge erfaring med aktivt at følge, deltage og fordybe sig i en professionel kunstnerisk proces på kunstens egne præmisser
- Vægte processen og ikke et eventuelt afsluttende produkt
- Styrke børns og unges relation til kunst, gribe dem og ansøre dem til en kritisk og nysgerrig tilgang til kunsten og dens vilkår
- Give børn og unge forståelse for værktøjer og metoder i den kunstneriske proces.
(Huskunstnerordningen, 2017)

Hertil kommer et sjette krav, der beskriver, at midlerne er tiltænkt til længerevarende projekter, der varer op til et skole- eller kalenderår, men også til mindre initiativer, der dog som hovedregel skal forløbe over 5 dage. Overordnet set har de 6 udvalgte projekter alle rummet mulighed for, at de deltagende børn og unge mødte kunsten og kunstneren på tæt hold, både som kunstformidler og som udøvende kunstner. I alle projekter fik deltagerne et indblik i og nogen erfaring med arbejdet

med de kunstneriske processer gennem samarbejdet med en professionel, aktiv kunstner, og levede hermed op til ordningens formål. Vi vil i det følgende sammenholde ordningens krav med de konkrete cases.

Huskunstnerforløbet skal baseres på et partnerskab mellem institution og kunstner

I del 1 så vi, at HKO ikke giver nærmere retningslinjer for, hvilke former for partnerskaber der kan indgås, at der ikke skelnes mellem forskellige typer af partnerskaber, som kan indgås mellem de meget forskellige ansøgertyper, samt at de skriftlige samarbejdsaftaler ikke forventes medsendt ansøgningen. I analysen af casene går vi nu nærmere ind på, hvordan partnerskaberne i de udvalgte cases fungerede i praksis. Vi anvender kategorierne eksterne projekter, partnerskaber og integrerede projekter (Borgen, 2014) til at skelne mellem de forskellige typer af realiserede samarbejder.

Der var meget stor forskel på, i hvilket omfang de forskellige kunstnere i projekterne samarbejdede med institutionerne. I Flok Performance, Den Tekstile Designproces og Små Komponister var der ikke indgået en samarbejdsaftale med de deltagende skoler, lærere og skoleklasser på ansøgningstidspunktet. Disse 3 projekter var alle karakteriseret ved, at de tilbød en færdig forløbspakke, som institutioner kunne melde sig til at deltage i eller være værtsinstitution for. Fælles for disse projekter var yderligere, at de alle arbejdede med et tidligere gennemprøvet koncept, som de over tid i større eller mindre grad havde udviklet frem til projektets og forløbets nuværende form. Alle 3 projekter benyttede sig af et mellemlid mellem kunstner og slutbruger til at skabe kontakt med og ”booke” de deltagende klasser til projektet. Det skete henholdsvis gennem Københavns Kommunes Åben Skole Portal¹⁰, gennem museums- personalets netværk og gennem Århus Børnekultur Center. Denne organiseringsform betød, at den indledende dialog mellem kunstner og repræsentanter for slutbrugere blev iværksat sent i processen og udelukkende havde informativ karakter. For kunstnerne fra Figura og Flok Performance, som også var arrangører, blev dette mellemlid opfattet som en administrativ lettelse, idet de ikke skulle bruge tid og kræfter på at få kontakt med og lave aftaler med de enkelte skoler. I forhold til de tidligere beskrevne tre typer af partnerskabsmodeller kan disse projekter beskrives som eksterne partnerskaber, hvor kunstnerne tilbyder et færdigt forløb, som skolerne modtager uden krav om andet end aktiv deltagelse i de konkrete kunstmøder.

I Fortællinger i Lokalsamfundet og At Være og At Skrive indgik kunstnerne i et tæt samarbejde med de involverede ledere, lærere og pædagoger, hvor man i fællesskab planlagde, gennemførte og evaluerede det kunstbaserede arbejde med eleverne. I praksis foregik det ved en arbejdsdeling, hvor kunstneren stod som hovedansvarlig for at facilitere de kunstneriske processer, mens lærere og pædagoger havde hovedansvaret for at integrere det kunstneriske arbejde i skolens dagligdag og i forhold til eventuelle fagformål. I forhold til partnerskabstyperne kan disse projekters samarbejdsformer betegnes som egentlige partnerskaber.

I Vores Forestillinger og Den Tekstile Designproces indgik kunstnerne løbende i et tæt samarbejde med museumsformidler og arrangør både i forhold til planlægning, gennemførelse og evaluering. Dette samarbejde implicerede, at museumsformidler og arrangør deltog i alle forløb og indgik aktivt som ”medhjælpere” til kunstnerne – både løbende og i den afsluttende teateroplevelse. Slutbrugerne – det pædagogiske personale fra de deltagende institutioner – var imidlertid ikke inddraget i

¹⁰ (<https://aabenskole.kk.dk/>)

samarbejdet, hverken i forhold til planlægning eller evaluering, og de indgik primært som deltagere og støttepersoner for børnene i de kunstnerisk og musealt rammesatte forløb. Disse projekter kombinerer hermed de to former for samarbejde, idet der er en partnerskabslignende samarbejdsform mellem kunstner, arrangør og museumsformidler, mens der er en ekstern partnerskabsrelation til slutbrugerne, de deltagende lærere og pædagoger.

I analyserne ses, at der er fordele og ulemper ved begge partnerskabsformer. Vi vil i det følgende se nærmere på dette.

Fordele og ulemper ved den eksterne model

De analyserede eksterne projekter tilbyder alle et gennemprøvet forløb, som kunstnerne enten tager direkte, eller som de videreudvikler, så den passer bedre til den konkrete praksis. Fordelene fra arrangørperspektiv er, at institutionen får et projekt, som erfaringsmæssigt virker i en didaktisk praksis. Skolelederen i Små Komponister-projektet beskriver det på følgende vis:

"Jeg er bare begejstret for, at Små Komponister er sådan et gennemprøvet koncept, for vi har haft flere workshops og forløb, hvor kunstnerne har manglet basal pædagogisk og didaktisk indsigt". (ASK s. 1).

Samtidig kræver den eksterne organisation kun i mindre grad, at lærerne skal indgå i et planlægningsarbejde, som det kan være svært at indpasse i skolens hverdag."

Lærer: "Der var da nok nogle, der ville gå ind og bruge deres forberedelsestimer på at være en del af det, hvis det var i deres egen klasse. Men det er vi også nogle, der ikke vil, fordi vi tænker, at vores forberedelsestid er vigtig, og fordi vi er en smule ramt af den der reform og lockout, lov 409 og mangel på tillid.". (LFP s. 4).

For kunstneren er det en fordel at indgå med et projekt, som man har stor erfaring med. Forberedelsesarbejdet reduceres, og kunstnerne har en tryghed ved, at projektet fungerer didaktisk, så de kan koncentrere sig om den kunstneriske dimension.

- *Kunster: "Det er godt at have prøvet det af og vide, hvor meget man kan læsse af på børnene."*
"Jeg tænker altid, at de børn, der er med i workshoppen, er nye i denne sammenhæng. Det kan godt ske, at andre har prøvet det, men ikke det næste hold børn."
- *Lærer: "Det har fungeret rigtig godt for mig, at det er velkendt, at det er anden gang, vi gør det, det højner kvaliteten af det, vi får leveret" (KSK s. 2).*

Ulempen kan omvendt set fra et lærer- og pædagogperspektiv være den manglende medindflydelse, viden om og forståelse for projektet og dermed en mulig manglende forankring.

- *Pædagog: "Vi er bare kommet – og de (kunstnerne) har ikke snakket med os om det på noget som helst tidspunkt, og der kom vi hjem og kiggede på hinanden og sagde – Hvad så?" (P. VF s. 2).*
- *Lærer: "Jeg vidste ikke, hvad jeg skulle. Altså når jeg ikke kender programmet, så er det også svært at gå ind og supplere med et eller andet eller hjælpe med andet end: "At nu skal I være*

stille. "(..) Det virkede heller ikke, som om at kunstnerne syntes, at vi skulle supplere med noget." (L. FL s.7).

Kunstnerne oplevede også, at der fra deres optik kunne være problemer med de gensidige forventninger til samarbejdet med lærerne

- Kunstner: "At det især udgør et problem, da vi netop arbejder med flokdannelse og flokadfærd, lærerne kommer og går, og det påvirker processen. Lærerne vender hele tiden tilbage til, at de ikke ved, hvad deres rolle er. Nogle lærere griber det an ved at sidde med deres computere og lave noget, vi ikke ved, hvad er. Men så finder vi ud af, at det er forberedelse til anden undervisning, fordi de har en forberedelsesstunde." (K. FP. s. 2).

Fra et arrangør- og kunstnerperspektiv kan der yderligere være den ulempe, at der bruges megen tid på at skabe kontakter til de deltagende skoler og lærere.

Kunstner: "Det er jo tit noget, der bliver tilbudt, og så kommer vi. Mange gange kræver det, at vi selv tager teten – ellers kan det være svært, for skolerne har travlt, og informationerne flyver rundt, så det er tit en god idé at få fat på skolen og lærerne, så man ligesom ved, vi skal mødes." (K. FP s. 4).

Det viste sig, at arrangørerne kunne have vanskeligt at få "solgt" det budgetterede antal kunstoplevelser til slutbrugerne. I casene ser det ud til at skyldes en uheldig kombination af relativt sent udsendte invitationer fra arrangørerne og skolernes undervisning og planlægning, som ofte er fastlagt mindst et år i forvejen.

Fordele og ulemper ved partnerskabsmodellen

De analyserede partnerskabsprojekter var alle længerevarende, nyudviklede og eksperimenterende projekter, hvor de deltagende kunstnere i samarbejde med lærere, pædagoger og arrangører udviklede og gennemførte projektet i fællesskab.

Fordelen ved de lange partnerskabsprojekter viste sig at være store muligheder for forankring og gensidig læring og for at etablere stærke samarbejdsrelationer i praksis. De længerevarende partnerskabssamarbejder mellem kunstner og lærere/pædagoger rummer mulighed for at inddrage de deltagende børn og unges perspektiv og løbende eksperimenterere, justere og udvikle både de kunstneriske og de didaktiske tiltag, så de passer til både kunstnere, lærere og de deltagende elevers ambitioner, lyst og motivation. Både kunstnere og lærere fandt projekter vellykkede, hvor der blev samarbejdet efter en partnerskabsstruktur.

- Lærer: " jeg synes, at det har været meget nemt at arbejde sammen med Iben, fordi hun faktisk i al sin sprudlende personlighed er meget konkret. Det er meget konkret, de opgaver, hun stiller, og det er meget konkret, de ting, hun har bedt både os til det møde og så eleverne om at lave. Og det er godt for eleverne og sådan set også for os andre." (L. AV s. 1).
- Kunstner: "Det har været et fantastisk samarbejde. Virkelig fantastisk. Fordi Sofie har jo været den ideelle samarbejdspartner på den måde, at hun har givet plads, og hun har sat de rammer, der skulle til. Hun har ligesom givet line, når der var brug for det, og så har hun samlet op, når der var brug for det. Og det er både i forhold til mig og i forhold til klassen." (K. AV. S. 3).

En ulempe ved partnerskabsmodellen kunne være, at den er tidsmæssigt krævende, idet det er nødvendigt, at både lærere/pædagoger og kunstnere sætter tid af til de løbende planlægnings- og evalueringsmøder, hvilket kan være vanskeligt at gennemføre i praksis. I At Være og At Skrive havde kunstner og lærer eksempelvis både en række indledende planlægningsmøder og daglige planlægnings- og evalueringsmøder. I Fortællinger i Lokalsamfundet blev planlægningen af de kunstbaserede processer ofte gennemført som hurtige samtaler i elevernes frikvarterer.

- Lærer: *"Jeg kunne godt ønske som voksen, at når der nu er sådan et projekt her, at så er der også timer til, at vi er med. Så jeg kunne godt tænke mig, at man sagde, at i sådan en uge, så blev der investeret nogle flere timer. (L. 2 FS s. 3).*

Den særlige mellemposition, som vi så i Vores Forestillinger mellem et eksternt og et partnerskabs-samarbejde, rummede på den ene side store udviklingspotentialer for både kunstnere, museum og museumspersonale. På den anden side var de deltagende pædagoger ikke en del af dette samarbejde, hvilket blev oplevet som en frustration.

- Pædagog: *"Man vil jo gerne have det struktureret og vide, hvad der skal ske, og hvordan rammerne er. (...) Og jeg tror egentlig, børnene havde det på samme måde." (P. 2. VF s. 2).*

Huskunstnerforløbet skal være involverende og give børn og unge erfaring med aktivt at følge, deltage og fordybe sig i en professionel kunstnerisk proces på kunstens egne præmisser

I alle projekter indgik interaktive forløb, hvor kunstnerne faciliterede kunstbaserede skabende processer med børn og unge. Disse processer var i Flok Performance, At Være og At Skrive, Små Komponister og Den Tekstile Designproces planlagt og beskrevet i detaljerede forløbsskemaer, der lå klar ved projektstart. I Vores Forestillinger og Fortællinger i Lokalsamfundet blev der arbejdet med en mere eksperimenterende og processuel praksis, hvor de overordnede rammer var aftalt på forhånd, mens detailplanlægningen foregik fra dag til dag.

Der var stor forskel på, i hvor høj grad de deltagende børn og unge havde mulighed for rent tidsmæssigt at fordybe sig i de kunstbaserede processer. I den ene ende er eksempelvis At Være og At Skrive, hvor kunstneren arbejdede sammen med en 8. klasse og deres lærer flere timer ugentligt over en periode på 5 måneder, og Vores Forestillinger, hvor to kunstnere arbejdede sammen med en gruppe på 15 børn i en periode over 2 uger. I den anden ende har vi Små Komponister og Den Tekstile Designproces, hvor kunstnerne arbejdede sammen med en hel skoleklasse i op til 6-8 timer fordelt over to dage.

I forhold til intensitet i fordybelsen havde denne også forskellig karakter. På den ene side kunne der i alle forløb observeres perioder af stor fordybelse og intensitet. Observationer, som også blev understøttet af de kvalitative interviews. På den anden side kunne det i flere projekter observeres, at de deltagende børn og unge i perioder virkede uopmærksomme, usikre, vilde eller direkte modvillige.

Der kan være flere grunde til dette. En af grundene kan være, at der er organisatoriske forhold, der griber forstyrrende ind. Dette var eksempelvis tilfældet i Flok Performance, hvor skolen ikke havde stillet de nødvendige lokaler til rådighed, og hvor klassens egne lærere kun deltog i begrænset omfang, hvilket skabte uro og usikkerhed blandt både børn og voksne. En anden observeret udfordring var elevernes specifikke situation, hvilket eksempelvis sås i At Være og At Skrive, hvor den skole-

mæssige kontekst og elevernes sproglige kompetencer påvirkede deres evne til at koncentrere sig om det kunstneriske arbejde. Endelig spillede den tidsmæssige faktor ind i flere projekter eksempelvis Flok Performance, Vores Forestillinger og Fortællinger i Lokalsamfundet, hvor de deltagende børn og unge så ud til at blive både fysisk og psykisk trætte undervejs i de relativt lange dagsforløb.

Hvorvidt fordybelsen i de kunstneriske processer foregik alene på kunstens egne præmisser, er meget vanskeligt at afgøre konkret, og det lægger op til diskussion af, hvordan begrebet kunstens præmis skal forstås. På den ene side indgik kunsten som det centrale mødested og den centrale arbejdsform i alle projekterne. Hermed kan man argumentere for, at projektet udspillede sig med kunsten som fokuspunkt. Imidlertid arbejdede alle projekter også med mål, der ud over de rent kunstneriske relaterede sig til de deltagende børn og unges udvikling og læring både i almen og faglig forstand. Et eksempel er At Være og At Skrive, hvor projektet helt eksplicit arbejdede med at styrke elevernes danskfaglige kompetencer. Et andet er Flok Performance, hvor flokmentalitet hos dyr og mennesker blev udforsket og udtrykt gennem arbejde med litteratur og performance.

- Kunstner: *"Jeg er meget interesseret i det med flokke, og hvordan man agerer i en gruppe og også alene, og også det med dyrene og menneskers samspil interesserer mig."* (K. F. P. E. s. 12).

Herudover indgik der i alle projekter et direkte samarbejde med de deltagende institutioner, hvor pædagoger og lærere enten forberedte eller selv arbejdede videre med projekterne i egen institution. Endelig arbejdede alle projekter med en konkret målgruppe og dens voksne, hvilket betød, at kunstnerne for at lykkes med projektet nødvendigvis måtte tilrettelægge de kunstbaserede processer, så de bedst muligt kunne basere sig på de deltagende børn og unges muligheder og præmisser, eksempelvis de deltagende børn og unges sociale samspil, deres udviklingsniveau, deres interesser, viden, færdigheder og ambitioner. Der blev således ikke alene arbejdet ud fra kunstens præmis, hvilket ikke er overraskende, da alle Huskunstnerprojekterne er baseret på et partnerskab med en eller flere institutioner, foregår på disse institutioners lokaliteter og inddrager børn og unge og deres voksne. Som beskrevet i den grundlæggende model for denne undersøgelse, så vil et Huskunstnerprojekt altid udspille sig i et samspil mellem en række interagerende præmisser og kan derfor ikke – hvis projektet skal lykkes – alene tage afsæt i den ene parts præmis.

Huskunstnerforløbet skal give børn og unge forståelse for værktøjer og metoder i den kunstneriske proces

I alle projekter blev der arbejdet med kunstbaserede processer, hvor børn og unge fik mulighed for at arbejde med de forskellige kunstarters værktøjer og metoder i praksis. I disse processer var der fokus på, at børn og unge kunne få en begyndende forståelse for og færdighed i anvendelsen af de kunstneriske udtryksformer. I arbejdet med de kunstneriske udtryksformer fungerede kunstneren på flere måder. På den ene side som underviser, igangsætter, instruktør og sparringspartner. På den anden som mester, der gik foran som professionel rollemodel, og som i samspillet kvalificerede de deltagende børn og unges egne kunstneriske udtryk. Dette interaktive samarbejde med kunstneren omkring de kunstneriske udtryksformer blev i alle projekter vurderet som særligt værdifuldt af de deltagende børn og unge og deres voksne.

Huskunstnerforløbet skal vægte processen og ikke et eventuelt afsluttende produkt

I alle projekter var der prioriteret tid og rum til processuelt og eksperimenterede arbejde med de kunstneriske udtryksformer. I Vores Forestillinger var hele forløbet med børnene én lang eksperimenterede proces, hvor kunstnerne og børnene med afsæt i mødet med et af museets kunstværker arbejdede og legede med forskellige materialer, musik, bevægelse, performance og billedkunst. Fokus var på her-og-nu-sanselige oplevelser og ikke på at skabe et eller flere produkter. På samme måde var der i de andre projekter delforløb, hvor kunstneren og de deltagende børn og voksne eksperimenterede helt processuelt med de kunstneriske udtryksformer og forskellige indholds elementer. Dette fandt eksempelvis sted i fortælle- og dramalege og øvelser, gennem kropslige improvisationer med masker, gennem skriveøvelser osv. Metoder, som både lærere og elever fandt værdifulde.

- Lærer: *"Så synes jeg selve processen her, mens han har været her denne her uge, det har været fantastisk, det har været så fedt."* (L. 2 F. s. 2).
- Elev: *"Jeg synes også, at det var rigtig sjovt at lege den der bavian, og så de der små dukker, jeg synes, det var rigtig sjovt at styre den selv, men også når det er, den kravler oven på én, fordi det føles helt vildt sjovt."* (E. FP s. 8).

Der indgik imidlertid også en eller anden form for produkt i alle projekter. 4 ud af 6 projekter afsluttedes med et produkt, hvor de deltagende børn og unge fremførte egne kunstneriske udtryk enten som en koncert, en performance, en digtoplæsning eller ved dramatiserede fortællinger på en fortællefestival. I Vores Forestillinger blev den afsluttende teateroplevelse skabt og fremført af kunstnerne selv med afsæt i det interaktive arbejde med børnegruppen. I Den Tekstile Designproces skabte eleverne forskellige produkter, blandt andet nøgleringe, som de efterfølgende kunne tage med hjem.

I Flok Performance, Fortællinger i Lokalsamfundet, At Være er At Skrive og Små Komponister indgik de afsluttende fremlæggelser som et mål og en væsentlig motivationsfaktor for både lærere og børn og unge. Selve arbejdet med at skabe, forfine og fremføre et produkt blev af både de deltagende børn og unge, deres lærere og pædagoger oplevet som et væsentligt element i den samlede proces.

- Elev: *"Så lærte vi f.eks. hvordan en bavian ville gå, det synes jeg også var rigtig sjovt, og så lave den der skuespil-/performancedel, fordi det var lidt sådan, så skulle man være lidt i et større spil, det synes jeg var rigtig, rigtig sjovt."* (E. FP. s.10)
- Kunstner: *"Det er gået op for mig, at den koncert er ret vigtig for forløbet. Det er et resultat. Så får man en fornemmelse af, hvad projektet rigtig går ud på, at man har skabt noget, som der er en modtager til. Man har skabt et produkt, der kan bruges til noget, og nogen udefra kan høre og se det, man har skabt. Så det er en rigtig god afrunding."* (K. SK s. 1).
- Lærer: *"Ja, produktet, det er bestemt vigtigt. Det er der, hvor du lige finpudser, der, hvor du lige yder maks. – og der, hvor du ser det blive til, og du har fuldt fokus. Og det er der, hvor det bliver set, og du får responsen fra deres forældre og fra børn. Og det tror jeg bare, at det er vigtigt. For i processen der kan man et langt stykke trække den på bare, at de skal arbejde med det. Men den sidste dag der kunne jeg godt mærke, at det der med, at de skal vise det, så forfiner de det lige – for nu ved de godt, at der er en mening med at snakke højt – og være*

tydelig, og der er en mening med at have hovedet ud mod publikum – Det giver bare mening lige pludselig. De ser det.” (L. FL. s. 4).

Der er således tilsyneladende en divergens mellem Huskunstnerordningens kriterier, hvor det eksplisit nævnes, at processen og ikke produktet skal vægtes, og mellem kunstnerne, lærernes og elevernes vægtning og opfattelse.

Huskunstnerforløbet skal styrke børns og unges relation til kunst, gribe dem og anspore dem til en kritisk og nysgerrig tilgang til kunsten og dens vilkår

I alle projekterne var der mulighed for, at målgrupperne kunne få en relation til kunst som udtryksform gennem egen skabende og ekspressiv praksis. Herudover inddrog kunstnerne i Vores Forestillinger, Fortællinger i Lokalsamfundet, Små Komponister og At Være og At Skrive fremvisning af kunstnerens egen praksis ved, at kunstneren eksempelvis selv opførte en fortælleteaterforestilling, selv spillede musik eller læste egne digte for målgruppen. At kunstnerne på denne måde inddrog egen kunstnerisk praksis, blev af alle parter vurderet som meget værdifuldt:

- Elev: *”Det bedste det var der, hvor han (Jesper La Cour) fortalte den der historie om Bjowulf - Fordi jeg synes, at den var god, og han fortalte den godt.” (E. FL. s.3).*
- Kunstner: *”Ja, og jeg syntes egentlig, det er vigtigt, at man også viser sin egen kunst. Måske bare som en del af processen midt i, at man viser noget af det elitære, man kan. Noget af det, man har øvet sig på i 40 år. Det skal man også, fordi man har brugt så lang tid på det, og så er man faktisk også forpligtiget på at dele noget af det.” (K. VF s. 2).*
- Kunstner: *”Man vil gerne give det, den kunst, der har givet os store oplevelser. Vi prøver at åbne ørene for børnene, så de senere kan få noget kærlighed til musik, kunst og kreativitet. Nogle af dem bobler, når de laver disse ting.” (K. SM. s. 1).*
- Lærer: *”Jeg synes, vi lever i en verden i dag, hvor børn zapper. Fra det ene til det andet. Men her i forestillingen der bliver der skabt et rum, hvor man ligesom er i nuet. Og man er sammen med en voksen, som i den grad er til stede med hele sin krop og sjæl. Og det tror jeg, børn har rigtig godt af at opleve, at nogen kan glemme sig selv og fængsle børn på den måde.” (L. 3. FL. s. 3).*

I mødet med kunsten både som oplevende og som producerende fik de deltagende børn og unge mulighed for at møde og udvikle en relation til kunsten som noget betydningsfuldt, der berører dem.

Huskunstnerforløb skal for at sikre tid til fordybelse for den konkrete, de deltagende børn og unge foregå over et tidsforløb på i alt minimum 5 dage inklusive forberedelse

Alle projekter forløb over mere end 5 dage i alt. Det var imidlertid ikke i alle tilfælde, at den enkelte børnegruppe mødte kunstnerne i dette omfang. I Små Komponister og Den Tekstile Designproces arbejdede kunstnerne med 1-2 dages forløb af 4-6 timer pr. dag pr. klasse, som blev gentaget flere gange med nye klasser. I disse projekter mødte eleverne således kunstneren i maksimalt 2 dage a 4 timer pr. klasse. For visse klassers vedkommende var dette i Den Tekstile Designproces reduceret til én dag a 6 timer. Herudover indgik tid til forberedelse og møder med arrangør. I Flok Performance arbejdede den konkrete målgruppe sammen med kunstnerne i et forløb på 6 dage med minimum 4 timer dagligt. Hertil kom lærermøder og forberedelse. I Vores Forestillinger arbejdede børnene

sammen med kunstnerne i 7 dage fordelt over 2 intensive uger og en teateroplevelse i den 3. uge. Hertil kom forberedelse og møder med arrangør. I Fortællinger i Lokalsamfundet arbejdede børnene sammen med kunstneren i 6 dage fordelt over 2 uger. Herudover indgik forberedelse, lærerworkshop af 2 dages varighed og flere fortælleteaterforestillinger for alle skolens elever. I At Være og At Skrive arbejdede de deltagende børn og unge sammen med kunstneren i 60 lektioner fordelt over 15 uger. Herudover indgik der individuel skriftlig feedback på elevernes digte og noveller, forberedelse og lærermøder.

Der er således meget stor forskel på, i hvor lang tid de deltagende børn og unge og de tilknyttede voksne møder kunstneren i de forskellige forløb, og hermed stor forskel i de deltagende børn og unges mulighed for at fordybe sig i det kunstneriske arbejde. Sammenholdes den tid, de enkelte børnegrupper rent faktisk arbejdede sammen med kunstnerne, med de beløb, som de forskellige projekter var støttet med, kan der ikke ses en direkte sammenhæng mellem den tid, de forskellige børn og unge rent faktisk møder kunstneren, og projekternes bevillinger. Det kan hænge sammen med de meget forskellige måder at lave budgetter på og på timetakst og honorarstørrelse for kunstnerne, som blev nævnt i del 1.

En social indsats må gerne være en sidegevinst ved et Huskunstnerforløb, men aldrig det primære formål for projektet

Alle projekter arbejdede i praksis med eksplicite kunstneriske formål.

- Arrangør At Være og At Skrive: *"Det vægtes højt, at det ikke er vigtigt at kunne sætte kommaer korrekt, men derimod væsentligt via konkrete, kunstneriske teknikker at kunne søge sin egen stemme – identitet – via skrivekunsten".¹¹*
- Arrangør Vores Forestillinger: *Projektets overordnede mål er at anvende metoden Tranzart, hvor en anden kunstart bruges til at perspektivere og folde et billedkunstværk ud med det formål, at der i mødet mellem to kunstarter opstår noget, der er større end de to tilsammen."¹²*
- Ansøgning Små Komponister: *"Børn, uden nødvendigvis at have forudgående musikalsk viden, udvikler deres egne musikalske former, som derefter realiseres af professionelle."¹³*

Der indgik imidlertid også en række sociale og didaktiske mål, både på ansøgningsniveau og i praksis, der af såvel arrangører, kunstnere som lærere og pædagoger blev opfattet som væsentlige. Disse var eksempelvis følgende, som alle er hentet fra projekternes ansøgning til Huskunstnerordningen:

At Være og At Skrive:

- *At eleverne både konkret/sprogligt og tematisk/motivisk udforsker begreberne identitet og stemme.*
- *En bagvedliggende ambition med forløbet er at udvide sprog- og integrationsdebatten både indholdsmæssigt og metodisk gennem den sproglige fordybelse og i den relation, der sker i samarbejdet mellem elev og forfatter¹⁴*

¹¹ Iben Claces HKO Ansøgning At være og at Skrive

¹² Birgitte Ørom HKO Ansøgningen Vores Forestillinger

¹³ Figura ensemble HKO Ansøgningen Små Komponister

¹⁴ Iben Claces HKO Ansøgning At være og at Skrive

Flok Performance:

- *At eleverne udvikler forståelse for flokmentalitet både hos dyr og mennesker.*
- *At eleverne får centrale erfaringer eller erkendelser af både at være noget i kraft af 'sig selv' og af den socialisering og tilpasning, man med arv og miljø er blevet genstand for.¹⁵*

Fortællinger i Lokalsamfundet:

- *At eleverne får rod fæste i deres eget lokalsamfund*
- *At elevernes identitet styrkes.¹⁶*

Den Tekstile Designproces:

- *At eleverne får indblik i, hvordan tekstilproduktion historisk og lokalt har foregået*
- *At eleverne oplever en følelse af stolthed og glæde over, at de har udviklet noget, som er deres helt eget unikke værk.¹⁷*

Vores Forestillinger:

- *At børnene øger deres samarbejdsevner og i højere grad lytter anerkendende til andre, og at børnenes sprogbrug bliver mere nuanceret og deres ordforråd større.¹⁸*

Opsamlende ses det for det første, at der indgik både kunstneriske, fagdidaktiske og almindidaktiske mål i projekterne. For det andet at disse mål ikke fremstod som konkurrerende, men supplerende i praksis. Der fremstår således som tidligere nævnt en divergens imellem ordningens intention, ordlyd og sagsbehandlingen og de konkrete og godkendte projekters intention og praksis.

Opsamling på analyse af de 6 cases relateret til Huskunstnerordningens mål og krav

Det fremgår af ovenstående analyse:

- At alle observerede cases udfoldede Huskunstnerordningens formål i praksis
- At der indgik samarbejder mellem institution og kunster, som enten fremstod som et eksternt eller som et egentligt partnerskab, og at der forekom både fordele og ulemper ved disse arbejdsformer
- At alle forløb foregik i forskellige kontekster i et samspil mellem forskellige deltagere og derfor ikke alene kunne foregå på kunsternes præmis
- At der indgik både processer og produkter i alle forløb, og at både proces og produkt af deltagerne blev oplevet som væsentlige, menings- og værdifulde.
- At børn og unge i flere – men ikke alle projekter – fik mulighed for at opleve kunstnerens udøvende praksis
- At projekternes tidsmæssige omfang og hermed deltagernes mulighed for fordybelse varierer stærkt i de forskellige projekter
- At der indgår såvel kunstneriske som almindidaktiske og fagdidaktiske mål i ansøgninger og praksis.

¹⁵ Marika Seidler HKO Ansøgning

¹⁶ Helle Kappel Nielsen HKO Ansøgning Fortællinger i lokalsamfundet

¹⁷ Tinna Møbjerg HKO Ansøgning Den Tekstile Designproces

¹⁸ Birgitte Ørom HKO Ansøgning Vores Forestillinger

Kunstmøderne i praksis

Fra ansøgning til gennemførelse

Ansøgningerne til de udvalgte projekter blev skrevet af forskellige typer af projektdeltagere: kunstner, skoleleder, producent og institution (museum). I de projekter, hvor kunstner ikke var ansøger, byggede projektideen på et længere samarbejde mellem kunstner og værtsinstitution, og kunstnerne var medinddraget i ansøgningsprocessen. Lærere og pædagoger som repræsentanter for slutbrugere blev hørt i Fortællinger i Lokalsamfundet i forbindelse med ansøgningen, mens de ikke var inddraget i de øvrige cases. Dette medførte, at der i flere projekter opstod indledningsvise forståelsesproblemer mellem kunstner og slutbruger, som det eksempelvis ses i Vores Forestillinger og De Små Komponister.

I de 2 projekter, hvor kunstner var arrangør, havde kunstnerne tidligere erfaring med at ansøge og få midler fra Huskunstnerpuljen. I At Være og At Skrive var "Huset" via skolens egen lærer inddraget i fastlæggelse af indhold og den tidsmæssige planlægning. I Flok Performance var repræsentanter fra slutbrugernes "Huse" ikke inddraget i forbindelse med ansøgningen.

Om Huskunstnerordningen

Ansøgerne og kunstnerne ytrede stor tilfredshed med Huskunstnerordningen, som den fungerer i dag. De ser den som en enestående mulighed for, at kunstnere kan komme ud og møde børn og unge og deres voksne i praksis. Arrangørerne var enige om, at det var positivt, at der var rum for endog meget stor forskellighed i projekterne, og at ansøgningskemaer og vejledning var meget brugbare.

Arrangør: "Jeg har de meget positive erfaringer, at jeg altid har fået støtte til mine projekter. Jeg synes, at det er enkelt, og den har ændret sig undervejs, men det står klokkeklart, hvad det er, man skal. Og jeg tror, at det er en ordning, der bare passer som fod i hose til i hvert fald denne her type projekter på vores museum. Altså, der er et eller andet med, hvordan vi arbejder, der går rigtig godt i spænd med ordningen. Jeg husker det også som meget enkelt at aflægge regnskab." (A. VF. s. 12)

Kunstnerne var også meget tilfredse med de muligheder, Huskunstnerordningen rummer.

Kunster: "Det er jo fantastisk. Jeg synes simpelthen, at Huskunstnerordningen er genial, og jeg blev rigtig, rigtig glad, da der var snak om for nogle år siden, at den skulle nedlægges, og jeg var simpelthen bare så glad, at den ikke blev nedlagt, fordi jeg synes, at det er en genial måde at supplere sin indkomst på, når man er kunstner, eller for mig." (K. AV. s. 6)

Kunstnerne påpegede dog, at produkterne var en væsentlig del af deres arbejde med børn- og unge, og mente, at ordningens ordlyd i den henseende kunne være misvisende. Herudover mente Kunstnerne fra Vores Forestillinger, at det burde fremstå som en ekstra ressource i ansøgningen, når kunstneren indgår med egen kunstnerisk praksis som en integreret del af projektet. Endelig pegede kunstnerne på, at det ville være en fordel, hvis man kunne søge for længere perioder, når det drejede sig om en opfølgning på et eksisterende projekt.

Kunstner: "Hvis det så ligesom er et eller andet, man gerne vil fortsætte med, så kan man så sige, at så søger man så igen, og så går der et år mere, det kunne man, hvis der var flere frister, som der faktisk var i gamle dage." (K. VF. F. s. 16).

Endelig mente kunstnerne, at der burde være mere fokus på ordningen og de resultater, der bliver opnået i projekterne i offentligheden. Iben Claces, kunstner på At Være og At Skrive, udtaler i den forbindelse, at der mangler systematisk evaluering og vidensdeling:

Kunstner: "Så tænker jeg hele tiden sådan evaluering i forhold til optimering af fremtidige processer, og det kan jeg jo selvfølgelig gøre på min egen lille del, fordi jeg kan se, nåh, hvis det der ikke fungerede, så må jeg hellere justere. Og hvis man ikke faktisk begynder at se på, at der ligger et kreativt potentiale i kunsten, som kan medvirke til innovation, så misser man et eller andet i den der mellemregning, som jo måske faktisk i virkeligheden kunne hjælpe de der stakkels lærere, som bare er så samspilsramte i forhold til alt det, de skal, og den nye skolereform." (K. VH s. 7).

Projekternes organisering og forløb

Der var meget stor forskel i organiseringen og tiden til planlægning i projekterne, efter at de havde fået bevillingssvar. For de projekter, der havde en partnerskabsstruktur, indgik den overordnede planlægning og samarbejdsaftaler med slutbrugerne allerede i projektansøgningen. I de projekter, der arbejdede med en hel eller delvis ekstern samarbejdsmodel, var den indholdsmæssige plan beskrevet i ansøgningen, men hverken samarbejdsaftaler med slutbrugerne eller de tidsmæssige aftaler var på plads. Det viste sig i praksis at give store problemer for projekterne at finde interesserede samarbejdspartnere fra skolerne og få den tidsmæssige plan til at falde på plads. Dette medførte, at der i flere tilfælde – på trods af at alle parter fandt det væsentligt – ikke var tid til at afholde indledende formøder med de deltagende lærere og pædagoger. Samtidig var der problemer med, at de informationsmaterialer, som slutbrugerne skulle have haft, ikke nåede frem til rette vedkommende. Endelig blev forløbets struktur og længde i visse tilfælde ændret i sidste øjeblik for at tilpasse sig alle de sent tilkomne deltagende skoler.

Alle disse udfordringer relaterer sig til forholdet mellem ansøgning, bevilling og projektstart, idet det viste sig problematisk at:

- Samarbejdsaftaler ikke var indgået på ansøgningstidspunktet
- Konkrete tidsplaner ikke var lavet på ansøgningstidspunktet
- Mål og metoder ikke var drøftet med samarbejdspartnere på ansøgningstidspunktet og heller ikke altid ved projektstart
- Den relativt korte tidsfrist fra modtagelse af projektbevilling til projektstart hen over en sommerferie gjorde det vanskeligt for arrangørerne at få aftaler med de forskellige aktører på plads i god tid før projektstart.

Når den tidsmæssige planlægning og samarbejdsaftalerne var faldet på plads, blev alle projekter overordnet gennemført ud fra de beskrevne mål og projektbeskrivelsen. Organiseringen og gennemførelse af projektet blev i de eksterne projekter i praksis varetaget af kunstner og arrangør med pædagogisk personale som sporadiske deltagere eller observatører. I de projekter, der arbejdede med et partnerskabssamarbejde, blev projektorganisering og gennemførelse varetaget i et samspil med alle deltagende parter. Samtidig blev der kun lavet evalueringer med alle deltagende parter i de projekter, der arbejdede med en partnerskabsstruktur. Samarbejdsformen fik dermed afgørende betydning for den praktiske projektgennemførelse og evalueringen.

De materielle rammer

I de projekter, der foregik på skoler, var det principielt skolen, der var vært, og kunstneren, der deltog som inviteret gæst. Dette betød, at det i første omgang var skolen og lærerne, der havde ejerskab til de rum, der blev arbejdet i. Kunstnerne indgik som gæster. Sammenholdt med, at de fysiske rammer i alle skoleprojekterne overvejende var klassiske klasseværelser med den betydning og de sociale relationer, som disse rum signalere, bevirkede det:

- At eleverne var trygge og oplevede sig på hjemmebane
- At de deltagende kunstnere af eleverne og i egen italesættelse blev opfattet som gæstelærere
- At flere aktiviteter blev gennemført i en klassisk undervisningsform, hvor kunstneren stående ved tavlen underviste i og igangsatte processer med eleverne, som sad ved borde
- At lokalernes størrelse og indretning vanskeliggjorde de kunstbaserede fysiske aktiviteter
- At skolens lærere og ikke kunstneren i første omgang havde ejerskabet til rummet
- At der opstod flere logistiske udfordringer, når de kunstbaserede projekter dels skulle følge skolens almindelige tidsplan og regler, dels måtte skifte lokaler flere gange i forløbet for at tilpasse sig skolens andre aktiviteter.

I flere projekter ommøblerede kunstnerne lokalene for at skabe rum til det kunstbaserede arbejde. Disse relativt simple forandringer bevirkede, at kunstnerne fik ejerskab til rummet, samtidig med at den ændrede indretning forandrede både deltageres forventning til aktivitet i rummet og måden, aktiviteten kunne gennemføres på.

I Fortællinger i Lokalsamfundet blev også udeområdet omkring skolens kulturhus "Stationen" inddraget, og det skabte rammer for en anderledes mindre skoleagtig måde at arbejde på. Det samme gjorde sig gældende i Flok Performance, hvor en del af projektet foregik i Zoologisk have. I begge projekter sås det, at elevernes engagement i og fokusering på de kunstbaserede aktiviteter virkede stærkere i disse alternative rammer.

I de projekter, der var arrangeret af og foregik på museer, indgik både de deltagende pædagoger og lærere og børn og unge som inviterede gæster, og ejerskabet til rummet var i udgangspunktet museets. Kunstnerne indgik imidlertid i et tæt samarbejde med museumsarrangøren og havde dermed mulighed for på forhånd at indrette de rum og værksteder, som de deltagende børn og unge skulle arbejde i. Der opstod således et delt ejerskab til lokalet mellem kunstnerne og arrangørerne. Samtidig var de anvendte lokaler en del af en kunst- og kulturinstitution, der var indrettet til at være ramme for kunst- og kulturformidling i en daglig praksis. Dette bevirkede, at

- lokaliteterne var indrettet til kunst- og kulturformidling og indgik som aktiv medspiller i forhold til at inspirere til og skabe stemthed og fordybelse omkring de deltagende børn og unges kunstbaserede processer
- kunstnerne relaterede sig til den kunstneriske kontekst (museet) og blev af de deltagende børn og unge og af kunstner og arrangør opfattet og italesat som kunstnere
- de deltagende børn og unge gennem deltagelse i projektet udviklede en relation til kulturinstitutionen

- de deltagende børn og unge særligt i børnehavegruppen indimellem følte sig på udebane og utrygge
- lærere og pædagoger følte sig på udebane og kunne have svært ved at finde ud af, hvordan de skulle agere på stedet og i de forskellige processer.

Projektforløb

Projektforløbet i de observerede cases var forskelligt. I de rent eksterne projekter: Den Tekstile Designproces, Små Komponister og Flok Performance havde kunstnerne detaljeret beskrevet og skemalagt forløbene på forhånd, og de blev i alle tre tilfælde i hovedtræk gennemført efter planen. Det var i disse projekter kunstnerne, der ledede og varetog alle kunstbaserede processer, og de deltagende lærere indgik primært som observatører.

De projekter, der arbejdede med længere forløb og en hel eller delvis partnerskabsmodel, fordelte sig på to typer. En type var de processuelle projekter som Vores Forestillinger og Fortællinger i Lokalsamfundet, hvor der på forhånd lå en grundstruktur for forløbet, men hvor indhold, form og arbejdsformer blev udviklet løbende fra dag til dag i processen. I Fortællinger i Lokalsamfundet deltog alle parter, såvel kunstner som arrangør, lærere og pædagoger i en interaktiv proces, hvor alle var involveret i planlægning og gennemførelse af de kunstbaserede skabende processer og den afsluttende fortællefestival. I dette projekt indgik yderligere en todages fortælleworkshop for pædagoger og lærere som optakt til projektet, hvor lærere og pædagoger fik mulighed for på egen krop at arbejde med de samme processer, som de senere skulle anvende i arbejdet med eleverne. I Vores Forestillinger arbejdede man med en delvis partnerskabsstruktur og en forløbsplan, hvor målsætningen og de overordnede linjer, herunder de tidsmæssige rammer og slutproduktet, var beskrevet på forhånd. Det konkrete indhold og de konkrete arbejdsmåder blev udviklet undervejs af kunstnerne i samarbejde med museumspersonalet. De deltagende pædagoger var ikke involveret i denne proces. Arbejdsformen var processuel, legende og eksperimenterende, og de deltagende børn var inddraget aktivt i hele processen.

En anden type var At Være og At Skrive, hvor kunstnere i samarbejde med klassens egen lærer på forhånd havde lavet en detaljeret og skemalagt plan for hele projektforløbet, hvor mål, delmål og metoder var beskrevet. Denne plan blev i hovedtrækkene gennemført i praksis med visse ændringer, som skyldtes forskellige force majeure-hændelser. De konkrete kunstmøder udspillede sig i dette projekt som undervisningslignende aktiviteter i klassen, hvor kunstneren havde hovedansvar, og hvor læreren indgik aktivt som medunderviser, planlægger og evaluator i et ligeværdigt samarbejde.

Betydningen af mødet med kunstneren og kunsten

I alle forløb var der et tæt samarbejde med kunstnere og børn og unge omkring oplevelse og produktion af forskellige kunstneriske udtryk. Kunstnerne skabte ved en særlig intensitet og et fokuseret nærvær inspirerende rammer for de deltagende børn og unges skabende arbejde. I interviewene italesættes det flere gange, at kunstneren formår at se de enkelte børn og tage dem alvorligt som en art "kolleger" i den skabende proces.

Lærer: "Det, jeg oplever, når vi har kunstnere på, det er, at de har en anden måde at komme ind til børnene på. Jeg har oplevet det før, og jeg tænker hver gang over det. Vi havde også en musiker med på et tidspunkt, og jeg oplever simpelthen, at det, de nogle gange kan, det er, at de har en tålmodighed med, som er anderledes end den, jeg har, og de har en ro med,

som jeg beundrer dem for. Og jeg ser tit, at de får nogle andre børn med sig, som det kan være svært for os andre i hverdagen. Det magter de. De ser dem. Vi har nogle børn, der bliver set på en helt anden måde af kunstnerne. Det er ret fantastisk.” (L. 1 FL. s.7).

Kunstnerne gav løbende impulser til børnene både gennem iscenesættelse af aktiviteter og egen kunstnerisk praksis, som de anvendte som afsæt for egne kunstbaserede processer. I alle projekter var kunstnerens fokus på det kunstneriske arbejde. Som rammesætter og fagligt kompetent sparingspartner formåede de at skabe et arbejdsfællesskab med børnene omkring de kunstneriske metoder og udfærdigelsen af de kunstneriske produkter:

Elev: ”Jeg blev sådan helt wauw. Fordi de (kunstnerne) ved virkelig, hvad det er, de snakker om, fordi han kom over til os og gav sådan en hel masse gode råd, og han sagde bare en helt masse kloge ting, som jeg slet ikke havde tænkt på.” (E. B1. SK. s. 1)

Et eksempel på kunstnerens mangesidige rolle i mødet med børn og unge er hentet fra Jesper La Cours arbejde i Fortællinger i Lokalsamfundet:

En gruppe elever fra mellemgruppen har lavet en fortælling, og to fortællere fra gruppen skal fremføre den for klassen, mens de øvrige skal understøtte fortællingen med bevægelser. Fortællerne taler lavt og kigger ned i gulvet, en fra gruppen mimer med hurtige bevægelser til handlingen, mens hun kaster generte blikke mod publikum, og endnu en er helt passiv. Publikum er meget uroligt, og det virker, som om kun ganske få har deres opmærksomhed på gruppens fortælling. Jesper foreslår så, at de, der ikke fortæller, skal prøve at sætte lyde til fortællingen. Børnene forsøger lidt, men er stadig meget forsigtige og virker generte og usikre. Nu går Jesper aktivt ind i fortællingen i samspil med børnene. Han bruger store bevægelser og siger kraftige lyde og kaster hele sin kunstneriske intensitet ind i fortællingen. Det virker som en katalysator for børnene, der i samspillet med kunstneren tør op og nu selv kaster sig ud i at improvisere med lyde og bevægelser. ¹⁹

Opsamlende bidrog kunstnerne med at iscenesætte værdifulde kunstneriske oplevelser og intense æstetiske læreprocesser, hvor de deltagende børn og unge følte sig taget alvorligt og ligeværdigt inddraget. Samtidig vurderede målgruppen selv og de tilknyttede lærere/pædagoger, at mødet med kunstnerne og det skabende kunstneriske arbejde havde været både meningsfuldt og værdifuldt, eller som børnene selv ofte formulerede det ”*rigtig sjovt*”. ²⁰

Tematisk arbejde i projekterne

I alle projekter blev der arbejdet med at anvende det kunstneriske formsprog til at undersøge og udtrykke et indhold. Det kunne være lyden af en historie om følelser som i Små Komponister, en fortælling om et år som i Fortællinger i Lokalsamfundet, en novelle om mobning som i At Være og At Skrive, dyrs adfærd som i Flok Performance eller sanselige oplevelser som i Vores Forestillinger. I de eksterne projekter udvalgte kunstnerne på forhånd både de indholdsmæssige tematikker og de kunstneriske og didaktiske virkemidler, mens udvælgelsen af tema og arbejdsform i partnerskabsprojekterne kom i stand i et samarbejde mellem kunstner, pædagoger og lærere. Selve processen med at anvende det kunstneriske formsprog til at undersøge og udtrykke forskellige tematikker blev

¹⁹ Fra Caseanalyse Vores Forestillinger

²⁰ Denne formulering gik igen i mange børneinterview, som det kan ses i Caserapporten

af både børn/unge og deres pædagoger/lærere opfattet som en lystfuld, lærerig og anderledes måde at opleve og lære på.

Samarbejdsformer og didaktik

I de projekter, der havde en ekstern samarbejdsform, indgik lærere og pædagoger primært som observatører til kunstnerens arbejde med børn og unge. Eftersom lærerne og pædagogerne i disse projekter hverken var inddraget i planlægning, gennemførelse eller evalueringen, var der kun begrænset mulighed for, at partnerne kunne bruge hinanden til kunstnerisk og didaktisk udveksling og læring, ligesom mulighederne for forankring var reduceret. I partnerskabsprojekter indgik kunstnerne og stedets lærere og pædagoger i et tæt samarbejde, rummede store lærings- og udviklingspotentialer af både didaktisk og kunstnerisk karakter og skabte mulighed for, at de kunstneriske metoder kunne blive forankret i institutionernes hverdagspraksis.

Lærer: "Jeg tror, at jeg vil gøre det til, at fortælling er en del, når de skal lære nyt i matematik. Så beder jeg dem tit om at skrive en opgave, hvor de bruger det her nye matematik i en historie. Og det tror jeg, at jeg vil gøre meget mere mundtligt end skriftligt nu, for det er jo egentlig ikke det, der er vigtigt i matematik, så den tror jeg i hvert fald, at jeg vil tage til mig, den vinkel der. Hvad gør du, når du minusser, og hvorfor gør du det? Så skal de lave det til en historie." (L. 2 FL s. 12).

Selvom observationer og interviews af kunstmøderne viser, at kunstneren overvejende og med stor succes skabte rammer for lystfyldte og lærerige kunstoplevelser, sås der også nogle didaktiske udfordringer i de konkrete møder. Der var eksempelvis situationer, hvor kunstnerne på grund af en omfattende uro blandt børnene havde svært ved at gennemføre de planlagte aktiviteter.

Kunstner: "Så har det været sådan, at jeg måske har tænkt, nåh, men jeg skal give dem alle det her, og så ender det med, at det bare er mig, der står og bræger, og så taber jeg dem. Det er jo igen det der, jeg er jo ikke lærer, jeg har jo ikke på den måde didaktik med i rygsækken" (KVF. S. 1).

Der var andre situationer, hvor de deltagende børn blev så vilde, at de med kunstnerens egne ord *gik i selvsving* og blev kede af det. Og der var situationer, hvor enkelte elever nægtede at deltage i bestemte aktiviteter, ligesom der var situationer, hvor abstraktionsniveauet bevirkede, at børnene blev usikre på, hvad de skulle lave. I disse situationer kunne det se ud, som om kunstneren ikke havde de tilstrækkelige didaktiske redskaber til at lede processen på en måde, som kunne indfange hele børnegruppen, samtidig med at der ikke var det nødvendige samarbejde med målgruppens egne lærere og pædagoger. Begge dele kan hænge sammen med, at der i nogle projekter opstod forståelsesproblemer og mistillid mellem kunstnere og lærere/pædagoger, som medførte en gensidig usikkerhed og utilfredshed. Nedenstående pluk fra de efterfølgende interviews er eksempler på dette:

- *Lærer: "Jeg synes også, at der er mange praktiske ting, hvor jeg tænker, at der er brug for en pause nu, eller sådan. Det er selvfølgelig også, fordi at vi kender dem, og lige kan se ... nu kan de faktisk ikke. Didaktikker og differentiering tænker jeg. Hvordan differentierer man f.eks., når børnene de skal lave en tekst, eller når de skal øve en tekst, hvis der er nogen, der er sindssygt dygtige, og der er nogen, der har rigtig, rigtig svært ved det?" (L. FP. s. 18).*

- Kunstner: *"Lærerne vender hele tiden tilbage til, at de ikke ved, hvad deres rolle er. Nogle lærere griber det an ved at sidde med deres computere og lave noget, vi ikke ved, hvad er. Men så finder vi ud af, at det er forberedelse til anden undervisning, fordi de har en forberedelsestid."* (K. FP. s. 3).

I de skoleprojekter, der arbejdede med længerevarende forløb, opstod yderligere den didaktiske udfordring, at eleverne ikke opfattede deltagelsen i de kunstneriske processer i sig selv som tilstrækkelig motivation. For at imødegå dette valgte lærerne flere gange at italesætte projektets relevans for eleverne med henvisning til skolens obligatoriske fagmål. I et enkelt projekt indførte kunstner og lærer af motivationshensyn yderligere at give eleverne karakterer for deres kunstneriske produkter.

- Lærer: *"Det at fortælle og stå frem mundtligt, det hører under fagmålene for faget dansk, og når det er en del af fagmålene, så skal alle være med, men om man har lyst til at optræde med det til sidst, kan være frivilligt"* (L1. FL. s. 1).
- Kunstner: *"Og jeg er også sikker på, at for de her unge, der er det vigtigt med en stramhed ... at altså netop de her sådan ... det skal bare ligge der, og det skal bare afleveres, og I får karakterer for det."* (K. AVS. s.5).

Opsamlende ses det, at de deltagende lærere og pædagoger fik en række udfordrende og inspirerende oplevelser gennem mødet og samarbejdet med kunstnerne. Disse oplevelser motiverede og inspirerede lærerne og pædagogerne til selv at fortsætte arbejdet med at inddrage de kunstneriske processer i eget pædagogiske arbejde. I enkelte situationer opstod der dog didaktiske og samarbejds-mæssige udfordringer, som skabte usikkerhed og påvirkede gennemførelsen af de kunstneriske processer. Et indledende samarbejde mellem kunstner og lærere/pædagoger med drøftelse af gensidige forventninger til hinanden kunne muligvis have forebygget dette problem.

Deltagernes oplevelse af og vurdering af projektet

Ved de efterfølgende interviews ytrede alle deltagende parter overordnet meget stor tilfredshed med Huskunstnerprojekterne i praksis. Nedenfor har vi samlet et udpluk af udtalelser fra disse interviews.

Børneperspektivet

De deltagende børn og unge oplevede, at det havde været sjovt, meningsfuldt og lærerigt at deltage i huskunstnerprojektet, og samarbejdet med kunstnerne blev fra børnenes perspektiv opfattet som udelt positivt. Som en ny og god måde at være sammen, udfolde sig og lære på. Samtidig blev kunstneren set som en person, det følte godt at være sammen med. Nedenfor er samlet en række udsagn fra de deltagende børn og unge.

- *"Det har været MEGA hyggeligt – Jeg har nogenlunde lært at bruge GAS (red: Genitiv, adjektiv, substantiv) – Jeg har lært at rime – og skrive digte."* (E. AV. s. 1).
- *"Det var sjovt at lære ny musik og nye instrumenter, som vi ikke plejer at bruge. (..) Det er fedt at sidde på sit værelse og lytte til musik, men det er federe at prøve det selv."* (E. SM. 2. s. 1).

- *"Ibens timer har været de timer, man altid glædede sig til. Hun forstår ens pointe og giver ros for vores arbejde. Iben har haft tålmodighed og har altid lyttet til os. – Jeg kan godt lide den måde, hun underviser på. Hun har megen energi, og det er bare super. Kommer til at savne hende". (E. AV. s. 1).*
- *"Jeg synes, at det var rigtig sjovt, fordi vi lavede andet, end hvad vi plejede, og så var det også sådan noget med, at Annika hun fik os også f.eks. til at røre os lidt i den undervisning, det synes jeg, var ret sjovt, så lærte vi f.eks., hvordan en bavarian er, og hvordan den ville gå, det synes jeg også var rigtig sjovt." (E. FP. 1. s. 10).*
- *"Så lærte vi at fortælle. Og det er en god evne at kunne fortælle historier, så kan man fortælle en historie til andre og sådan noget". (E. FL. s. 5).*

Voksenperspektivet

Lærere, pædagoger og andre formidlere syntes overordnet, at projekterne havde været meget inspirerende og lærerige både for dem selv og for de deltagende børn og unge.

- Lærer: *"Så synes jeg selve processen her, mens han har været her denne her uge, det har været fantastisk, det har været så fedt. Jeg synes, alle børn har været på banen, og det er ikke ret tit, at vi oplever det i vores emneuger. Det synes jeg, var fedt." (L. 2. FL. s. 2).*
- Lærer: *"Det, jeg egentlig synes, er det bedste ved det, det er ret avanceret, men jeg tror ikke, eleverne var klar over det, hvor avanceret det er. De var fanget af det, ellers var de jo faldet af. Jeg synes, hele forløbet var rigtig godt". (L. SK. s. 1).*

Arrangørerne syntes, at projekterne var vellykkede, og at de rigeligt indfrie de opsatte mål.

- Arrangør: *"Det overstiger mine forventninger på den måde, at jeg synes, det er blevet et værk i sig selv, der har været så meget finhed og æstetik, og det der rum, de skaber, der opstår sådan en meget fin intensitet. Der bliver ikke udstukket hverken ordrer eller fortællende elementer. Det hele glider bare i sådan en meget smuk proces." (AR. VF. E. s. 1).*
- Arrangør: *"Der var en enorm glæde og en fantastisk stemning. Det var meget intenst og nærværende, og det handlede jo om, at den enkelte fortalte sin historie. Og vi talte lige om forleden, at man fortalte sin ar-fortælling, og når så der blev tre lagt sammen, så blev det jo en rablende fantasi-historie, for så havde den ikke noget med virkeligheden at gøre mere, så digtede man. Så på den måde har de jo så fået nogle redskaber til at bruge deres fantasi og gå ind og nuancere tingene." (AR. FL. E. s. 3).*

Kunstnerne mente alle, at huskunstnerprojekterne overordnet set havde været vellykkede og rummede en kunstoplevelse og en udtryksdimension. Herudover italesatte flere, at deres projekter rummede en indholdsmæssig/ læringsmæssig dimension:

- Kunstner: *"Og når jeg så tænker tilbage på processen, så lignede den faktisk mere og mere en rigtig kunstnerisk proces, som vi kunne have været igennem selv. Det er også en af vores kæpheste, at de skal få lov til at få det, som vi er bedst til. Vi har inviteret dem ind i det her kreative rum, og der er også plads til kaos. Altså, de får i hvert fald et indblik i vores måde at arbejde på. Og så får de jo faktisk også en regulær deltagelse i et stykke kunstnerisk arbejde, som egentlig ikke behøver at blive set som sådan noget børnekunst." (K. VF. E. s. 1).*

- Kunstner: *"Jeg kunne høre, at det der med GAS, som de har lært, at det er der nogle af dem, der også har brugt,"* (KAV. E. s. 1).

Der var dog også enkelte kritiske røster blandt både kunstnere og lærere/pædagoger, der relaterede sig til de ovennævnte forståelsesproblemer mellem kunstnere og lærere/pædagoger.

- Kunstner: *"De (lærerne) har holdt fri, og så afleverer de nærmest børnene til os: jamen så tager I vel over, og så sætter vi os her, og det fungerer ikke."* (A. DT s. 4).
- Pædagog: *"Jeg manglede at få at vide, hvor jeg skulle blande mig – og vi kan jo nogle gange se, at børnene ikke havde forstået budskabet, og der havde vi lyst til at gå ind og sige, at I skal gøre sådan."* (P. VF. s. 1).

Opsamlende ses det, at alle parter oplever kunstmøderne i projekterne som meget værdifulde. Alle parter ser kunstmødet som en arena for at få fælles oplevelser af det nærværende og intense med en helt særlig stemning og fordybelse og glæde. Men der ses også problemer i forhold til samarbejdet mellem kunstnere og lærere og pædagoger og de gensidige forventninger til hinanden.

Oplevelses- og læringspotentialer i huskunstnerprojekterne

Som det fremgår af caseanalyserne, har de deltagende børn, unge og de tilknyttede voksne i alle projekter arbejdet med kunstneriske udtryksformer både som publikum og som udøvende praktiskere. Disse kunstneriske oplevelser er af de deltagende børn og unge blevet beskrevet som spændende og lystbetonede. Hermed har Huskunstnerprojekterne på værdifuld vis bidraget til, at de deltagende børn, unge og voksne har fået en styrket relation til de berørte kunstarter. Alle Huskunstnerforløbene har levet op til både Huskunstnerordningens formål og egne mål og er efterfølgende blevet evalueret som succesfulde af de deltagende parter. Vores udvalgte cases er desuden eksempler på, at Huskunstnerordningen lever op til formålet om at nå bredt ud både i forhold til geografi, målgrupper, kunstarter og arbejdsmåder. Sidst men ikke mindst viser caseanalyserne, at mødet med kunstnerne og det kunstnerisk skabende arbejde er blevet oplevet som særdeles menings- og værdifuldt af alle deltagende børn/unge og voksne.

Projekterne rummede en lang række kunstneriske oplevelser og læringspotentialer for både børn og voksne. Disse var for det første knyttet til mødet med kunstnerens udøvende praksis og til de deltagende børn og unges kunstnerisk skabende processer og relaterede sig både til den kunstneriske oplevelse/indtrykket og til den udtryksmæssige virksomhed. For det andet var de knyttet til den relationelle møde mellem alle deltagende parter. Endelig var de for de voksne knyttet til potentielle didaktiske refleksioner og muligheden for at udvikle egen didaktik. Vi har med baggrund i ovennævnte kunnet fremskrive følgende tre kategorier af oplevelses- og læringspotentialer for de deltagende parter i kunstmøderne.²¹

1. Den første kategori er relateret til oplevelsen af kunst både som modtager og som kreativt udøvende medskaber. Denne kategori er analytisk opdelt i følgende underpunkter:
 - Oplevelses- og læringspotentialer knyttet til oplevelsesdimensionen.

²¹ En skematisk opsummering af disse potentialer hentet fra de enkelte caseopsummeringer i caserapporten kan ses på bilag 1.

- Oplevelses- og læringspotentialer knyttet til udtryksdimensionen
 - Oplevelses- og læringspotentialer knyttet til indholdsdimensionen
2. Den anden omhandler de personlige og sociale udviklingspotentialer i kunstmødet
 3. Den tredje, som anvendes i forhold til den deltagende voksne, arrangør, kunstner, formidler, lærer og pædagog, handler om didaktiske læringspotentialer ved kunstmødet

Potentialer for børn og unge

Oplevelsesdimensionen

De deltagende børn og unge fik en række kunstoplevelser i mødet med kunstnerens praksis og gennem overværelse af og deltagelse i hinandens kunstbaserede processer, som de selv vurderede som lystbetonede og værdifulde. De oplevede og interagerede på første hånd med kunsten, som den fremstår på museer og i kunstnerens demonstration af egen praksis. De deltog i og delte intense og fordybende aktiviteter på forskellige lokaliteter, som de blev berørte af, og som de selv beskrev som *fantastiske, sjove, og spændende*. Gennem disse møder med kunstens rum, kunstneren og de kunstneriske udtryk fik de deltagende børn og unge mulighed for at få en indsigt i de berørte kunstarters egenart og betydning.

Sidst men ikke mindst oplevede de deltagende børn og unge kunst og skabende processer som noget pirrende og anderledes, der udvidede deres horisont og bød på spændende, udfordrende og lystfulde oplevelser, som de havde lyst til at tage del i.

Elev: *"Vi lyttede til noget Mozart, og så skulle vi også tegne til det. Jeg tænker, det er sådan meget spændende, for det er virkelig mange ting, det kan være. Fra sådan noget sørgeligt noget til noget, der bare virkelig er oppe at køre"*. (E. SK. s. 3).

Barn: *"Vi tegnede – og man kigger på ting. Vi byggede med klodser. Vi skulle ligge ned med en kasse over hovedet, og så puttede Gertrud vand på. Det var alt sammen sjovt"* (B. VF. S. 1).

Udtryksdimensionen

De deltagende børn og unge eksperimenterede med forskellige kunstneriske udtryksformer og materialer og fik hermed mulighed for at udvikle kunstneriske udtryks kompetencer, formsprog og materialekendskab. I alle projekter blev der arbejdet med kreative processer, hvor de deltagende børn og unge selvstændigt og i samarbejde med kunstnerne skabte kunstneriske processuelle udtryk og færdige "kunstværker." Det lykkedes for kunstnerne i alle projekterne at etablere et kollektivt, kreativt frirum, hvor de deltagende børn og unge kunne lade sig inspirere af hinanden, og hvor alle input blev hørt og taget alvorligt af kunstnerne. I disse anerkendende samskabelsesprocesser var der et stort potentiale for, at de deltagende børn og unge kunne udvikle materialekendskab, kunstneriske formsproglige færdigheder, kreativitet og lyst til fortsat at indgå i kunstneriske processer. Børnene beskrev selv i de afsluttende interviews disse processer på følgende vis:

- *"Jeg har tegnet der, hvor vi øver, fordi det var rigtig sjovt at øve alle vores historier. – De blev meget overdrevne, historierne – det måtte man gerne. Det var sjovt."* (E. FL. s. 7).
- *"Jeg synes også, at det var rigtig sjovt at lege den der bavian, og så de der små dukker, jeg synes det var rigtig sjovt og styre den selv, men også når det er den kravler ovenpå én, fordi det føles helt vildt sjovt."* (B, FL, E, s. 8).

- *"Man finder på en hel masse idéer, og så laver vi dem sammen og ser, hvad det bliver til. Og at vi selv sådan kan bestemme, hvilken lyd og hvilke instrumenter man vil bruge til det. Vi bestemmer selv, så det lyder bedst".* (E. SK. s. 3).

I flere projekter "optrådte" de deltagende børn og unge med oplæsning, visninger, forestillinger og koncerter, hvor de fik mulighed for at møde et "publikum," der gav feedback på det oplevede. I alle observerede projekter var den feedback, børn og unge modtog både fra hinanden og fra kunstnerne, lærere, pædagoger og publikum, anerkendende og konstruktiv. Disse visninger rummede hermed potentiale for, at børnene kunne udvikle både kunstnerisk formsprog, lyst til det fortsatte arbejde med kunstbaserede processer og selvtillid.

- Elev: *"Jeg har tegnet der, hvor jeg stod oppe på av-for-den-scenen. Så var jeg glad – Fordi at jeg bare sådan gjorde det uden at blive genert."* (E. FL s. 6).
- Lærer: *"Bare det at turde rejse sig og fortælle og være den, der er på. Men også at være en god lytter, for den, der fortæller, bliver kun lige så god, som lytterne er til at lytte. Hvis man har nogen lyttere, der sidder og er ukoncentrerede, så bliver det også en dårligere fortælling. De mærker selv, hvordan det er at stå og være på. Og det tror jeg, er rigtig godt for børn."* (L. FL. s. 5).

Endelig var der et eksistentielt "livslyst"-potentiale, idet de deltagende børn og unge fik mulighed for at få og dele oplevelser, som de oplevede som både lyst- og meningsfulde. Denne dimension rummer et dannelsesmæssigt potentiale i og med, at børn og unge får mulighed for at opleve kunst som kilde til inspiration, forundring og glæde og som noget, der kan berige deres liv.

Elev: *"Det bedste var teateret – Jeg synes bare, det var sejt, at han kunne spille alle rollerne, at han skiftede fra rolle til rolle. Og vi var også med. Det var A (en elev), der var med deroppe (i forestillingen) det var mega sjovt."* (E. FL. s. 7).

Indholdsdimensionen

I alle projekter var der yderligere en kunstnerisk og tematisk indholdsdimension. Det kunne være helt konkret som i Flok Performance, der handler om flokmentalitet hos dyr og mennesker, metaforisk som i Små Komponister, hvor børnenes egen musik handlede om følelser, eller helt abstrakt som i Vores Forestillinger, hvor indholdet var selve den sanselige oplevelse i rummet. Når de deltagende børn og unge bearbejdede disse tematikker gennem eget kunstnerisk skabende arbejde, fik de mulighed for på en og samme tid at lære noget om de formsprog og de materialer, de arbejdede med, og det indhold, de bearbejdede.

Elev: *"I novelleforløbet har jeg lært at skelne mellem tingene, f.eks. genrer. Jeg har lært mest af, at man skal uddybe, så læseren får billeder inde i hovedet."* (E. AV. s. 1).

Elev: *"Så lærte vi f.eks., hvordan en bavian ville gå, og hvad den lever af og alt det med flokken, og hvordan moren passer sin unge. Det synes jeg også, var rigtig sjovt."* (E. FP. s.10).

Selve den skabende proces, hvor indtryk omsættes til udtryk, kan ses som en æstetisk læreproces, hvor deltagerne på en og samme tid lærer noget om de formsprog og de materialer, de arbejder med, det indhold de bearbejder og udtrykker gennem formen og den kontekst, de indgår i. I alle projekterne foregik de kunstbaserede skabende processer i grupper, hvor deltagerne i den skabende proces løbende kunne inspirere og lade sig inspirere af hinandens kunstneriske udtryk. Hermed opstod en æstetisk fordobling, hvor de deltagende parter kunne spejle og perspektivere egne følelser,

udtryk og fortolkninger i hinandens. Der var hermed potentiale for, at deltagerne kunne udvikle nye forståelser af både sig selv og hinanden og udvikle identitet og empati.

Elev: *"Jeg har lært at udtrykke mig selv gennem digte. I starten troede jeg, at digte bare var "violener røde" osv. Men der lå meget mere i det, og man kan lave et digt om alt."* (E. AV. s. 1).

Elev: *"Jeg har tegnet en pige, som var glad. Jeg nåede ikke at tegne det, men det lyder meget som regn. Og så når der var regn, blev hun ked af det, og så blev det blandet sammen, regn og sol, og så bliver det jo til regnbue, og så tænkte hun, når hun kom herhen, så var der sådan god musik, og så kunne hun godt lide det. Og så elskede hun det, og så lukkede hun øjnene for at høre, hvad det var."* (E. 3. s. 1).

Den personlige og sociale dimension

I alle projekter sås det, at de deltagende børn og unge udviklede positive relationer til de deltagende kunstnere. Herved var der stor mulighed for, at børnene kunne udvide deres relationelle kompetencer og få en forståelse af, at der findes mange forskellige måder at være voksen på. På samme måde indgik de deltagende børn og unge i nye samarbejdsformer, hvor de så hinanden på nye måder. Herved fik de mulighed for at opnå en ny forståelse for hinanden, udvide deres kontaktflade og udvikle venskaber. Samtidig indgik der i flere projekter kollektive visninger, hvor de deltagende børn og unge oplevede sig selv som betydningsfulde for fællesskabet. Der var hermed stort potentiale for, at de kunne udvikle fællesskab og selvtillid.

Lærer: *"Jeg tror egentlig, at alle følte, at de var lige vigtige, fordi det netop tog udgangspunkt i deres egen oplevelse, og den så blev udgangspunktet for en fælles fortælling. Og så gjorde det egentlig ikke så meget, hvordan man var på."* (L1. FL. s. 2).

Som en særlig betydningsfuld dimension gav det kunstbaserede arbejde, hvor fokus var på det kunstneriske udtryk, og ikke på fagfaglig læring i særlig grad børn og unge, som i andre sammenhænge havde faglige eller sociale udfordringer, mulighed for at vise og få anerkendt andre kompetencer.

Arrangør: *"Det kunne man jo også se med Brian, som jo var én af dem, der godt kunne have fået prædikatet at være en urolig dreng, en irriterende en, som altid gjorde noget andet end det, han skulle. Men fordi han jo fik vist, at han var rigtig god til det her, har han fået en anden rolle på skolen og en helt anden skolestart."* (AR. FL. E. s. 2).

Lærer: *"Så er han jo danskfagligt normalt en af de svage, og det er selvfølgelig ikke særlig fedt at skrive, når man ved, at man altid får 02. Så jeg har været glad for, at han har kunnet få lov til ikke at blive bedømt på det lige nu, men på hele den meget mere kreative og kunstneriske måde at gå til det på, så har han nu fået masser af anerkendelse."* (L. AV. s. 3).

Forankring

Som det ses i ovenstående, var der store oplevelsesmæssige og læringsmæssige potentialer i alle projekter. Imidlertid varierede udfoldelsen af disse potentialer sig i forhold til den tid, der var til rådighed for den konkrete gruppe af børn og unge til at møde kunsten, fordybe sig i de skabende processer og lære de forskellige kunstneriske formsprog og håndværk at kende. I de projekter, hvor børnene arbejdede sammen med kunstnerne i mindst 5 dage, var der større mulighed for at arbejde med længerevarende processer, progression og forankring end i projekter af enkelte timers varig-

hed. Læringspotentialerne i disse længerevarende forløb blev derfor i højere grad udfoldet, anvendt og forankret end i de korte forløb.

Potentialer for pædagoger og formidlere

Lærerne, pædagogerne og museumsformidlerne fik en række kunstoplevelser både i mødet med kunstnerens egen praksis og gennem overværelse af de deltagende børn og unges kunstbaserede processer. De oplevede på første hånd kunsten, som den fremstår i museer og i kunstnerens demonstration af egen praksis, og overværede eller deltog i forskellige kunstbaserede aktiviteter, som de vurderede som både positive og lærerige. Gennem dette møde med kunstneren og kunsten var der stort potentiale for, at det pædagogiske personale videreudviklede deres forståelse af den berørte kunststarts egenart og betydning.

Lærerne og pædagogerne i Fortællinger i Lokalsamfundet skulle selv udtrykke sig gennem fortælling og udvikle herigennem egne fortællermæssige kompetencer. I de øvrige projekter deltog lærere og pædagoger ikke aktivt i de skabende processer, men havde mulighed for at observere, hvordan børnene arbejdede sammen med kunstnerne. Begge dele gav lærere og pædagoger inspiration til, hvordan de selv vil kunne skabe gode rammer for børnenes kreative udforskning af de kunstneriske udtryksformer.

Pædagog: "Jeg synes, det har været rart at komme ud og prøve noget andet og se noget andet og få noget inspiration. Og så har vi jo også fået en masse kreative ideer, som vi selv kan arbejde videre med." (P. 1VF s. 2).

Endelig var der også for de voksne et eksistentielt "livslyst"-potentiale, i og med at de indgik i og delte kunstneriske oplevelser, som alle parter oplevede som både lyst- og meningsfulde. Hermed fik de mulighed for at opleve kunst som kilde til forundring og glæde og som noget, der beriger deres liv.

Indholdsdimensionen

I forhold til indholdsdimension kunne lærere, pædagoger og formidlere gennem observation af og deltagelse i de kunstbaserede aktiviteter få udvidet deres forståelse af de tematikker, der blev udforsket og udtrykt. I flere projekter havde indholdet en personlig karakter, hvor børnene udtrykte egne oplevelser. I disse projekter fik lærere og pædagoger mulighed for at opleve nye aspekter af deres børn og hermed mulighed for at erhverve sig en dybere forståelse for dem.

Den personlige og sociale dimension

I flere projekter deltog lærere og pædagoger i uvante processer med uvante mål og metoder. Dette bevirkede, at de indimellem følte sig usikre og frustrerede, men det rummede også potentiale for, at de kunne udvide egne grænser og lære nye sider af sig selv og hinanden at kende. Herudover indgik de voksne i nye samarbejdsformer med deres børn og unge og udvidede herigennem deres relationer til børnene. Igennem samarbejdet med kunstnerne fik lærere, formidlere og pædagoger mulighed for at få relationer til og lade sig inspirere af professioner med andre livsvalg, forforståelse og værdier.

Didaktiske potentialer

Lærerne, pædagogerne og formidlerne fik ved at samarbejde med og iagttage kunstnerens måde at arbejde med børnene på inspiration til egen didaktisk praksis både i relation til undervisning i de

kunstneriske fag, i anden undervisning og i det daglige pædagogiske arbejde. I projekter med partnerskabsstruktur, hvor lærere og kunstnere i fællesskab reflekterede over, hvad der i de konkrete processer virker, hvornår, hvordan og hvorfor, var der særligt store muligheder for, at lærerne kunne udvikle deres didaktiske kompetencer gennem den løbende udveksling med kunstnerne.

Lærer: "Jeg er blevet inspireret til måske at gøre det en gang imellem, jeg ved ikke, om jeg kan få lov at skifte fremover i den rolle og sige, nu skriver I stile, det handler ikke om stavefejl og kommaer, nu skal I skrive ud fra alle de andre ting, vi har arbejdet med, sammen med Iben, og så give dem karakter ud fra det." (L. AV. s. 4).

I Fortællinger i Lokalsamfundet indgik en forberedende workshop, hvor lærere og pædagoger selv skulle fortælle historier. De metoder, lærere og pædagoger arbejdede med på egen krop, var de samme som de metoder, de siden anvendte i arbejdet med eleverne. Lærere og pædagoger udviklede derfor både kunstneriske, personlige og didaktiske kompetencer i dette projekt.

Forankring

Udfoldelsen af ovenstående potentialer for lærere og pædagoger varierede i de forskellige projekter. For det første var læringspotentialerne større i de projekter, der havde en partnerskabsstruktur, og hvor både kunstnere, lærere og arrangør deltog i planlægning, gennemførelse og evaluering af forløbene. For det andet var der i forløb af over 5 dages varighed større muligheder for, at læringspotentialerne blev udfoldet, anvendt og forankret end i de korte forløb. Endelig var der særligt gode læringsmuligheder i projekter, der inddrog workshops for lærerne og pædagogerne selv.

Potentialer for kunstnere

Kunstnerne fik en række kunstneriske og æstetiske oplevelser ved at indgå i og opleve børnenes kunstbaserede processer. Herigennem kunne kunstnerne hente inspiration og nyt materiale til egen kunstnerisk praksis. Samtidig var der mulighed for, at kunstnerne ved at observere og indgå i børnenes kunstneriske fortolkninger af de udvalgte indholdsmæssige tematikker kunne udvide deres egen forståelse af både børnene og de berørte emner.

Kunstner: "Det er et helt regulært samarbejde. Og det skønne er, at når man er ude i det her, der ikke er særligt følelsesladet og ikke særligt historiebærende, så er man ret jævnbyrdige." (KVF. E. s. 1).

Endelig blev mødet med børnene og de unge i de skabende processer af kunstnerne selv oplevet som en kilde til glæde og inspiration.

Personlige og sociale potentialer

Gennem mødet med det konkrete hus og dets medarbejdere kunne kunstnerne erhverve sig viden om skolen eller museet som organisation og læringsrum, om de udstillede redskaber og kunstværker og rummets betydning. Herudover kunne kunstnerne gennem samarbejde med arrangør, lærere og pædagoger få viden om stedets daglige praksis, de deltagende elevers forudsætninger og forståelser. Samtidig rummede samarbejdet med de pædagogiske professioner mulighed for, at kunstnerne kunne opleve disse professioners perspektiv på arbejdet med børn, kunst og didaktik og lade sig inspirere af dette.

Didaktiske potentialer

Kunstnere fik gennem det praktiske arbejde med børnene mulighed for at udvide deres kendskab til de deltagende børn og unge og afprøve og evaluere forskellige didaktiske greb i praksis. Kunstnerne fik mulighed for gennem løbende evalueringer og planlægning i samarbejde med lærere og pædagoger at reflektere over, hvad der i de konkrete processer virker, hvornår, hvordan og hvorfor, og hermed videreudvikle egne kunstdidaktiske kompetencer. I flere projekter indgik kunstnerne i didaktisk udfordrende situationer, hvor de oplevede sig usikre og frustrerede. Disse situationer rummede imidlertid også potentiale for, at kunstnerne kunne reflektere over egen praksis og udvikle nye metoder.

Forankring

I de projekter, der havde en partnerskabsstruktur, og hvor både kunstnere, lærere og arrangør deltog i planlægning og gennemførelse af forløbene, var der i særlig grad mulighed for forankring. Samtidig var der i disse projekter i særlig grad mulighed for, at kunstnerne kunne udvikle kunstnerisk og kunstdidaktisk kompetence ved den løbende udveksling af refleksioner og samarbejdet i de konkrete praksisser.

Potentialer for arrangører

I alle projekter var det arrangør, der primært udfærdigede ansøgningen. I dette arbejde med at udvikle og beskrive projekterne inddrog arrangørerne både didaktiske og kunstneriske refleksioner i arbejdet med idéudvikling og beskrivelse af mål og metoder og tidsplan. I de projekter, hvor der var en partnerskabsstruktur, og hvor alle parter i et eller andet omfang var inddraget, var det muligt allerede på ansøgningsniveau at reflektere og idéudvikle sammen. Læringspotentialet for alle parter var derfor særligt stort i disse projekter.

I alle projekter var der mulighed for, at arrangøren kunne udvikle erfaring med at skrive ansøgninger. Der var dog mindre potentiale for at udvikle og dele erfaring på dette felt i projekter, hvor en skole eller en kulturinstitution benyttede en specialiseret og lønnet medarbejder til dette arbejde. I de projekter, hvor kunstner var arrangør, havde kunstnerne omvendt hverken budget til eller specialkompetence inden for udfærdigelse af ansøgninger. Der sås således en skævvridning i forhold til de forskellige ansøgertypers muligheder i ansøgningsprocessen.

Arrangøren arbejdede i alle projekter med at organisere projektet tidsmæssigt, lokalemæssigt og med udvælgelse og inddragelse af slutbrugere. Der var hermed potentiale for at udvikle logistiske og organisatoriske kompetencer. Også i forhold til disse processer var der en skævvridning mellem de projekter, hvor kunstnerne var arrangører, og de projekter, hvor det var en skole eller kulturinstitution, der var arrangør.

Endelig var der også for arrangøren et eksistentielt "livslyst"-potentiale, i og med at de kunne rammesætte og indgå i kunstneriske oplevelser, som de oplevede som både lyst- og meningsfulde. Hermed fik også arrangørerne styrket deres oplevelse af kunst som kilde til inspiration, forundring og glæde og som noget, der beriger deres liv.

Forankring

I de projekter, der havde en partnerskabsstruktur, og hvor både kunstnere, lærere og arrangør deltog i ansøgningsprocessen, var der grundet dette samarbejde i særlig grad mulighed for udvikling, læring og forankring.

Opsummering af de kunstneriske oplevelsesmæssige og læringsmæssige potentialer

Opsummerende viser vore caseanalyser, at det kunstneriske møde i Huskunstnerordningsregi rummer en række intense professionelle kunstneriske oplevelser for de deltagende børn og unge. Helt centralt fremstår det i den forbindelse, at de deltagende børn i alle casene selv fortæller, at de har været meget glade for mødet med kunstnerne, og de beskriver oplevelsen af samarbejdet med kunstnerne med ord som *udfordrende, spændende, mega sjovt, super hyggeligt, en meget bedre måde at lære på*, eller som et barn fra Vores Forestillinger konkluderer, *det er meget sjovere end i børnehaven.*²² På samme måde italesætter lærerne og pædagogerne, at det er deres oplevelse, at de deltagende børn og unge har været uhyre optagede af og meget glade for at indgå i samarbejdet med kunstnerne i projekterne.

Analyserne peger yderligere på følgende læringsmæssige potentialer for børn og unge:

- De deltagende børn og unge fik i mødet med kunstneren og kunsten stærke førstehåndsoplevelser af forskellige kunstarter, som de selv vurderede som lystbetonede og værdifulde. Herigennem fik de et indblik i den berørte kunstarts egenart og betydning.
- De deltagende børn og unge indgik i kunstnerisk skabende arbejde i samarbejde med kunstnerne og havde hermed udstrakt mulighed for at tilegne sig kunstneriske færdigheder og kreative kompetencer.
- Bearbejdningen af det kunstneriske og tematiske indhold gav de deltagende børn og unge god mulighed for at udvikle viden om og forståelse for disse indholdsmæssige tematikker.
- Det anerkendende samspil med kunstnerne med fokus på det kunstneriske udtryk gav de deltagende børn og unge mulighed for at vise nye sider af sig selv og høste ny anerkendelse.
- Deltagelse i de kollektive kunstbaserede processer gav børn og unge mulighed for at blive inkluderet i fællesskabet og udvikle selvtillid, empati og relationelle kompetencer.
- Deltagelse i de kollektive kunstneriske oplevelser rummede et stort potentiale for at udvikle glæde og eksistentiel livslyst, i og med at børn og unge indgik i og delte oplevelser, som de selv vurderede som sjove, lystfulde og vigtige.

For de deltagende kunstnere, arrangører og formidlere viste analyserne følgende potentialer:

- Mødet med børn og voksnes kunstneriske udtryk virkede som inspirationskilde for de deltagende kunstnere.
- Det interaktive møde med kunsten gav pædagoger og lærere god mulighed for at tilegne sig en forståelse for den berørte kunstarts egenart og betydning.
- Samarbejdet med kunstnerne gav pædagoger og lærere god mulighed for at udvikle egne kunstneriske færdigheder og kreative kompetencer.
- Arbejdet med det kunstneriske og tematiske indhold rummede potentiale for, at de voksne kunne videreudvikle forståelse for disse aspekter og tematikker.
- Det kunstbaserede arbejde med børn og unge og refleksioner og samtaler om didaktiske valg rummede potentiale for udvikling af både kunstneriske og didaktiske kompetencer.
- Deltagelse i de kollektive kunstneriske oplevelser rummede et stort potentiale for at udvikle glæde og eksistentiel livslyst, i og med at også de professionelle voksne indgik i og delte kunstneriske oplevelser, som de selv vurderede som lystbetonede og værdifulde.

²² Ovenstående udtalelser er hentet fra interviews i Caserapporten

- Samarbejdet med andre professioner rummede potentiale for, at de involverede pædagoger/lærere/formidlere og kunstnere kunne udvikle forståelse for hinandens perspektiv på arbejdet med børn, kunst og didaktik og lade sig inspirere af dette.

Forankring

Der var store oplevelsesmæssige og læringsmæssige potentialer i alle projekter. Udfoldelsen af disse potentialer varierede imidlertid i forhold til den tid, der var til rådighed til at fordybe sig i de skabende processer. I projekter, der varede mindst 5 dage, var der større mulighed for progression og forankring end i de kortere forløb. Herudover varierede potentialer for lærere, pædagoger, kunstnere og arrangører i forhold til, hvordan de deltog i planlægning, gennemførelse og evaluering af forløb.

Udfordringer i de observerede cases

Selvom projekterne overordnet fremstod som meget succesfulde, så var der dog også en række udfordringer. Vi vil i det følgende kort opsummere disse udfordringer:

Tidsmæssige udfordringer.

- For flere projekters vedkommende var tiden fra ansøgningsvar til projektstart så kort, at der opstod logistiske problemer i forhold til at indoperere projekterne i skolernes allerede planlagte læreplan og skemalægning.
- Herudover var der udfordringer med at finde et tidsrum, der både passede ind i kunstnernes øvrige arbejde og i institutionernes hverdag.

Organisatoriske udfordringer

- For de eksterne projekter, som var målrettet skoler, var der store udfordringer med at finde aftagere til projektet.
- For de eksterne projekter var det en udfordring, at lærere og pædagoger ikke havde mulighed for eller fravalgte at deltage i planlagte formøder. Dette vanskeliggjorde samarbejdet i praksis og bevirkede, at der opstod forståelsesproblemer parterne imellem.
- For de eksterne skoleprojekter var der problemer med at få projektets materiale formidlet til de implicerede lærere. Dette bevirkede, at lærere ikke havde mulighed for at lave de af kunstnerne planlagte forberedelses- og efterbearbejdningsaktiviteter, som de selv skulle stå for i klasserne. Hvilket skabte usikkerhed og reducerede læringsudbyttet for både elever og lærere.
- I enkelte projekter var der problemer med at skaffe de nødvendige lokaler, og i flere tilfælde vanskeliggjorde lokalernes indretning og størrelse det kunstneriske arbejde.
- I flere projekter var der problemer med, at klassernes egne lærere ikke kunne følge projektet i hele projektperioden. Dette skabte usikkerhed hos både elever, kunstnere og lærere og reducerede projektets læringspotentialer og mulighed for forankring.
- For flere projekter var der udfordringer med at finde tid til at inddrage lærere og pædagoger i den løbende planlægning og evaluering. Dette skabte usikkerhed og utilfredshed hos de involverede lærere og pædagoger og reducerede læringspotentialerne for alle parter.

Samarbejds-mæssige udfordringer

- I projekter med en ekstern partnerskabsstruktur var der kun begrænset samarbejde mellem lærere, pædagoger og kunstnere. Det oplevede lærere og pædagoger i flere tilfælde som

problematisk, og de gav efterfølgende udtryk for, at de ikke var blevet tilstrækkeligt informeret om projektet og derfor følte sig usikre på egen rolle i projektet.

- Omvendt mente kunstnerne i flere eksterne projekter, at lærerne ikke deltog aktivt nok eller direkte hæmmede det kunstneriske arbejde.
- I projekterne med en partnerskabsstruktur oplevede alle parter, at samarbejdet fungerede godt. Der sås dog også i disse projekter problemer med at finde den nødvendige tid og de nødvendige personalemæssige ressourcer til den løbende planlægning og evaluering.

Didaktiske udfordringer

- I alle projekter med en hel eller delvis ekstern struktur var det en udfordring, at målgruppens egne lærere og pædagoger ikke var involveret i målsætning, planlægning, gennemførelse og evaluering af projektet. Dette medførte, at det pædagogiske personale hverken på optimal vis kunne forberede, støtte op om eller arbejde videre med de kunstbaserede processer.
- I de skoleprojekter, der arbejdede med længerevarende forløb, var det for to projekters vedkommende en udfordring, at de ældste elever ikke opfattede deltagelsen i de kunstneriske processer i sig selv som tilstrækkelig motivation til at indgå i det skabende arbejde.
- I flere projekter opstod der periodevise problemer for kunstnerne med at motivere og fastholde eleverne og skabe den fornødne arbejdsro og opmærksomhed om de kunstneriske processer.
- I flere projekter sås det, at forløbslængde og abstraktionsniveau i perioder bevirkede, at de deltagende børn og unge faldt fra og trak sig fra de kunstneriske oplevelser og processer.

Delkonklusion 2

Huskunstnerordningens formål og krav

Caseanalyserne viser, at de deltagende børn, unge og tilknyttede voksne i alle projekter fik store kunstneriske oplevelser både som publikum og som udøvende praktikere. Hermed har Huskunstnerprojekterne bidraget til, at børn, unge og voksne har fået en styrket relation til de berørte kunstarter. Projekterne blev alle oplevet som succesfulde af alle parter og har alle levet op til Huskunstnerordningens formål. I forhold til Huskunstnerordningens krav blev disse opfyldt i varieret grad. Der indgik, som der kræves, kunstneriske oplevelser, skabende processer og en form for partnerskabs-samarbejde i alle projekter. Herudover indgik der både kunstneriske processer og produkter, som i projekterne blev vurderet som lige væsentlige. Dette kan ses som en divergens i forhold til ordningens ordlyd, hvor processen vægtes højest. På samme vis ses en divergens i forhold til Huskunstnerordningens betoning af de kunstneriske mål som værende vigtigst og projekternes ligeværdige anvendelse af kunstneriske og didaktiske mål. Endelig blev kravet om forløb på mindst 5 dage kun opfyldt i 4 ud af 6 projekter.

Huskunstnerprojekternes oplevelsesmæssige værdi

Opsummerende viser vore caseanalyser, at det kunstneriske møde i Huskunstnerordningsregi rummer en række intense professionelle kunstneriske oplevelser for de deltagende børn og unge. Helt centralt fremstår det i den forbindelse, at de deltagende børn i alle casene selv fortæller, at de har været meget glade for mødet med kunstnerne, og de beskriver oplevelsen af samarbejdet med kunstnerne med ord som *udfordrende, spændende, mega sjovt, super hyggeligt, en meget bedre måde at lære på*, eller som et barn fra Vores Forestillinger konkluderer, *det er meget sjovere end i børnehaven.*²³ På samme måde italesætter lærerne og pædagogerne, at det er deres oplevelse, at de deltagende børn og unge har været uhyre optagede af og meget glade for at indgå i samarbejdet med kunstnerne i projekterne.

Oplevelses- og læringsmæssige potentialer i Huskunstnerprojekterne

Det kunstneriske møde i Huskunstnerprojekterne rummede en række kunstneriske oplevelser, som de deltagende børn og unge og voksne værdsatte højt. Herudover var der følgende læringspotentialer:

Børn og unge –

- fik en intens førstehåndsoplevelse af den berørte kunstartes egenart og betydning.
- indgik i kunstneriske skabende arbejde og udviklede kreative og kunstneriske kompetencer.
- bearbejdede indholdsmæssige tematikker, som de kunne udvikle viden om og forståelse for.
- viste nye sider af sig selv og høstede ny anerkendelse hos børn og voksne.
- indgik i anerkendende fællesskaber, hvor de kunne udvikle relationelle kompetencer.
- Indgik i og delte kunstoplevelser, som var lystbetonede og stimulerede glæde og livslyst.

Kunstner, lærere og pædagoger og arrangør –

- fik mulighed for at udvikle egne kunstneriske og didaktiske kompetencer ved at samarbejde med andre professioner.
- deltog i kunstneriske processer, hvor de havde mulighed for at udvide deres forståelse for både de deltagende børn og unge, de berørte kunstarter og de berørte tematikker.

²³ Ovenstående udtalelser er hentet fra interviews i Caserapporten

- deltog i kollektive kunstneriske oplevelser, som de selv vurderede som lystbetonede og værdifulde, og som hermed rummede et potentiale for glæde og livslyst

Udfordringer i de observerede cases

Selvom projekterne overordnet fremstod som succesfulde, sås dog følgende udfordringer:

- Der var i flere projekter problemer med at finde tid til planlægning før og under forløbene.
- For de eksterne projekter var der udfordringer med at finde aftagere til projektet.
- I flere projekter deltog lærerne kun periodevis, hvilket skabte usikkerhed for alle.
- I projekter med en ekstern partnerskabsstruktur opstod i flere tilfælde kommunikations- og samarbejdsproblemer mellem lærere/pædagoger og kunstnere.
- Der opstod i flere projekter didaktiske udfordringer i forhold til at inddrage, motivere og lede børnegruppen.

Samlet konklusion

Som det fremgår af analysens del 1, er Huskunstnerordningen formuleret, så den tiltrækker et stort antal ansøgninger fra institutioner og "huse" af mangfoldig karakter og meget forskellig størrelse. Samtidig rummer ordningens opslag en række uklare og delvist modsatrettede kriterier. Huskunstnerudvalget forventes ud over en kunstnerisk bedømmelse også at fordele støtte efter en fordeling på kunstarter og på en spredning på aldersgrupper, geografi og institutionstype på begrænset tid. Det fremgår af behandlingen, at partnerskabsprojekter bedst lever op til Huskunstnerordningens intention, men der bevilges støtte til en række eksterne projekter og til få integrerede projekter, som til gengæld opnår store beløb. Den brede ansøgerkreds og de til dels modsatrettede kriterier for ordningen gør det således vanskeligt for udvalget at behandle og prioritere mellem ansøgningerne. Statens Kunstfonds retningslinjer om kunstart, kunstuddannelse og kunstnerisk virke bliver dermed de kriterier, der fylder mest, mens samarbejdsformer mellem parterne og det, nogen vil med nogle om noget, bliver mindre italesat.

Som det fremgår af analysens del 2, har børn, unge og de tilknyttede voksne i alle de udvalgte Huskunstnerprojekter arbejdet med kunstneriske udtryksformer, som er blevet oplevet som menings- og værdifulde af alle deltagende parter. Hermed har Huskunstnerprojekterne på værdifuld vis bidraget til, at de deltagende børn, unge og voksne har fået en styrket relation til de berørte kunstarter. Alle projekter har overordnet været succesfulde i forhold til Huskunstnerordningens formål. Derudover har de forskellige parter mødt hinanden i forskellige samarbejdsformer med hver sine styrker og udfordringer. Undersøgelsen viser, at de projekter, som bygger på partnerskaber, har de bedste forudsætninger for både at passe ind og lægge op til forankring i de huse, de finder sted i, og også for gennem de fælles kunstneriske processer at udvikle indtryk og udtryk for alle deltagere.

Del 3

Evaluering og vidensdeling

I alle observerede projekter foregik der spændende og nytænkende møder mellem kunstnere, huset og slutbrugerne. Erfaringerne fra disse møder repræsenterer både fra et børne- og ungeperspektiv, et lærer-/pædagogperspektiv og et kunstner-/arrangørperspektiv en meget stor viden, som vil kunne komme projekterne selv, andre fremtidige projekter og offentligheden til gode. Da der ikke foreligger evaluering- eller dokumentationskrav til hovedparten af Huskunstnerprojekter, hvor bevillingen er på mindre end 100.000 kr., mistes dette værdifulde vidensdelingspotentiale. En systematisk evalueringspraksis med inddragelse af alle deltagende parter vil kunne fungere som et redskab til både at undersøge og dokumentere værdien af kunstmøderne i praksis og til at udvikle og kvalificere kunstmøderne i sig selv. En vidensdeling vil kunne profilere Huskunstnerordningen og kunstnerne og dokumentere kunstens betydning i mødet med børn og unge.

Kunstner: der er en hel masse videnstab, faktisk, i forhold til, at de her projekter kører (...), og så tænker jeg hele tiden, at det er så vigtigt med sådan evaluering i forhold til optimering af fremtidige processer(..). Og det må da også være interessant for folkeskolen, ikke mindst fordi der i fælles mål jo står det her med innovation, og innovation er ikke på nogen måde sat ind på skoleskemaet, vel? Det er ligesom bare lagt ud til lærerne, at det må I rode med, men hvis man faktisk begynder at se på, at der ligger et kreativt potentiale i kunsten, som kan medvirke til innovation (..) som jo måske faktisk i virkeligheden kunne hjælpe de der stakkels lærere, som bare er så samspilsramte i forhold til alt det, de skal og den nye skolereform. (K. AV. s. 8).

Som det fremgår af ovenstående citat, står en mere systematisk evaluering og vidensdeling også højt på kunstneres ønskeliste. Forskergruppen har derfor følgende anbefalinger:

- At der i vejledningen til ansøgningerne stilles krav om evaluering af projekterne.
- At der udarbejdes evalueringsværktøj til dette brug, og at der efter projektforløbet ydes support til evalueringen fra en medarbejder f.eks. i Slots- og Kulturstyrelsen.
- At der i vejledningen til ansøgningerne stilles formidlingskrav til projekterne, gerne med inddragelse af æstetiske virkemidler, eksempelvis billeder, lydfiler og tekster, som er relevante i forhold til projektet.
- At der udarbejdes en ramme for denne formidling, og at der ydes support til dette fra en medarbejder f.eks. i Slots- og Kulturstyrelsen.
- At der etableres en vidensdelingsportal på ordningens hjemmeside, hvor evalueringer og praksisformidlinger kan uploades.
- At der hvert andet år afholdes vidensdelingskonferencer skiftevis på Sjælland, Jylland og Fyn.
- At Statens Kunstfond ca. hvert andet år udgiver en publikation med erfaring og nyudviklet viden fra de foregående års Huskunstnerprojekter.

Huskunstnerordningens samspil med åben skole

Der er sket store ændringer på feltet kunst og kultur til børn og unge, siden Huskunstnerordningen for alvor blev rullet ud i 2006 efter et par års forsøgsordning. En række tiltag, netværk og puljer rettet mod børn og unges møde med kunst og kultur er siden sat i værk i både Kulturministeriets og Undervisningsministeriets regi. Med international inspiration fra UNESCO, EU m.m. (Forskerpanelet, 2015) har der været formuleret Børne- og Ungestrategier, som har været fulgt op af puljer målrettet forskellige aldersgrupper, institutioner og projektyper. Der er derfor en oplagt anledning til at tage et helikopterblik på, hvordan det landskab ser ud, som Statens Kunstfond med Huskunstnerordningen og de andre tiltag befinder sig i.

På de overordnede mål har såvel Huskunstnerordningen som en række af de andre initiativer rettet mod børn og unge klare paralleller til intentionerne i den åbne skole, som blev iværksat med skolereformen i 2014. Det bliver en opgave at finde nye måder at få undervisning, kultur og fritid til at spille sammen på i børns og unges livssammenhæng – horisontalt – og i børns og unges livsforløb – vertikalt. En opgave, som lægger op til partnerskaber på tværs af faglige, professionelle og institutionelle grænser inden for kunst, kultur og undervisning og på tværs af politiske niveauer fra kommuner, regioner og ministerier.

Denne undersøgelse kan ses som forskning i, hvad der faktisk sker i en bevillingsrunde, og i de typer af projekter, som støttes her. Undersøgelsen kan vise udfordringer og anviser muligheder ikke kun i netop denne ordning, men også i andre ordninger. Erfaringerne fra Huskunstnerprojekterne, som kan have implikationer for samspillet med den åbne skole, vil derfor kort blive opsummeret her:

Huskunstnerordningen har fra sin start været banebrydende ved at

- være rettet mod børn og unge fra 0-19 år
- være rettet mod alle slags institutioner og steder, hvor børn og unge kan møde kunst
- rumme alle kunstarter og give mulighed for tværgående projekter
- være rettet mod længevarende møder og fælles processer mellem kunstnere og børn og unge
- være rettet mod partnerskaber forankret i et hus med de deltagere, som findes netop der.

I Huskunstnerundersøgelsen konkluderer vi, at disse udgangspunkter er meget vigtige og værdifulde, og at Statens Kunstfond med fordel kan fastholde og rendyrke disse.

Et skridt mod at præcisere formålet og ordningens procedurer, og også mod at begrænse hvem og hvilke slags projekter der kan søge støtte i ordningen, kan anbefales, fordi Huskunstnerordningen nu ikke længere står alene, men har fået andre medspillere. Der er nu betydeligt bedre forudsætninger for og ressourcer til at opfylde UNESCOs tre mål om social forandring, tilgængelighed og kvalitet. F.eks. vil den åbne skole kunne udbrede kunstprojekter og kunstneriske processer til børn og unge i alle skoler i hele landet på alle klassetrin og dermed kunne have en helt anden volumen end Huskunstnerordningen.

Huskunstnerordningen har fra starten være tænkt som et eksperimentarium, hvor det gjaldt om at få nye projekter, partnerskaber og aktiviteter til at blomstre. Mængden af spændende kvalificerede

ansøgninger og de mange velgennemførte projekter, som store grupper af børn og unge hvert år har glæde af, viser, at det er lykkedes.

At Huskunstnerordningen er rettet mod børn og unge fra 0-19 år, lægger op til at udvikle projekter, der netop overskrider skolens traditionelle opdeling på aldersgrupper. Dette giver mulighed for at eksperimentere med aldersintegrerede projekter og/eller projekter over lang tid. Den type projekter har dårlige vilkår i andre puljer.

Når ordningen er rettet mod alle slags institutioner og steder, hvor børn og unge vil kunne møde kunst, bidrager den til at overskride de mange andre ordninger, som er rettet mod en bestemt slags institutioner, professioner eller former for samarbejde mellem dem. Huskunstnerordningen muliggør ansøgninger og projekter på tværs.

Når Huskunstnerordningen kan rumme alle kunstarter, giver det mulighed for tværgående projekter i forhold til kunstarter og fagligheder og overskrider dermed etablerede uddelinger til enkelte kunstarter/kunstudvalgsområder, men også f.eks. opdelingen i skolefag og kunst-, kultur- og naturhistoriske museumsinstitutioners fagligheder. Det forudsætter dog, at Huskunstnerordningen muliggør ansøgninger og projekter på tværs af institutioner, aldersgrupper, fag og kunstarter, hvilket ikke er muligt i øjeblikket.

Når Huskunstnerordningen er rettet mod længevarende møder og fælles processer mellem kunstnere og børn og unge, giver det en særlig profil rettet mod partnerskaber. Undersøgelsen viser, at ordningens formål bedst understøttes i de projekter, der er organiseret som partnerskabsprojekter. Korte eksterne projekter, der gentages mange gange flere steder, anbefales i stedet organiseret og støttet i andre ordninger, eksempelvis i en refusionsordning, som det findes på børneteaterområdet, eller som de skolekoncerter, som udbydes af LMS, Levende Musik i Skolen.

Når Huskunstnerordningen er rettet mod partnerskaber forankret i et hus med de konkrete deltagere, som findes netop dér, lægger det op til langvarige samarbejder med alle deltagende parter. Undersøgelsen viser her, at sådanne partnerskaber både fremmer værdi og læring for alle parter. Desuden lægger det op til forankring i "huset", når evaluering og udvikling indbygges i projekterne.

Huskunstnerordningens mål om eksperimenter og udvikling bør fastholdes, således at kortvarige, eksterne og længevarende integrerede projekter ikke fortsat skal "løftes" af Huskunstnerordningen. Det anbefales, at disse typer projekter overtages af åben skole/åbne dagtilbud som enten "eksterne" besøg, der kan finansieres via en statslig refusionsordning, som det ses inden for børne- og ungdomsteater, eller som integrerede projekter på skoler og i kommunale eller regionale musik-, billedkunst-, forfatterskoler m.m., der finansieres af kommuner og kulturregioner.

Huskunstnerordningens opgave bør primært være at støtte eksperimenterende projekter, der i processen udvikles og afslutningsvist evalueres af deltagerne, så det bliver muligt efterfølgende at vidensdele erfaringer og udvikle nye projekter. Projekterne i Huskunstnerordningen kan dermed tænkes som aktionsforskningsprojekter, der i projektansøgning og budget medtænker planlægning, samarbejde, evaluering og udvikling. Der kan med fordel bevilges flere midler til færre, men større projekter.

Med præciseringen af krav til ansøgningerne vil der blive færre ansøgninger end nu, og hver af dem kan dermed få flere midler til projekter over længere tid. De særlige krav til denne pulje vil gøre det muligt at stille mindre krav til medfinansiering fra institutionerne, så det bliver "friere" projekter. Kvalitetskravet til projekterne vil blive skærpet, og ordningen blive betydeligt mere attraktiv og prestigefyldt.

Huskunstnerordningen har gennem 10 år bevist sit værd og blevet en ordning, som såvel kunstnere som andre samarbejdspartnere regner med. Gennem årene har en stor gruppe kunstnere og andre samarbejdspartnere gjort sig vigtige erfaringer, som de gerne deler, når de bliver spurgt. Ordningen har dog ikke selv lagt op til vidensdeling og systematisk evaluering i modsætning til andre puljer og projektbevillinger fra f.eks. private fonde.

Vi foreslår derfor, at Huskunstnerordningen og de mangfoldige, men også sammensatte erfaringer fra Huskunstnerprojekterne bliver gjort synlige og brugt til inspiration og gavn for deltagerne, men også for offentligheden og forhåbentlig kommende deltagere i mange flere projekter, end ordningen alene har ressourcer til at realisere.

Kontinuitet og langsigtet støtte er afgørende for en eksperimenterende grundforskning og udvikling, som Huskunstnerordningen har mulighed for at satse på. Projekterne skal som forsknings- og udviklingsprojekter kunne give mening i sig selv, men også på længere sigt kvalificere deltagere og projekter til integrerede projekter, f.eks. i den åbne skole, eller til at udvikle begrundede og gennemprøvede projekter, koncepter og samarbejdsformer, som kan indgå som eksterne projekter og gentages mange gange til f.eks. kommunerne og udbydes via kulturregionernes kulturportaler.

Huskunstnerordningen vil på den måde kunne blive et centralt laboratorium, der leverer nye metoder til, men også forbinder kunstprojekter rettet mod børn og unge i såvel partnerskaber som eksterne og integrerede samarbejdsformer.

Del 4

I forlængelse af den foregående analyse skitseres her forslag til ændringer i Huskunstnerordningen vedrørende de forskellige trin i proceduren fra opslag af ansøgninger, ansøgningskema, budget, projektansøgninger og bilag til Huskunstnerudvalgets rammer omkring behandlingen og de kriterier, som anvendes i bedømmelsen.

Anbefalinger vedrørende ansøgere og vejledning til ansøgning

Huskunstnerordningens grundlæggende intention om projektpartnerskaber mellem et hus og en kunstner anbefales tydeliggjort i opslag og vejledning til ansøgerne. Dette er således forskergruppens anbefaling:

At ansøgningen indsendes af den institution, hvor projektet finder sted.

Denne fokusering af ordningen vil indebære, at kommuner og kulturregioner ikke kan stå som ansøgere, desuden at heller ikke kunstnere alene kan stå som ansøgere uden en konkret partnerskabsinstitution.

Dette vil gøre såvel ansøgninger som ansøgningsbetingelser mere gennemskuelige og sammenlignelige. Det vil desuden gøre parternes forudsætninger, mål og forventninger tydelige fra starten af partnerskabet og dermed kunne foregribe potentielle samarbejdsvanskeligheder. Dette tænkes understøttet af følgende anbefalinger om samarbejdsaftaler:

- At ansøgningen vedlægges en underskrevet samarbejdsaftale, hvor alle parter redegør for deres mål med og arten af deltagelse i projektet.
- At der i samarbejdsaftalen redegøres for samarbejdsformer og samarbejdsforløb mellem deltagerne før, under og efter projektet.
- At der i det ansøgte budget til kunstnerhonorar afsættes timer til etablering af samarbejdsaftale og deltagelse i planlægnings- og evalueringssmøder.
- At der i det ansøgte budget om institutionens medfinansiering afsættes timer til medarbejdernes deltagelse i etablering af samarbejdsaftale og deltagelse i planlægnings- og evalueringssmøder

Anbefalinger vedr. bedømmelseskriterier for ansøgningerne

Analysen har vist, at der er forskel mellem HKO-ordningens opslag og den gennemførte praksis i de analyserede cases. Ordningens krav om, at HKO-projekterne skal basere sig på et partnerskab mellem en kunstner, et hus og nogle slutbrugere, er ikke efterlevet i praksis i de projekter, der kan betegnes som eksterne. Dette medfører dels, at der ved projektstart ikke er etableret samarbejdsaftaler, at projekterne kan have store vanskeligheder ved at "afsætte" deres forløb til slutbrugere, og at der opstår kommunikationsproblemer mellem kunstnere og slutbrugere. Hertil kommer, at kvaliteten af kunstmødet og den gensidige læring og udvikling i projekterne hermed reduceres.

Analysen har vist, at der med hensyn til projekternes forhold mellem kunst og didaktik og relationen mellem proces og produkt er forskel på de bedømmelseskriterier, som opstilles i HKO-ordningens opslag, projektansøgningerne som helhed og den praksis, som er fulgt i de analyserede projekter. Forskergruppen anbefaler derfor flg.:

- At det vægtes positivt, at ansøgningerne inddrager både kunstneriske og didaktiske mål, idet disse mål ses som gensidigt supplerende og ikke konkurrerende.
- At det vægtes positivt, at der indgår både kunstneriske processer og kunstneriske produkter i projekterne, idet disse ses som hinandens forudsætninger.

Analysen har vist, at de tidsmæssige rammer for mødet mellem kunstneren og børn og unge, der er angivet i HKO-opslag såvel i ansøgninger som i nogle af de undersøgte cases, fortolkes i modstrid med ordningens hensigt om længerevarende forløb, der rummer tid til fordybelse i samarbejdet mellem kunstnere og børn og unge. Forskergruppen anbefaler dermed:

- At tidsrammen på 5 dage enten skal følges, hvilket vil ekskludere flere af de eksterne projekter, eller at kravet ændres, så der er mulighed for såvel korte eksterne projekter som projekter, der baserer sig på længerevarende partnerskaber.

Anbefalinger om budget og tidsramme

Analysens del 1 viser, at der dels er store forskelle i budgetstørrelsen projektansøgningerne imellem, og at der ikke altid er en realistisk sammenhæng mellem målsætning, projektbeskrivelse og det afsatte antal timer til kunstnerne. Dette giver ulige betingelser for kunstnerne, der er deltagere i ordningen, og overlader forhandlinger om rammerne for projekterne til den enkelte kunstner. Det gør desuden en del af de faktiske arbejdsopgaver og arbejdsindsatser usynlige. Det er derfor forskergruppens anbefaling:

- At der fastsættes en minimumstimesats for kunstnerne.
- At mindstehonoraret reguleres, så der ikke kun medregnes tid til de timer, hvor kunstneren er sammen med børn og unge, men også til medgået tid til etablering af samarbejde, planlægning og evaluering i forbindelse med projekterne.
- At ansøgningerne vedlægges et timebudget for kunstneres arbejde i de forskellige faser af projektet.

Det administrative tidsspænd fra bevillingen gives til projektstart, opleves af flere projekter som for kort til gennemførelse af de nødvendige planlægningsopgaver, der er nødvendige for, at projektet skal kunne indgå i skolernes og kunstnernes langtidsplanlægning. Dette er således forskergruppens anbefaling:

- At der indarbejdes en mulighed for tidsforskydning, så projekter af hensyn til både kunstnernes og skolernes planlægning kan søges til gennemførelse et halvt til et helt år efter bevillingssvar.

Anbefalinger om ansøgningsbehandling

Undersøgelsens del 1 viser, at en række af de kriterier, som udvalget skal bedømme ansøgningerne efter, ikke fremstår tydeligt af ansøgningerne, og heller ikke overskueligt i den kategorisering af ansøgningerne, som udvalget forelægges i ansøgningsbehandlingen. Da HKO-udvalget har kort tid til rådighed til ansøgningsbehandlingen, betyder det, at fordeling på kunstart og kunstnernes CV prioriteres, mens sammenhæng og indhold i projektbeskrivelsen og prioriteringen mellem de mange øvrige kriterier bliver vanskeligt at håndtere på de givne vilkår. For Huskunstnerordningen som helhed betyder det desuden, at udviklinger i ansøgertyper og konsekvenser af udvalgets fordelingskriterier ikke er mulige at følge systematisk over tid. Forskergruppen anbefaler derfor:

- At ansøgningsskemaerne ud over rubrikker for kunstart tilføjes rubrikker til angivelse af målgruppens alder og størrelse, samarbejdspartnere og projektets samarbejdsform, omfang og længde i tid samt af stedet/stederne, hvor projektet finder sted.
- At en tværfaglig, frivillig arbejdsgruppe bestående af medlemmer hentet fra kredsen af slutbrugere, kunstnere og forskere udpeges til at foretage en første vurdering af de indkomne ansøgninger med vægt på ansøgningens sammenhæng mellem form og indhold i forhold til samarbejdsaftale og budget. Arbejdsgruppen fremlægger desuden en indstilling om prioriteringer inden for det samlede ansøgerfelt mht. målgruppernes alder, omfang, institutionstyper og geografisk fordeling.
- At HKO-udvalget ud fra arbejdsgruppens indstilling behandler ansøgningerne ud fra kunstnerisk idé, projektets originalitet og kunstnernes CV samt prioriterer i forhold til projekternes tilknytning til kunstarter.

Alternativt anbefaler vi:

- At der bevilges ekstra tid til udvalgets sagsbehandling for at skabe mulighed for en grundigere gennemgang af ansøgningerne og diskussion af gennemgående kriterier.
- At HKO-udvalget i sagsbehandlingen primært vurderer projekterne ud fra, i hvilken grad de opfylder ordningens formål og krav, sekundært ud fra kunstnerens CV.
- At Kunstfondens administrative medarbejder på forhånd har delt projekterne op efter ikke alene kunstart, men også partnerskabstype, målgruppe, institutionstype og geografisk placering.
- At budgettet inddrages i relation til en vurdering af budgetramme set i forhold til aktivitet.

Anbefalinger om evaluering og vidensdeling

I alle observerede projekter foregik der spændende og nytænkende møder mellem kunstnere, huset og slutbrugerne. Erfaringerne fra disse møder repræsenterer både fra et børn-/ungeperspektiv, et lærer-/pædagogperspektiv og et kunstner-/arrangørperspektiv en meget stor viden, som vil kunne komme projekterne selv, andre fremtidige projekter og offentligheden til gode. Da der ikke foreligger evaluering - eller dokumentationskrav til hovedparten af HKO-projekter, hvor bevillingen er på mindre end 100.000 kr., mistes dette værdifulde vidensdelingspotentiale. En systematisk evalueringsskema med inddragelse af alle deltagende parter vil kunne fungere som et redskab til både at undersøge og dokumentere værdien af kunstmøderne i praksis og til at nyudvikle og kvalificere kunstmøderne i sig selv. En vidensdeling vil kunne profilere Kunstfonden og kunstnerne og dokumentere kunstens betydning i mødet med børn og unge. Forskergruppen har derfor følgende anbefalinger:

- At der i vejledningen til ansøgningerne stilles krav om evaluering af projekterne.
- At der udarbejdes evalueringsværktøj til dette brug, og at der efter projektforløbet ydes support til evalueringen fra en medarbejder fra Kunstfonden.
- At der i vejledningen til ansøgningerne stilles formidlingskrav til projekterne, gerne med inddragelse af æstetiske virkemidler, eksempelvis billeder, lydfiler, tekster, som er relevante i forhold til projektet.
- At der udarbejdes en ramme for denne formidling, og at der ydes support til dette fra en medarbejder fra Kunstfonden.

- At der etableres en vidensdelingsportal på ordningens hjemmeside, hvor evalueringer og praksisformidlinger kan uploades.
- At der hvert andet år afholdes vidensdelingskonferencer skiftevis på Sjælland, Jylland og Fyn.
- At Kunstfonden ca. hvert andet år udgiver en publikation med erfaring og nyudviklet viden fra de foregående års HKO-projekter.

Anbefaling om samspil mellem Huskunstnerordningen og den åbne skole

Der er sket store ændringer på feltet kunst og kultur til børn og unge, siden Huskunstnerordningen startede i 2006 efter et par års forsøgsordninger. På de overordnede mål har såvel Huskunstnerordningen som Kulturministeriets børne- og ungeinitiativer klare paralleller til intentionerne i den åbne skole i skolereformen iværksat i 2014. Nye måder at få undervisning, kultur og fritid til at spille sammen i børns og unges livsammenhæng horisontalt og i børns og unges livsforløb vertikalt bliver en opgave, som fremtræder både lokalt og nationalt, og som lægger op til partnerskaber på tværs. Dels på tværs af faglige, professionelle og institutionelle grænser inden for kunst, kultur og undervisning, dels på tværs af politiske niveauer fra kommuner, regioner og ministerier. Denne undersøgelse kan ses som forskning i, hvad der faktisk sker i en bevillingsrunde og i de typer af projekter, som støttes her. Desuden kan HKO-undersøgelsen vise udfordringer og muligheder ikke kun i netop denne ordning, men også i andre ordninger. Forskergruppen anbefaler derfor:

- At Statens Kunstfond i HKO fokuserer og forenkler målet med og praksis for HKO, sådan at længerevarende eksperimenterende udviklingsprojekter i partnerskaber mellem institutioner, der huser projekterne, og kunstnere prioriteres.
- At HKO og de mangfoldige, men også sammensatte erfaringer fra HKO-projekterne bliver gjort synlige og brugt til inspiration og gavn for deltagerne, men også for offentligheden og forhåbentlig kommende deltagere i mange flere projekter, end HKO alene har ressourcer til at realisere.
- At forskningsdesignet i undersøgelsen af HKO anvendes til at undersøge andre ordninger i Statens Kunstfonds regi og også andre tiltag, hvor børn og unge møder kunst.
- At resultaterne af undersøgelsen af potentialer og udfordringer i HKO anvendes til at profilere og prioritere Statens Kunstfonds børne- og ungeindsats og til at tage initiativ til samarbejder med centrale aktører omkring Den åbne skole.
- At HKO profileres som et laboratorium, der leverer nye samarbejdsformer og metoder til kunstprojekter rettet mod børn og unge i såvel partnerskaber som eksterne og integrerede samarbejdsformer.
- At der i forlængelse af eksperimenterende og evaluerede partnerskabsprojekter udvikles og udbydes efteruddannelseskurser i kunstdidaktik, hvor både kunstnere og pædagogisk personale kan deltage.

Anbefaling om etablering af et nationalt videnscenter for kunstformidling for børn og unge

Som en nytænkning foreslår forskergruppen, at der i et samarbejde mellem Kulturministeriet, Undervisningsministeriet, Socialministeriet, Uddannelsesministeriet og Forskningsministeriet etableres et nationalt videnscenter for kunst og kulturarvsformidling for og med børn og unge, hvor Huskunst-

nerprojekterne i lighed med Slots- og Kulturstyrelsens børne- og ungestrategier er forankret. Dette center vil for det første kunne tjene som et udviklingsforum med henblik på at udvikle og kvalificere børns og unges forskellige interaktive kunstmøder, for det andet tjene som udviklingsredskab i forhold til en kvalificering af de kunstneriske og pædagogiske uddannelser på dette felt. Endelig vil et sådant center for det tredje kunne etablere børn og unges kunstmøder centralt i kunstnerisk og pædagogisk tænkning og forskning og medvirke til at kommunikere betydningen af børn og unges møder med kunst til offentligheden, både nationalt og internationalt.

Bibliografi

- Austring, B., & Sørensen, M. (2006). *Æstetik og læring*. Hans Reizels forlag.
- Bamford, A. (April 2006). *The Idsjæl in the Classroom*. Hentet fra Kunst. DK:
https://www.kunst.dk/db/files/the_ildsjael_in_the_class_room.pdf
- Borgen, J.S. (2014). Asymmetri mellem det kunstneriske og det pædagogiske i Den Kulturelle skolesekken. I E. & Angelo, *Kunstner eller lærer? Professionsdilemmaer i musikk- og kunstpædagogisk uddannelse*. Cappelen Damm Akademisk.
- Cecchin, D. (2010). *Fantasi og kreativitet*. Hentet fra Integration, leg og pædagogik:
<https://danielacecchin.wordpress.com/2010/12/02/kreativitet-og-fantasi/>
- Chemi, T. (2012). *Kunsten at integrere kunst i undervisningen*. Aalborg Universitetsforlag.
- Dalsgaard, D. S. (Maj 2013). *Som at opbygge et sprog*. Hentet fra Kunsten nu:
<https://kunsten.nu/journal/som-at-opbygge-et-sprog/>
- Dewey, J. (1980). *Art as experience*. Perigee Books.
- Drotner, K. (1995). *At skabe sig selv*. København: Gyldendal.
- Forskerpanelet. (2015). *Effekten af børns og unges møde med kunst*". Slots- og Kulturstyrelsen.
- Haugsted, M. (2009). At gå fra sans til samling. Fordobling og æstetiske læreprocesser i dansk. I K. Fink- Jensen, Nielsen, & A. Maj, *Æstetiske læreprocesser – i teori og praksis*. (s. 73-89). Værløse: Billesø og Balzer.
- Huskunstnerordningen*. (5. 5 2016). Hentet fra Kunst.DK:
<https://www.kunst.dk/kunststoette/puljestamside/tilskud/huskunstnerordningen/>
- Huskunstnerordningen*. (2017). *Huskunstnerordningens Hjemmeside*. Hentet fra HKO Vejledning
<http://www.kunst.dk/kunststoette/puljestamside/tilskud/huskunstnerordningen/>
- Haastrup, L., & Merete, S. (2017). *Huskunstnerundersøgelsen*. København: Kulturstyrelsen.
- Jensen, V. B. (2012). Brug de kreative pædagoger. *Børn og Unge År: 2012 Nr.: 06, 1*.
- Jørgensen, D. (2006). *Skønhed - En Engel gik forbi*. Odense: Aarhus Universitetsforlag.
- Kunst.dk. (2011). *Kunst.dk*. Hentet fra Effekten af børn og unges møde med kunst:
http://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Billeder/Billedkunst/Initiativer/Forskerpanelets_rapport_Effekten_af_boerns_og_unge_moede_med_kunst.pdf
- Kunst.dk. (2014). *Kunst.dk*. Hentet fra Årsberetning Statens Kunstfond: www.kunst.dk/statens-kunstfond/udvalg/huskunstnerudvalget
- Kunst.dk. (2016). *Kunst.dk*. Hentet fra Referater/Huskunstnerordningen. møde april_2016.pdf:
http://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Kunstfonden/SKF_2014ff_-_Referater/Huskunstnerordningen/referat_af_6._moede_april_2016.pdf

- Kunstfondens. (2014). *Kunstfondens Årsberetning*. Hentet fra http://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Kunstfonden/Aarsberetninger/Aarsberetning_2014.pdf
- Kunstrådet. (2007-2011). *Kunstrådets Handlingsplan*. Hentet fra http://www.kunst.dk/db/files/handlingsplan_2007_2011.pdf
- Langer, S. K. (1957). *Problems of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Pluss-Leadership. (December 2008). *Evaluering af Huskunstnerordningen*. Hentet fra Kunst. DK: https://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Kunstraadet/SKR_rapporter_evalueringer/2008_Evaluering_af_Huskunstnerordningen_m.m..pdf
- Pluss-leadership. (2008). *Kunst.dk*. Hentet fra Evaluering af Huskunstnerordningen: http://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Kunstraadet/SKR_rapporter_evalueringer/2008_Evaluering_af_Huskunstnerordningen_m.m..pdf
- Rasmussen, B. (2013). *Teater som dannelse – i pragmatisk-estetiske rammer*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Ross, M. (1982). *The Development of Aesthetic Experience*. Oxford: Pergamon Press.
- Schnack, K. (2004). *Didaktik på kryds og tværs*. Danmarks Pædagogiske Universitet.
- Sørensen, M. (2015). *Drama, Æstetisk læring og udvikling af dramatisk legekompentence i børnehaven*. Århus Universitet. DPU.

Bilag 1 – Lærings- og udviklingspotentialer for parterne

Lærings- og udviklingspotentialer for de deltagende børn og unge

Kunstprocesrelaterede potentialer

Indtryk

Børn og unge fik en række kunstoplevelser både i mødet med kunstnerens praksis og gennem overværelse af og deltagelse i hinandens kunstbaserede processer. De oplevede på første hånd kunsten, som den fremstår på museer og i kunstnerens demonstration af egen praksis. De deltog yderligere i og delte intense og fordybende aktiviteter på forskellige lokaliteter, som de blev berørte af, og som de selv værdsatte som "meningsfulde", "sjove, og "gode". Gennem disse møder med kunstens rum, kunstneren og de kunstneriske udtryk var der et potentiale for, at børn og unge fik en indsigt i de berørte kunstarters egenart og betydning.

*Elev **Små Komponister**: Vi lyttede til noget Mozart, og så skulle vi også tegne til det. Jeg tænker, det er sådan meget spændende, for det er virkelig mange ting, det kan være. Fra sådan noget sørgeligt noget til noget, der bare virkelig er oppe at køre. (E. SK. s. 3).*

Udtryk

Børn og unge eksperimenterede med forskellige udtryksformer og materialer og fik hermed mulighed for at udvikle materialekendskab og formsproglige færdigheder. De omsatte forskelligartede kunstneriske indtryk til æstetiske udtryksformer og fik herigennem mulighed for at udvikle udtryksmæssige færdigheder og kreativitet og forståelse for kunstarternes formsprog og egenart.

*Lærer **Små Komponister**: På det musiske plan er det vigtigt, at der er dynamik, for at det er interessant at lytte til og også for at lave det. De har også fået kendskab til nye instrumenter, klarinetten kendte de ikke meget til og sav. (L. SM. s. 2)*

Endelig blev der gennem oplæsning, visninger, forestillinger og koncerter givet mulighed for, at børn og unge møder et "publikum," der giver feedback på det oplevede. I alle observerede projekter var den feedback, børn og unge modtog både fra hinanden og fra kunstnerne, lærere, pædagoger og publikum, positiv, og der var hermed potentiale for, at de kunne udvikle lyst til det fortsatte arbejde med kunstbaserede processer og selvtillid.

*Lærer **Fortællinger i Lokalsamfundet**: Bare det at turde rejse sig og fortælle og være den, der er på. Men også at være en god lytter, for den der fortæller, bliver kun lige så god som lytterne er til at lytte. Hvis man har nogen lyttere, der sidder og er ukoncentrerede, så bliver det også en dårligere fortælling. De mærker selv, hvordan det er at stå og være på. Og det tror jeg er rigtig godt for børn. (L.FL.s.5)*

I alle projekter blev der arbejdet med kreative processer, hvor børn og unge arbejdede skabende og eksperimenterende med forskellige kunstneriske udtryksformer. Forudsætningen for frit at kunne deltage i en kreativ proces var, at der blev skabt en base af tryghed og tillid og et rum, hvor ideer og eksperimenter blev mødt med anerkendelse. I alle projekter lykkedes det kunstnerne at skabe et kollektivt, kreativt rum, hvor børn og unge kunne lade sig inspirere af hinanden, og hvor alle input blev hørt og taget alvorligt af kunstnerne. I disse anerkendende samskabelsesprocesser var der et stort potentiale for, at de deltagende børn og unge kunne udvikle kreativitet.

*Elev **Små Komponister**: Man finder en hel masse ideer, og så laver vi dem sammen og ser, hvad det bliver til. Og at vi selv sådan kan bestemme, hvilken lyd og hvilke instrumenter, man vil bruge til det. Vi bestemmer selv, så det lyder bedst. (E. 3. s. 1).*

Indhold

Herudover var der i alle projekter en tematisk indholdsdimension. Gennem arbejde med at opleve og udtrykke disse tematikker gennem de kunstneriske formsprog var der potentiale for, at børn og unge udvikle såvel kognitiv viden om og en sanselig og emotionel forståelse for de tematikker, der blev belyst, bearbejdet og kommunikeret.

Elev At Være og At Skrive: *I novelleforløbet har jeg lært at skelne mellem tingene, f.eks. genrer. Jeg har lært mest af, at man skal uddybe, så læseren får billeder inde i hovedet. (E. AV. s. 1).*

Selve den skabende proces, hvor indtryk omsættes til udtryk, kan ses som en æstetisk læreproces, hvor deltagerne på en og samme tid lærer noget om de formsprog og de materialer, de arbejder med, det indhold, de bearbejder og udtrykker gennem formen, og den kontekst, de indgår i. I alle projekterne foregik de kunstbaserede skabende processer i grupper, hvor deltagerne i den skabende proces løbende kunne inspirere og lade sig inspirere af hinandens kunstneriske udtryk. Hermed opstod en æstetisk fordobling, hvor de deltagende parter kunne spejle og perspektivere egne forståelser og fortolkninger i hinandens. (Austrius & Sørensen 2006) Der var hermed for det første potentiale for, at deltagerne kunne udvikle nye forståelser af både sig selv og hinanden og den verden, de er en del af. Og for det andet var der potentiale for, at de ved at spejle sig i egne og andres udtryk kunne udvikle identitet og empati.

Elev Små Komponister: *Jeg har tegnet en pige, som var glad. Jeg nåede ikke at tegne der, men det lyder meget som regn. Og så når der var regn, blev hun ked af det, og så blev det blandet sammen, regn og sol, og så bliver det jo til regnbue, og så tænkte hun, når hun kom herhen, så var der sådan god musik, og så kunne hun godt lide det. Og så elskede hun det, og så lukkede hun øjnene for at høre, hvad det var. (E. 3. s. 1).*

I flere projekter havde indholdet en subjektiv karakter, hvor målet var at dele og udtrykke egne oplevelser af og i verden. Hermed havde deltagerne mulighed for at spejle sig i egen og andres oplevelse af det at være et menneske i en kontekst og hermed mulighed for at udvikle identitet og empati.

Elev At Være og At Skrive:

Jeg har lært at udtrykke mig selv gennem digte. I starten troede jeg, at digte bare var "violer er røde" osv. Men der lå meget mere i det, og man kan lave et digt om alt. (E.AV. s.1).

Endelig var der et eksistentielt "livslyst"-potentiale, idet børn og unge fik mulighed for at få og dele oplevelser, som de oplevede som både lyst- og meningsfulde. Denne dimension rummer et dannelsesmæssigt potentiale i og med, at børn og unge får mulighed for at opleve kunst som noget, der beriger deres liv.

Sociale og personlige potentialer

Børn og unge indgik i nye samarbejder og udviklede relationer til kunstnerne i nye rammer. Børn og unge så hinanden på nye måder og indgik i nye relationer med hinanden i processerne. Herved fik børn og unge mulighed for at udvide deres kontakthorisont og udvikle interpersonelle kompetencer.

Arrangør Fortællinger i Lokalsamfundet:

De bryder jo den barriere ved at træde frem og fortælle, og at d også har oplevet, at det, fortællingen kan, er noget fælles og noget individuelt, og det synes jeg, er rigtig vigtigt. Og din fortælling og min fortælling er jo lige vigtige. Det kunne man jo også se med Brian, som jo var én af dem, der godt kunne have fået prædikatet af at være en urolig dreng, en irriterende en, som altid gjorde noget andet end det, han skulle. Men fordi han jo fik vist, at han var rigtig god til det her, har han fået en anden rolle på skolen og en helt anden skolestart. (AR. FL. E. s. 2).

Herudover rummede projekterne potentiale til, at de deltagende børn og unge oplevede sig selv som betydningsfulde for fællesskabet.

Lærer: Fortællinger i Lokalsamfundet:

Jeg tror egentlig, at alle følte, at de var vigtige, fordi det netop tog udgangspunkt i deres egen oplevelse, og den så blev udgangspunktet for en fælles fortælling. Og så gjorde det egentlig ikke så meget, hvordan man var på. (L1. FL. s. 2).

Det kunstbaserede arbejde, hvor fokus var på det kunstneriske udtryk, gav i særlig grad børn og unge, som i andre sammenhænge har faglige eller sociale udfordringer, mulighed for at vise og få anerkendt andre kompetencer.

Lærer: At Være og At Skrive: *Så er han jo danskfagligt normalt en af de svage, og det er selvfølgelig ikke særlig fedt at skrive, når man ved, at man altid får 02. Så jeg har været glad for, at han har kunnet få lov til ikke at blive bedømt på det lige nu, men på hele den meget mere kreative og kunstneriske måde at gå til det på, så har han nu fået masser af anerkendelse. (L. AV. s. 3).*

Eftersom flere projekter arbejdede med kunstbaserede og nonverbale udtryksformer, var der yderligere inklusionsmæssige potentialer i disse projekter.

Kunstner Små Komponister:

Det, som jeg synes – nu hvor man inkluderer så meget – så synes jeg, det er et projekt, der kan inkludere. Også med sprogbarrierer, fordi man bare skal byde ind med det, man har. Man behøver ikke kunne sproget, hvis de har ressourcer til at åbne sig lidt, så kan de godt være med. (K. SK. s. 3).

Lærings- og udviklingspotentialer for det deltagende pædagogiske personale

Kunstproces-relaterede potentialer

Indtryk

Lærerne og pædagogerne fik en række kunstoplevelser både i mødet med kunstnerens egen praksis og gennem overværelse af de deltagende børns og unges kunstbaserede processer. De oplevede på første hånd kunsten, som den fremstår i museer og i kunstnerens demonstration af egen praksis. De overværede eller deltog i forskellige kunstbaserede aktiviteter, som de vurderede som både positive og lærerige. Gennem dette møde med kunstneren og de kunstneriske udtryk var der et potentiale for, at det pædagogiske personale fik videreudviklet deres forståelse af den berørte kunstartes egenart og betydning.

Lærer Fortællinger i Lokalsamfundet: *Der var mange af børnene, der levede sig helt ind i stykket, og som var engagerede. Så lod han dem få lov til at byde ind. Det synes jeg, var noget, der var fantastisk at se. Også det, at der var andre børn end man havde forventet, der var på banen. Det var helt nye børn, som ellers er sådan lidt stille og tilbageholdende. Og det tror jeg både skyldes, at Jesper har styr på sin fortælling, men han er også en mester i at mærke børnene.* (AR. E. s. 4).

Udtryk

Lærerne og pædagogerne i **Fortællinger i Lokalsamfundet** skulle selv udtrykke sig gennem fortælling og havde herved mulighed for at erhverve sig fortællermæssige kompetencer. I de øvrige projekter deltog lærere og pædagoger ikke aktivt i de skabende processer, men de havde mulighed for at observere, hvordan eleverne arbejdede sammen med kunstnerne. Gennem observationerne var der potentiale for, at lærere og pædagoger kunne få ideer til, hvordan anvendelse af kunstneriske arbejdsmetoder kunne skabe rammer for elevernes kreative udforskning af formsprog og kunstneriske genrer.

Pædagog Vores Forestillinger: *Jeg synes, det har været rart at komme ud og prøve noget andet og se noget andet og få noget inspiration. Og så har vi jo også fået en masse kreative ideer, som vi selv kan arbejde videre med.* (P. 1 VF s. 2).

Indhold

I alle projekter var der en tematisk indholdsdimension, som lærere og pædagoger gennem observation af og deltagelse i de kunstbaserede aktiviteter kunne få en ny forståelse af.

I flere projekter havde indholdet en subjektiv karakter, hvor målet var at dele og udtrykke egne oplevelser af og i verden. Hermed havde lærere og pædagoger mulighed for at erhverve sig en dybere forståelse for deres elever.

Endelig var der et eksistentielt "livslyst"-potentiale, idet de deltagende voksne fik mulighed for at få og dele lyst- og meningsfulde oplevelser med hinanden og eleverne samt ikke mindst at opleve kunst som kilde til inspiration, forundring og glæde.

Sociale og relationelle potentialer

Lærere og pædagoger indgik i flere projekter i uvante processer med uvante mål og metoder. Dette bevirkede, at de indimellem følte sig usikre og frustrerede, men det rummede også potentiale for at udvide egne grænser og bruge nye sider af sig selv.

Pædagog Vores Forestillinger:

Det var meget anderledes, end vi selv ville have gjort det. Men det var jo også spændende at se, at det godt kunne fungere på den måde. (PVF. s. 3).

De fik ved at deltage i de kunstbaserede processer både som aktør og observatør mulighed for at se hinanden på nye måder og få en følelsesmæssig forståelse af hinanden samt en tættere relation indbyrdes.

De fik ved at deltage i og iagttage processer øje på nye sider af dem, hvilket skabte mulighed for nye forståelser af og nye relationer til dem.

De fik mulighed for at samarbejde med en kunstner og havde herved mulighed for at udvide deres forståelse for og relation til en person med andre livsvalg, forforståelse og værdier.

Didaktiske potentialer

Lærerne og pædagogerne kunne samarbejde med kunstneren og ved at iagttage kunstnerens måde at relatere sig til og arbejde med eleverne få inspiration til egen didaktisk praksis – både i relation til undervisning i de kunstneriske fag, som metoder i anden undervisning og som redskaber i det daglige pædagogiske arbejde.

Lærer **Små Komponister**:

Det giver mig en vished om, at ting godt kan lade sig gøre at arbejde med på denne her måde med elever. Det kan man jo, hvis man ikke har prøvet det før, man kan have sine forbehold, men det er faktisk ikke så svært, hvis man har den indgangsvinkel, som Anna og Frans har... Det giver mig nok lidt mod, tror jeg – det kan jeg godt gøre, også med andre klasser.” (L. SK. E. s. 2).

Lærere og pædagoger kunne gennem løbende evalueringer og planlægninger i samarbejde med kunstnerne reflektere over, hvad der i de konkrete processer virker hvornår, hvordan og hvorfor. Hermed kunne de videreudvikle deres didaktiske kompetencer. I projekter med partnerskabsstruktur, hvor lærere og deltog i planlægning og gennemførelse af forløbene, var der særligt store potentialer for, at lærerne kunne udvikle egne didaktiske kompetencer ved løbende at udveksle refleksioner med kunstneren og arbejde sammen i konkrete praksisser.

Lærer **At Være og At Skrive**:

Jeg er blevet inspireret til måske at gøre det en gang imellem, jeg ved ikke, om jeg kan få lov at skifte fremover i den rolle og sige, nu skriver I stile, det handler ikke om stavefejl og kommaer, nu skal I skrive ud fra alle de andre ting, vi har arbejdet med, sammen med Iben, og så give dem karakter ud fra det. (L. AV. s. 4).

I **Fortællinger i Lokalsamfundet** indgik både en intensiv lærerworkshop, og at lærere og pædagoger selv skulle fortælle historier for eleverne. De metoder, lærere og pædagoger arbejdede med på egen krop, var de samme som de metoder, de siden anvendte i arbejdet med eleverne. Dette projekt rummede derfor udstrakt potentiale for, at lærere og pædagoger udviklede både kunstneriske, personlige, relationelle og didaktiske kompetencer.

Arrangør **Fortællinger i Lokalsamfundet**:

Jeg tror, den proces, hvor lærerne forud har et kursus og bliver klædt på, er helt afgørende, for det er den proces, som også klæder lærerne og pædagogerne på til at være i processen sammen med Jesper og sammen med børnene. (AR. FL. E. s. 5).

Lærings- og udviklingspotentialer for de deltagende kunstnere

Kunstprocesrelaterede potentialer

Indtryk

Kunstnerne fik en række æstetiske oplevelser ved at indgå i og overvære de deltagende børns og unges kunstbaserede processer

Udtryk

Kunstnerne indgik i et samspil med børn og unge om at skabe forskellige kunstbaserede udtryk, hvor eleverne udtrykte egne fortolkninger, følelser, oplevelser, fornemmelser og forståelser.

Gennem dette interaktive kunstbaserede arbejde med børn og unge kunne kunstnerne hente inspiration og nyt materiale til egne kunstneriske udtryk og egen kunstnerisk praksis.

Kunstner Vores Forestillinger:

Det er et helt regulært samarbejde. Og det skønne er, at når man er ude i det her, der ikke er særligt følelsesladet og ikke særligt historiebærende, så er man ret jævnbyrdige. (KVF. E. s. 1).

Indhold

Gennem mødet med det konkrete hus og dets medarbejdere kunne kunstnerne erhverve sig viden om skolen eller museet som organisation og læringsrum, om de udstillede redskaber og kunstværker og rummets betydning. Herudover kunne kunstnerne gennem samarbejde med arrangør, lærere og pædagoger få viden om stedets daglige praksis, de deltagende elevers forudsætninger og forståelser. Samtidig var der mulighed for, at kunstnerne ved at observere og indgå i elevernes fortolkninger kunne udvide egen forståelse af de berørte tematikker.

Endelig var der et eksistentielt "livslyst"-potentiale, idet kunstnere fik mulighed for at dele lyst- og meningsfulde oplevelser med de deltagende børn, unge og voksne.

Sociale og relationelle potentialer

Kunstnerne fik gennem samarbejdet med børn og unge mulighed for at udvikle nye relationer og nye måder at relatere til sig selv på.

Kunstnerne fik mulighed for at samarbejde med andre professioner i en anden kontekst, og der var hermed potentiale for at udvide forståelse for og relation til voksne med andre forforståelser og værdier.

Didaktiske potentialer

Kunstnere fik gennem det praktiske arbejde med børnene mulighed for at udvide deres kendskab til de deltagende børn og unge og afprøve og evaluere forskellige didaktiske greb i praksis.

I flere projekter indgik kunstnerne i didaktisk udfordrende situationer. Kunstnerne følte sig indimellem usikre og frustrerede, men det rummede også potentiale for, at kunstnerne kunne udvikle nye didaktiske metoder.

Kunstnerne fik mulighed for gennem løbende evalueringer og planlægning i samarbejde med lærere og pædagoger at reflektere over, hvad der i de konkrete processer virker, hvornår, hvordan og hvorfor. Og dermed kan de videreudvikle egne didaktiske kompetencer.

I de projekter, der havde en partnerskabsstruktur, og hvor både kunstnere, lærere og arrangør deltog i planlægning og gennemførelse af forløbene, var der særligt store potentialer for, at kunstnerne kunne udvikle didaktisk kompetence ved løbende og på ligeværdig vis at udveksle didaktiske refleksioner med lærerne og arbejde sammen i konkrete praksisser.

Lærings- og udviklingspotentialer for arrangører

Organisatoriske potentialer

I alle projekter var det arrangør, der primært udfærdigede ansøgningen. I dette arbejde med at udvikle og beskrive projekterne var der potentiale for både at inddrage didaktiske og kunstneriske refleksioner i arbejdet med idéudvikling og beskrivelse af mål og metoder og tidsplan. I de projekter, hvor der var en partnerskabsstruktur, og hvor alle parter i et eller andet omfang var inddraget, var det muligt allerede på ansøgningsniveau at reflektere og idéudvikle sammen. Lærings- og udviklingspotentialer for alle parter er derfor særligt store.

I de eksterne projekter, hvor projektet var en gentagelse eller videreudvikling af tidligere projekter, var slutbrugere ikke inddraget i ansøgningsprocessen, og udviklings- og læringspotentialer var derfor mindre end i de projekter, der havde en partnerskabsstruktur.

I alle projekter var der mulighed for at udvikle erfaring med at skrive ansøgninger. Der var dog mindre potentiale for at udvikle og dele erfaring på dette felt i projekter, hvor en skole eller en kulturinstitution benyttede en specialiseret og lønnet medarbejder til dette arbejde. I de projekter, hvor kunstner var arrangør, havde kunstnerne omvendt hverken budget til eller specialkompetence inden for udfærdigelse af ansøgninger. Begge disse skæve forhold omkring udarbejdelse af ansøgninger har haft konsekvenser for den potentielle læring omkring ansøgningsudfærdigelse og gav i Huskunstnerudvalget en ansøgningsmasse med meget forskellige udformninger og typer af ansøgningerne.

Arrangøren arbejdede i alle projekter med at organisere projektet tidsmæssigt, lokalemæssigt og med udvælgelse og inddragelse af slutbrugere. Der var hermed potentiale for at udvikle logistiske og organisatoriske kompetencer. Også i forhold til disse processer var der en skævvridning mellem de projekter, hvor kunstnerne var arrangører, og de projekter, hvor det var en skole eller kulturinstitution, der var arrangør.

Endelig indgik arrangør som projektleder i 5 ud af 6 cases, og det rummede klare potentialer for at udvikle projektledelseskompetencer.

Kunstprocesrelaterede potentialer

Arrangøren fik ved at rammesætte og eventuelt deltage i mødet med kunstnerens praksis en række kunstneriske oplevelser. Disse oplevelser rummede potentiale for, at arrangørerne kunne få udviklet deres forståelse af den berørte kunstartes egenart og betydning.

Der var yderligere potentiale for, at arrangøren ved at rammesætte og eventuelt deltage i elevernes arbejde med en tematisk indholdsdimension kunne udvikle en ny forståelse for de tematikker, der blev belyst.

I flere projekter havde indholdet en personlig karakter, hvor målet var at dele og udtrykke egne oplevelser af og i verden. Hermed havde arrangør mulighed for dels at erhverve sig en forståelse for børn og unge, dels for at spejle egne forståelser i de deltagende børn og unge.

Endelig var der et eksistentielt "livslyst"-potentiale, idet de deltagende voksne fik mulighed for at få og dele lyst- og meningsfulde oplevelser med hinanden og de deltagende børn og unge. Denne dimension rummer et dannelsesmæssigt potentiale i og med, at børn og unge får mulighed for at opleve kunst som inspiration, forundring og glæde.

Relationelle potentialer

Arrangørerne fik mulighed for at samarbejde med andre professioner i en anden kontekst og havde herved mulighed for at udvide deres forståelse for og relation til samarbejdspartnere med andre forforståelse og værdier.

Arrangørerne fik mulighed for at lære en gruppe børn at kende og udvikle relationer til disse.

Arrangørerne oplevede nye sider af personale og børn og kunne herigennem udvikle ny forståelse for disse personer og nye relationer, som kan indgå i deres institution.

Der var hermed potentiale for, at arrangøren kunne udvikle egne relationelle kompetencer.

Didaktiske potentialer

Arrangører kunne gennem observationer af de konkrete forløb og kunstnerens samspil med de deltagende børn og unge udvide deres viden om og forståelse af eleverne.

Arrangører kunne ved at samarbejde med kunstneren og iagttage kunstnerens måde at relatere sig til og arbejde med børnene på spejle egen måde at relatere sig til og arbejde med børnene på og herved få inspiration til at udvide egen praksis.

Arrangører kunne gennem løbende evalueringer og planlægninger i samarbejde med kunstneren og egne medarbejdere reflektere over, hvad der i de konkrete processer virker hvornår, hvordan og hvorfor. Hermed kan arrangøren videreudvikle egne didaktiske kompetencer.

