

# CAN ART MUSEUMS CO. CREATE?

A study of co-creative practices in The 360 families project at  
Nasjonalmuseet, Oslo

MASTER THESIS

Alice Bo Killemose

Supervisor: Timon Beyes

STU'S: 181.093 // PAGES: 80

December 12th 2014

MSOCSC IN ORGANISATIONAL INNOVATION & ENTREPRENEURSHIP  
COPENHAGEN BUSINESS SCHOOL

# ABSTRACT

Co-creation has grown to become a significant trend showing great market potential in the commercial world but just as much promising potential for solving societal and environmental challenges. Along with these growing promises co-creation appears to be widely adapted in a number of contexts. One of these is the cultural field where co-creation has worked its way into debates on the future organisation of art museums. Here user engagement and participation is especially being acclaimed as an avenue for securing the future legitimacy of art museums.

Yet little to no research has yet been made into the organisational perspectives of deploying these new museum practices. With guidance from existing approaches to co-creation - mostly in design theory - and culture-theoretical reflections on how the historical and institutional conditions of cultural organization shape its ways of doing and making the present study out to explore and contribute to this rather unexplored field of research. Through a single case study of the *The 360° families project* at The National Museum of Art, Design and Architecture in Oslo the aim is to gain insights into critical intersections between co-creative practices and the organisation of art museums. Ultimately the ambition is to find out if and how art museums can co-create.

A single case study implies a highly explorative research approach that allows the study to go along with the field. Thus the study takes inspiration from methodological concepts to make sense of the empirical work.

Through investigating *The 360° families project* the study finds that internal organisation, experience & attitudes and process & practices create specific barriers and opportunities to the deployment of co-creative practices in the project. An oscillation between these findings and historical trajectories of art museums reveals that institutional and historical conditions heavily inflect art museum practices in ways that appears to amplify the barriers to co-creation and interfere with the opportunities to create change in art museums. On this basis the study conclusively suggests that in order to co-create art museums' need to become conscious about the regime of truth their practices is subjected to.

Finally these findings reveal that the concept of co-creation is sometimes presented as a set of ahistorical practices and therefore is unable to inculcate history's inflection with the practices in art museums.

# TABLE OF CONTENTS

## CHAPTER 1

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>5</b>
1.1 RESEARCH MOTIVATION.....	6
1.2 THE INTRODUCTION OF A GROWING CO-CREATION IMPERATIVE .....	7
1.3 RESEARCH PROBLEM .....	8
<i>1.3.1 Research question.....</i>	<i>9</i>
1.4 RESEARCH CONTRIBUTION.....	10
1.5 READING GUIDE .....	12

## CHAPTER 2

<b>METHODOLOGY.....</b>	<b>14</b>
2.1 EPISTEMOLOGICAL CONSIDERATIONS .....	15
2.2 RESEARCH PROCESS .....	15
2.3 RESEARCH DESIGN .....	17
<i>2.3.1 Design of process study.....</i>	<i>18</i>
<i>2.3.2 Generating empirical material.....</i>	<i>20</i>
<i>2.3.3 On being in the field .....</i>	<i>22</i>
2.4 CRITERIA OF VALIDATION AND RELIABILITY .....	22
<i>2.5.1 Inexperience with field and fieldwork.....</i>	<i>23</i>
<i>2.5.2 Lack of access to individual group processes.....</i>	<i>24</i>
<i>2.5.3 The character of the relation to Nasjonalmuseet .....</i>	<i>24</i>
<i>2.5.4 The impossibility of following the project to an end .....</i>	<i>24</i>

## CHAPTER 3

<b>THEORETICAL FRAMING .....</b>	<b>26</b>
3.1 A FRAMEWORK FOR UNDERSTANDING CO-CREATION .....	27
<i>3.1.1 The landscape of co-creation .....</i>	<i>27</i>
<i>3.1.2 Defining co-creation within the design field.....</i>	<i>28</i>
3.2 THE CULTURE COMPLEX .....	30
<i>3.2.1 The culture complex's relation to cultural studies .....</i>	<i>31</i>
<i>3.2.2 The rudiments of The culture complex.....</i>	<i>32</i>
<i>3.2.3 Aesthetic knowledge practices and governmental power.....</i>	<i>34</i>

## CHAPTER 4

<b>CASE DESCRIPTION.....</b>	<b>36</b>
4.1 THE ORGANISATION NASJONALMUSEET .....	37
4.2 THE 360° FAMILIES PROJECT .....	37
4.3 THE PROCESS THAT HAS FORMED THE CASE .....	38

## CHAPTER 5

<b>FINDINGS .....</b>	<b>40</b>
5.1 PRACTICAL ORGANISATION .....	41
<i>5.1.1 Resources.....</i>	<i>41</i>
<i>5.1.2 Attendance.....</i>	<i>42</i>
<i>5.1.3 Infrastructure.....</i>	<i>43</i>
<i>5.1.4 Configuration of core team.....</i>	<i>44</i>
<i>5.1.5 Collaborations outside core team.....</i>	<i>45</i>
<i>5.1.6 Sum-up – Practical organisation.....</i>	<i>47</i>
5.2 EXPERIENCES & ATTITUDES .....	48
<i>5.2.1 Working individually.....</i>	<i>48</i>
<i>5.2.2 Inclination for conceptualisation.....</i>	<i>49</i>

<i>5.2.3 Experience with tools and methods</i> .....	50
<i>5.2.4 Resistance</i> .....	51
<i>5.2.5 Sum-up – Experience &amp; attitudes</i> .....	53
<b>5.3 PROCESS &amp; PRACTICES</b> .....	<b>53</b>
<i>5.3.1 Facilitating</i> .....	53
<i>5.3.2 Finding inspiration</i> .....	55
<i>5.3.3 Envisioning and exploring</i> .....	57
<i>5.3.4 Expressing and visualising ideas</i> .....	58
<i>5.3.5 Documenting</i> .....	60
<i>5.3.6 Sum-up – Process &amp; practices</i> .....	61
<b>CHAPTER 6</b>	
<b>DISCUSSION</b> .....	<b>63</b>
<i>6.1 THE 360° FAMILIES PROJECT IN A HISTORICAL CONTEXT</i> .....	64
<i>6.1.1 The categorisation of practices</i> .....	64
<i>6.1.2 The unfolding of categorised practices</i> .....	65
<i>6.2 THE CHANGING CHARACTER OF CO-CREATION IN THE PROCESS</i> .....	66
<i>6.3 TIME &amp; DIVERSITY IN CO-CREATION</i> .....	68
<i>6.4 CHANGE THROUGH DOING THE MEANINGLESS</i> .....	69
<i>6.4.1 Change as meaningless</i> .....	69
<i>6.4.2 Change as making the meaningless meaningful</i> .....	70
<b>CHAPTER 7</b>	
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>71</b>
<i>7.1 SYNTHESIS OF RESPONSES TO THE STUDY'S SUBQUESTIONS</i> .....	72
<i>7.1.1 Barriers &amp; opportunities to co-creation in The 360 families project</i> .....	72
<i>7.1.2 Barriers &amp; opportunities in the light of the culture complex</i> .....	73
<i>7.1.3 Overcoming the barriers to co-creation through doing the meaningless</i> .....	74
<i>7.1.4 Can art museums co-create?</i> .....	74
<i>7.2 FURTHER RESEARCH</i> .....	75
<i>7.2.1 How can theory on co-creation inculcate time and history?</i> .....	75
<i>7.2.2 Elaborate work into the intersections of co-creation and art museums</i> .....	76
<i>7.2.3 Will co-creative practices undermine the legitimacy of art museums?</i> .....	76
<b>BIBLIOGRAPHY</b> .....	<b>77</b>
<b>APPENDIX</b> .....	<b>81</b>
APPENDIX 1	
DESCRIPTIONS AND PRESENTATIONS OF THE 360° FAMILIES PROJECT .....	82
APPENDIX 2	
360 FAMILIES PROCESS OVERVIEW .....	113
APPENDIX 3	
FIELD NOTES.....	116
APPENDIX 4	
CONVERSATIONS WITH PROJECT LEADER, ACTOR A .....	168
APPENDIX 5	
PICTURES FROM PROCESS .....	202
APPENDIX 6	
EMAIL CORRESPONDANCES.....	213

# CHAPTER 1

## INTRODUCTION

To set the stage of the study this opening chapter firstly, outlines the thoughts that initially motivated the research. I then move on to present the field within which the study is situated in order to then define the problem the study addresses and the research question I wish to pose. Finally I finish off the chapter reflecting on the contributions that the study aspires through its research.

## 1.1 RESEARCH MOTIVATION

The present research was initially motivated by my academic interest, an anecdotal experience and my passions as a practitioner.

As a former bachelor student in Business administration and communication and now master student in Organisational innovation and entrepreneurship it is from an organisational theoretical background that the interest for linking museum practices and co-creation grew.

During the elective Arts management I got superficial yet inspiring insight into a project for mounting sets of tables and benches with a board game at The Danish National Gallery. At an excursion to the gallery the Head of School Programs explained about the project, and my attention was caught by the fact that the board game had spiralled a heated debate among the employees in the project. The board game was for some an alien and disruptive element in the exhibition space where attention should be solely directed towards the artworks. From this point of view the board game was a radical change to the traditional interior with only few benches positioning visitors towards the artworks.

I could not help being deeply puzzled by how something, that to me seemed so innocent and definitely not radical, could have spiralled a heated debate and challenge for the museum's project team. That nourished my interest, which led me to think about the disciplinary approach at work in art museums. The Head of School Programs explained that the opposition toward the board game was rooted in the discipline of art history and the according understanding of art museums. This seemed to represent a singular discipline focus, which is in contrast to my line of studies, where various perspectives outline collaboration and diversity in disciplines, functions, experience and personalities (Brown 2008:87, Kelley & Littman 2001, Van de Ven 1988:637-38) to pave the road for successful creativity and innovation.

My curiosity for these matters was not only spiralled by my academic background but also by my experience as an entrepreneurial practitioner. I have founded a co-working space for entrepreneurs due to a deep interest in how entrepreneurs can succeed from collaboration and sharing of ideas, knowledge and experiences with others. My interest immersed into a strong belief that if entrepreneurs set aside time for networking and co-creation – especially with people not having the same background and expertise as themselves - they can cross-pollinate each other's ideas and excel their work in ways they would not have been able to on their own (Leadbeater 2009a).

Thus academically, professionally and personally I have an overall preference for the field of co-creation and believe collaboration and multi-disciplinarity can facilitate abilities for envisioning the future in imaginative ways (Brandt et al. 2008:54) unleashed from the presence's inevitability (Mattelmäki 2008:66).

Linking my experience at The Danish National Gallery to my academic and practical background arouse my curiosity for the potential and conditions for co-creation at art museums. I intuitively felt

collaborative perspectives on innovation, as proposed by co-creation, could create valuable contributions to the subject. Thus, I sensed that an exhilarating space had opened for exploration - One where organisational studies could make an interesting contribution.

It is this personal curiosity and interest that inspired me to further explore the intersections of art museums and co-creation in academic and practical domains.

## 1.2 THE INTRODUCTION OF A GROWING CO-CREATION IMPERATIVE

Co-creation has over the last decade emerged as a new way for organizing and working in society. It has spiralled into everything from professional magazines, public organisations to scientific literature and research (Mattelmäki & Visser 2011:1). Not least has co-creation extensively emerged as spontaneous, self-organizing and voluntary networks organized around creative collaboration, especially on the web (Leadbeater 2009a, Lopdrup-Hjorth 2013, Govier 2008). Despite or maybe by virtue of the wide adaptation of co-creation, its defining points sometimes lack clarity. Yet two central capacities can be hinged to co-creation across various domains. That is democratized and decentralized participation in social processes (Leadbeater 2009a, Lopdrup-Hjorth 2013, Black 2012) and the creation of innovative ideas, that no individual or organization could have imagined otherwise. From these two properties, it is anticipated that co-creation can drive social change and a fundamentally better society (Leadbeater 2009a). Lopdrup-Hjorth argues that along these lines, co-creation almost forcefully surfaces as an obligatory way of working (2013).

The role of obligation is equivocal, but co-creation has definitely worked its way into the domain of art museums (Govier 2008). While not always using the specific term co-creation, scholars and practitioners are continuously attending to participation and engagement, especially with museum visitors, as new and valuable ways to organize museum practices. As contemporary art museums allegedly are facing a crisis of legitimacy (Møller 2012, Hooper-Greenhill 1992) and risks extinction (Black 2012), co-creation is widely identified to be the change that can help the museums gain new relevance in society (*ibid.*, Simon 2010). Thus co-creative projects at the museums are growing in number, and an extensive bulk of literature argues, that it is valuable for art museums to become inclusive, participatory, engaging, collaborative, interactive, democratic and so on (Hooper-Greenhill 2000, Govier 2008, Appleton 2001, Simon 2010, Black 2012, Holden 2008). Looking at the literature it appears that the majority is especially attentive to ways for and values of reforming the relations to the visitors into collaborative and participatory ways.

While co-creation does emphasize dialogue with users, or in this case visitors and stakeholders in general, as a main object for success (Lopdrup-Hjorth 2013:130), it is equally important that the logic of co-creation traverses the internal organization if the potentials are to be fully harnessed (*ibid.*:134-135, Fleming 2009:20, Govier 2008) - especially co-creation's potentials for innovation, which is to conceive of something new and unthought of. This 'new' can generally derive from

anywhere and any type of collaboration (internally or externally) therefore all components of the organization need to be set for co-creation (Lopdrup-Hjorth 2013).

Despite the fact that participation and collaboration have gained increasing momentum in the cultural field (Appleton 2000 in Watson 2007) issues regarding the internal organisations' readiness for co-creation still remain rather neglected (Govier 2008). This matter seems rather important since theory underline that deploying co-creative practices requires organisational changes which the organisation itself often stand in the way for (Sanders & Simon 2009:4). This seems to be confirmed in the debates on the increasing user engagement and participation in art museums visitors (Govier 2008, Appleton 2001, Ovenden 2004, Black 2007). Actually Govier speculates that among museum professionals there is a more widespread dissent with the new co-creative thoughts than commonly anticipated and that existing co-creative projects in art museums are only lightly touching base with concepts of co-creation (2008). She grounds this in personal experiences with art professionals, who, as a consequence of deploying co-creation, fear for the position of their expertise, worry how to get everyone on board or don't recognise its value. Cultural commentator Josie Appleton is a firm defender of the latter. She argues that the traditional role and practices of art museums gave the art museum a solid *raison d'être*, through which it could relate to the public (2001). On the contrary she argues that the co-creative agenda "*(...) is indifferent to, and even contemptuous of, the activities on which the museum was built. It therefore distorts the very basis of the institution.*" (Appleton 2001) and that it has no grounding within museum practices.

This study positions itself within an interest for exploring on which grounds the momentum co-creation have gained in the cultural field can or has lodged itself in the internal organising of art museums.

### 1.3 RESEARCH PROBLEM

While co-creation strongly emerges as a relevant and valuable avenue for changing art museums, Graham Black (2012), who is a passionate proponent of this point of view, emphasises that most museums respond with inertia to the changes in their surroundings, despite the fact that they are losing momentum. Moreover he argues that the museum profession is notoriously resistant to change, therefore the transformations necessary for art museums to become co-creative (or engaging as Black terms it) will not happen overnight (*ibid.*). Yet Black does not explicate why inertia dominates the museums.

A turn to Søren Friis Møller's (2012) inquiry might provide further tinplate on this matter. He identifies how the historical trajectories of cultural institutions, for example the art museum, drives forward a dominant discourse that persistently constitutes and reproduces a particular way of understanding (how and what it should be) and organising the art museum (*ibid.*).

The contemplations of Black and Møller can beneficially be drawn together and explored further in the context of *The culture complex*. Through *The culture complex* Tony Bennett (2013) describes how the

ruling western concept of culture has come into being through “*the public ordering of the relations between particular kinds of knowledge, texts, objects, techniques, technologies and humans arising from the development of the modern cultural disciplines [...] in a connected set of apparatuses [...]. The historical and geographical distinctiveness [...] consists in its organisation of specific forms of action [...].*” (2013:14).

What becomes apparent, when art museums are inscribed into this public ordering of relations, is that their actions are ‘forcefully’ directed by specific historical trajectories. In resonance to Foucault’s dispositif (Raffnsøe et al. 2008) these trajectories do not only act in a way that casts an understanding of the past, they also enact or depicture avenues for future actions. Unless disruptions occur, changing the ordering of the relations, future actions will most likely reproduce a form of the past (Hjorth & Steyaert 2009, Bennett 2013, Møller 2012).

Whereas *The culture complex* perceives the future to be somewhat historically directed, co-creation offers itself as a specific way of working for envisioning the future in imaginative and unthought-of ways (Lopdrup-Hjorth 2013:137). Thus, the two perspectives uncover two different ways of producing and constituting the future of art museums. On this basis, it becomes relevant to problematize whether co-creation, in terms of thinking and shaping the art museums in radically new ways, is compatible with the practices of art museums shaped by historical trajectories - especially when Black argues that with this way of thinking and enacting, the art museum are radically breaking with the historical traditions and practices of it. And moreover he emphasises that little to none research has been created on organisational change in art museums (Black 2012:87). If the deployment of co-creative practices in art museums requires discarding old ideas, understandings and practices of the art museums, it seems urgent to explore in which conditions of possibility these new practices operate in the local/present context of the contemporary art museum.

It is in such a local/present context this study situates itself in order explore the dynamics between historical conditions and co-creative practices. Such context is offered by *The 360° families project* at The National Gallery of Art, Design and Architecture in Oslo (from here on after *Nasjonalmuseet*).

### 1.3.1 Research question

*Can art museums co-create?*

1. Irrespective of the historical trajectories of art museums, what is then the observable barriers and opportunities to co-creation at *Nasjonalmuseet*?
2. In which way can those barriers and opportunities be understood in the light of *The culture complex*?
3. If you pay respect to the historical trajectories, is there still means for overcoming the barriers to co-creation?

With this research question, I, as a scholar of ‘the co-creative museum’, is set to explore and reflect upon the logics of co-creation and study how these play out in the art museum: how they are deployed, appropriated and reformed. Moreover, careful attention should be paid to how historical trajectories serve as a resource that structures the ways that art museums organise and adopt to future changes. It should give the inquiry momentum, that recent studies claim that art museums respond to change with inertia, and that the engaging and participatory projects at art museums are not truly co-creative, because museum professionals are risk averse and only include audiences, when most decisions have been made (Govier 2008, Lynch 2007).

The study explores these questions through the case study of *The 360° families project* at Nasjonalmuseet. As Nasjonalmuseet’s project aims at developing radically new and creative initiatives through collective efforts of art educators across all of its four departments and relevant external stakeholders (appx. 1.3:251-253), this case is particular appropriate for studying how the logics of co-creation appear in the practices and organisation of it. As well as how or if the historical trajectories of the art museums acts as a resource for envisioning the new initiatives.

## 1.4 RESEARCH CONTRIBUTION

From the introductory reflections is has emerged that the specific deployment of co-creation in the organisational context of art museums is a theoretically immature field.

Due to the theoretical nativity the present study will not be suitable for theory building, (Seidel & Fixson 2013:20). Rather the study finds guidance within existing theory on co-creation and studies on the genesis of art museums to form new understandings of the critical intersections between co-creative practices and the organisational context of art museums. On this basis the contribution of my inquiry should be seen as a sort of pilot study that considers and discusses broad propositions for if and how art museums can co-create in order to open up a space for further research on the subject.

Contemplating this type of research contribution has made it relevant to deploy a case-based research approach (Eisenhardt & Graebner 2007, Seidel & Fixson 2013:22) – more specifically a single-case study paves the road for my explorations.

The form of a single-case study is very appropriate to this inquiry, because it is phenomenon-driven and open-ended (Eisenhardt & Graebner 2007, Seidel & Fixson 2013:22), hence the study is occupied with exploring constructs of meaning and practices that are unviable in existing theory and lack empirical evidence. In this case, the pivotal phenomenon has thus been the practice of co-creation investigated within *The 360° families project* at Nasjonalmuseet.

Moreover the single case study is highly valuable because it enables my inquiry to study the pivotal phenomenon in its local/present context. This is vital because firstly, *The culture complex* describes that art museums’ behaviour has distinctive institutional and historical conditions (Bennett 2007) and secondly, because innovative behaviour such as co-creation (Lopdrup-Hjorth 2013) is

characterised by complex, subjective and uncertain behaviours, which are best understood from the actors performing these behaviours (Van de Ven & Rogers 1988).

Yet, it has to be accounted for that *the culture complex* emphasises that the historical trajectories of art museums are likely to organise them in a distinctive way in the present and future, thus relating the local/present context to the historical context of art museums provides additional richness and nuances to the contributions of the study. In more words, it enables the study to explore the non-deterministic, but calibrating role that distinctive historical trajectories play in the practices of art museums.

In case-based research the selection of the case setting is critical and should be related to its ability to allow for investigating the variables of interest. Specifically in the matter of single-case studies, the choice (over multiple cases) is based on the case setting's likelihood to provide unusual revelations or/and research access (Eisenhardt & Graebner 2007:27). This is exactly the reasoning behind selecting the case of *The 360° families project* at Nasjonal museum, as I gain longitudinal access to a project at an art museum focusing on 1) collaboration internally and externally 2) developing creative and radically new initiatives in the museum space. Yet, I do not attempt to deny or confirm that a multiple case study could have benefitted the ambitions of this inquiry, but within the resources for this study a multiple case study would not have provided the same richness and depth as a single case study.

Yet, what must be recognised is that single case studies are often criticised for multiple reasons, among them the implications for generalizability (Yin 2004, Eisenhardt & Graebner 2007, Eisenhardt 1989). Because this study does not aim for theory building, generalizability is not a particular goal in this inquiry. Moreover, the criteria of generalizability stems mostly from a positivist inquiry (Eisenhardt 1989:546, Eisenhardt & Graebner 2007:27), and this study rather bases itself on a social constructivist approach to case studies, which gives priority to rich and complex interpretations (Strauss 1987, Van Maanen 1988). Moreover this study's oscillating between the local/present context and the historical genesis, between the interaction and the institutional calibration of action, attempts to lift the case out of its singularity. I do not claim that the practices in the specific case can be an expression of arbitrary or contingent events, but I regard them as reactions within the conditions for actions that *The culture complex* constructs. When I subscribe to an understanding of dialectical effects between the local interactions and the historical/institutional level, which for example Bennett (2013) has showed are general to most western art museums, I believe it is qualified to vindicate the possibility for generalizability.

Yet, further research is necessary to investigate whether the emergent findings are only idiosyncratic to Nasjonal museum and to elaborate the perspectives that this study will point to.

## 1.5 READING GUIDE

The overall framing of this study is now in place and the study can commence its methodological construction. Before this work is begun, I find it valuable for the reader to be introduced to the study's structure and chronology, in order to know what to expect when reading the coming pages.

### Chapter 1

In this chapter that has just been introduced, the purpose has been to narrow and clarify the focus of this study in order to create a position from where the study can meaningfully proceed to investigate the possible intersections of co-creation and art museums.

### Chapter 2

This chapter is occupied with constructing a strong methodological framework that can help the study to make sense of the messiness of doing empirical work. Therefore, the approach is not to stay true to one specific method, rather I draw on inspirations from Engaged scholarship, actor-network-theory and ethnographic approaches insofar as they help the study reflect on its empirical work. Chapter 2 firstly introduces the study's epistemological considerations, then explains the research design, and finishes off by reflecting on the issues of validity and delimitations.

### Chapter 3

In this chapter I elaborate on the general theoretical framing of the study. Firstly, I briefly consider the fuzzy and heterogeneous character of the co-creation field to create a position from where my inquiry can define its general understanding of co-creation. Chapter 5 includes particular theoretical contemplations of co-creation insofar as the empirical data makes them relevant. Secondly I present and explain relevant parts of Tony Bennett's *The culture complex*. Through this work, the historical trajectories of art museums that have institutionalised their distinctive ways of doing and making can be explained. This enables my inquiry to juxtapose co-creation and art museums historical and institutional conditions in the discussion in chapter 6.

### Chapter 4

Here the research's case study *The 360° families project* at *Nasjonalmuseet* is presented. This is the last step in preparing the study to begin its analytical work and unfold the findings that follow from it.

### Chapter 5

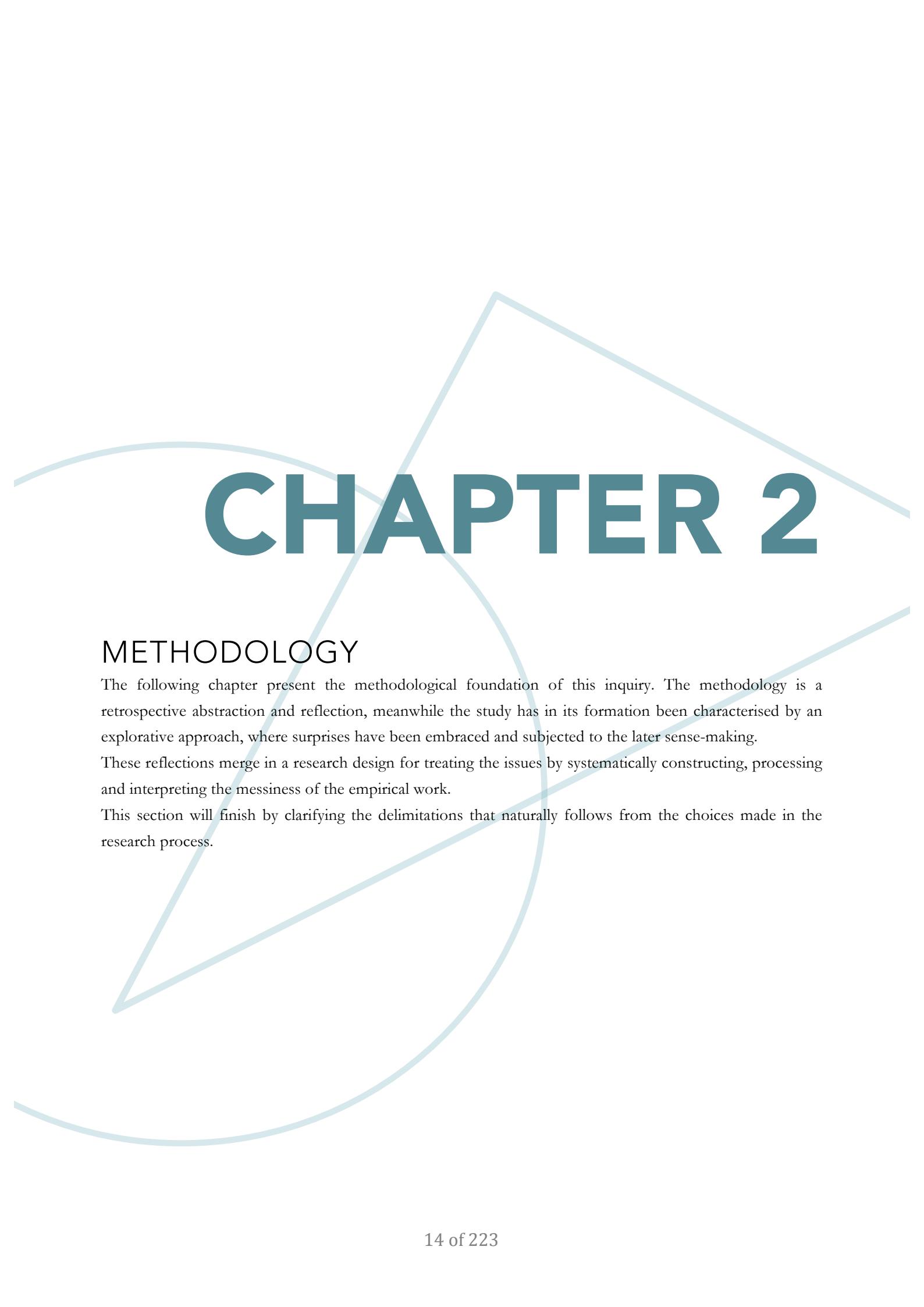
This chapter unfolds the study's findings through the three analytical categories; Practical organisation, Experience & attitudes and Process & practices, which have been formed on the basis of the empirical data. With complementation from specific contemplations of co-creation, the presentation of these categories discloses the findings of barriers and opportunities to co-creation in *The 360° families project*. Thus, the chapter works as an answer to the study's first sub-research question and therefore solely regards co-creation in the local/present context of *Nasjonalmuseet*.

## Chapter 6

In this chapter I oscillate the local/present context of co-creation from the study's findings with the historical and institutional context of art museums in order to answer the study's second and third sub-research question. This acts as a discussion of how art museums' historical trajectories inflect with co-creative ways of doing. This facilitates reflections on possible limitations or shortcomings of co-creation theory as well as the prospects for future work with co-creative practices in art museums.

## Chapter 7

The study finishes off with synthesising its preliminary results in order to unfold and discuss them further. The ambition is to lift the results above the local/present context of the case and cautiously consider art museums' general possibilities for working with co-creation – as the study's overall research question stipulates. Moreover, this chapter will reflect on the delimitations of the results and the opportunities to create further research in this field.



# CHAPTER 2

## METHODOLOGY

The following chapter present the methodological foundation of this inquiry. The methodology is a retrospective abstraction and reflection, meanwhile the study has in its formation been characterised by an explorative approach, where surprises have been embraced and subjected to the later sense-making.

These reflections merge in a research design for treating the issues by systematically constructing, processing and interpreting the messiness of the empirical work.

This section will finish by clarifying the delimitations that naturally follows from the choices made in the research process.

## 2.1 EPISTEMOLOGICAL CONSIDERATIONS

With co-creation, or collective creativity as the term conceals, at the centre of attention, and the deployment of *The culture complex*, this inquiry situates itself within a distinctive academic tradition, which frames the inquiry's philosophical assumptions of how we can access an understanding of the nature of phenomena. On a general level, it is argued that with co-creation's assessment that creative outputs are shaped by collaborative efforts (Mattelmäki & Visser 2011), and *The culture complex*'s perception of culture as constituting and constituted by distinctive networks of social actors (Bennett 2013), this study rests on an overarching social constructivist epistemology.

Ingrained in this perspective is a kind of reversed relation between ontology and epistemology (Hansen in Fuglsang & Olsen 2009). This entails that ontological categories might exist, but our knowledge of what is 'true' or 'false' is neither subjective nor objective, but constructed by social interaction. Meaning is therefore dominated by contingency and is not universal (*ibid*). This situates social relations and interaction as the core of this study's analytical unit. Moreover, Bennett's integration of Latour's assemblage theory together with Foucault's historicism adds a dense sense of materiality to the immaterial construction of distinctive meaning in social processes (Bennett 2013). Thus, my inquiry and its deployment of theoretical contemplations will evolve around social phenomenon and processes as a production of interaction between various actors that have agency – actors understood as both humans and non-humans. In this manner, the study commits to a single-planed analysis of "[...] observable events, actions and processes with no hidden, deep or invisible structures or levels [...]" (Bennett 2007:614). On this basis, this study submits to a 'social theory of the visible' (Pickering 2001:164) in opposition to traditions claiming (epistemological) insight into invisible realities acting behind the backs of others (Bennett 2007:614). On this basis, the study's contributions will be constructed in the social relations between all humans and non-humans in *The 360° families project* including myself as a researcher. As such, the contributions will be contextual, rather than universal, which is in line with the purpose of the study and the following methodology.

## 2.2 RESEARCH PROCESS

As already mentioned, the study's empirical focus means that the research process has been messy and exploratory – both due to the theoretical nativity, the choice of going along with the field and pursuing the surprises that this entails. This section is an attempt to both capture the messiness of the process and simultaneously try to make it comprehensible. The ambition is to create transparency in how the study has progressed in order to comprehend the findings in the specific way they are realised.

The messiness and explorative research approach means that this study has been a circular and dialectical process, thus all the parts of the study have continuously formed and transformed each other – except its conclusive part, which mainly formed when the rest of the process had been finalised. Figure 1 illustrates this process.

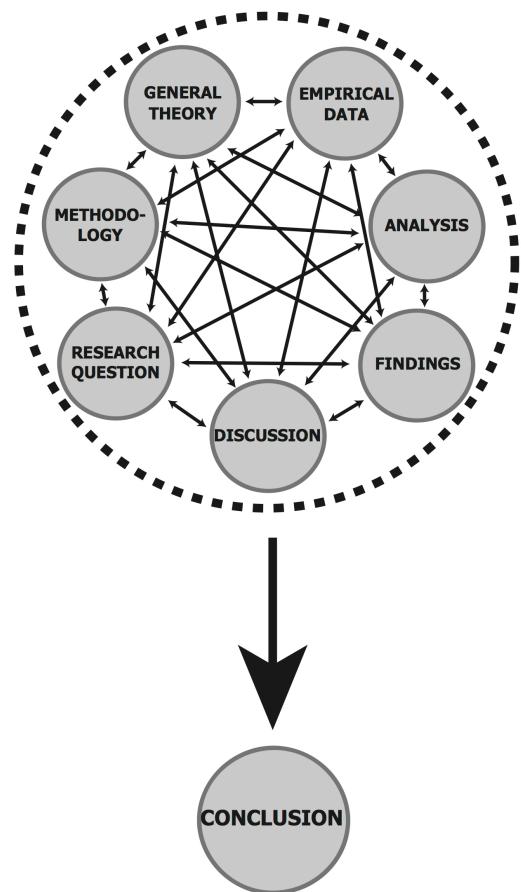
The first and most substantial part of the process was a very exploratory phase, where the study was empirically, methodologically and theoretically situated in its field. A research question was constructed on this basis. This question has been changed and refined as the research progressed. Different potential cases were considered, and along the way the final choice of case was changed due to the ambition of staying open-minded. Thus this phase little by little tapered the study along with the deepening of my knowledge.

From there, my methodology evolved in dialectical interaction with empirical data and theory.

In general and as already described the main driver of this study has been an empirical focus, and as my case, *The 360° families project*, came into place, the methodology evolved in dialectical interaction with both data and theory in a mode of inquiry neither purely inductive nor deductive. The interaction between the methodological construction and general theoretical considerations provided the study with direction to avoid getting lost in an empirical cacophony, but at the same time, theoretical considerations were kept broad in this phase in order to avoid theoretical blinders in the fieldwork and processing of data. The final theoretical framework was developed post-fieldwork, thus its formation and refinement evolved in close interaction with the analysis of data and construction of findings.

The analysis of data and the construction of findings continuously worked on each other in a way that was enabled by and refined the methodological construction in this section. Not least did this process consult and include particular theoretical contemplations on co-creation that could elevate the findings. This process acts to reflect on the study's first sub-question.

The findings were additionally sophisticated during the creation of a reflective and nuanced discussion that especially synthesises the empirical data and the findings with the contemplations of *The culture complex*. This enabled the study to reflect upon sub-question two and three.



This is an abstraction of the process in which all of the elements of the study have worked on each other in order to finally construct a conclusion, which encompasses the research question in its entirety and produces the contributions initially aimed for.

## 2.3 RESEARCH DESIGN

This research design is constructed in a pragmatic and reflective mode, where the ambition has not been to stay stringently true to one methodological approach. Rather I draw upon different approaches that provide the study with a toolbox of concepts, which have helped the study come to terms with the messiness of empirical work. Thus, as already mentioned the consistency that might be sensed in this section has evolved in retrospect.

The main source of inspiration for this research design is Van de Ven's approach *Engaged scholarship* (2007). This approach offers relevant concepts and tools, because Van de Ven, both in his book *Engaged scholarship: A guide for organizational & social research* (2007) and in a variety of other publications e.g. together with Rogers in Innovations and organizations: critical perspectives (1988), develops research methods that are especially appropriate for organizational field studies of innovation and change processes.

*Engaged scholarship* is a participatory form of research to study social complex problems. When conducting this form of inquiry there is an underlying assumption that in order to understand and reflect upon the field, researchers themselves must actively engage with the field (Steyaert 2011). This entails a research method where empirical work is the driving force, as in my study. More importantly, it allows my study to approach its field in a way where sense-making emanates from the specificity of the 'reality' in the field/case, or as Van de Ven describes it: "[...] make sense of the 'buzzing, blooming, confusing' worlds of practice seen in organizations [...]" (2007:265).

On this basis it is important to reflect upon this study's approach to interpretation. *Engaged scholarship* promotes an interpretive approach to research (Van de Ven & Rogers 1988), where meaning is explored "[...] within the frame of reference of participants" (Burrell & Morgan 1979:28). This only partly matches the methods of this study. I have, as much as possible, tried to approach what the participants in *The 360° families project* say and do without preconceptions, but in my own sense-making process those interpretations have been juxtaposed with the historical trajectories that *The culture complex* extrapolates. Thus the trajectories have acted as an additional reflective layer of interpretation outside of the participants' explicit frame of reference. This approach draws from Law's methodological conceptions, where what is made present does not necessarily speak for itself, one also has to read between the lines (2004:94).

Finally, it is important to be aware that *Engaged scholarship* is highly focused on theory building, which as already discussed will not be the outcome of this study, rather the present inquiry attempts to break grounds for future theory building.

With these general implications in place, the study can proceed to the actual design of a methodological framework for studying the process of *The 360° families project*. This takes inspiration from Van de Ven (2007) and Van de Ven & Rogers (1988) framework for studying innovation and change processes. They term this a process study, which “[...] focuses on the sequences of incidents, activities or stages that unfold over the duration of an entity being studied” (Van de Ven 2007:197). This causes the main focus of the design of a process study to be on progressions of activities or events (ibid.:199) in *The 360° families project* in real time.

### 2.3.1 Design of process study

Van de Ven & Rogers outline four stages or requirements for a process study; 1. *Tabulating raw data into categories*, 2. *Translating categories into findings*, and 3. *Adding theory for contextual understanding* (1989:638).

While I take inspiration from these requirements *Engaged scholarship*, I also submit to Van de Ven’s suggestion that empirical work cannot be grasped by stable and rigid research methods (2007). Thus, the construction of the process study emanates from the specificity of my study, rather than stringently following the above requirements. Specifically I take inspiration from requirement three and four, and following this section I explain how I generated my empirical material and my assessments of my own role in the field, which broadly relates to the second requirement.

I have excluded the requirement for conceptualising theoretical categories, because this study started out with some theoretical presumptions with which I entered into the empirical work, but I have not been looking for definite theoretical concepts when engaging with *The 360° families project* or subsequently analysing the data. Thus, I situate the study in between Van de Ven’s approach, where theory is conceptualised, and Latour’s suggestion to derive propositions from the richness of data, rather than from predefined theoretical filters (Latour 2005). The strategy has been to keep the study open to a space for the indefinite (Law 2004:6) and avoid theoretical concepts decreasing the richness of data. Thus, the approach has been to perform *continuous dialectical taking* (Rosen 1991:14), where every situation have been equally prioritised in fieldwork and was not organised, until the analytical work was begun.

#### 2.3.1.1 *Tabulating raw data into categories*

The initial stage of analysing the raw data from *The 360° families project* was to bracket incidents that related to the conceptualised theoretical categories and immediately appeared to mark a unique record. The identification of incidents was mainly based on gut feeling and intuition to facilitate a coarse grained process to avoid amortising anything early on. In practice, this was performed by filling out post-its with all the incidents during *The 360° families project* that intuitively felt important. These incidents resemble what Van de Ven calls first order activities (Van de Ven 2007:217).

This activity was followed an iterative process of visual mapping (ibid.:220), where the incident post-its were matched in order to create broader categories. This continued until a – subjectively –

meaningful result was reached. As these categories are mere constructs, contingency cannot be avoided, but to promote further consistency the visual mapping was performed in collaboration with a former master student – this is a method suggested by Van de Ven (2007:219). To test the categories further, they were then scrutinised in the data to be confirmed, rejected and refined. This was a useful method since some incidents interplayed with more than one category. Thus, the task was to refine correlations between incidents to stabilise specific categories based on coherence within them and differences to other categories. The aim was to identify processual patterns in order to capture nuances of how the categories unfolded and developed (Van de Ven & Rogers 1988) – in terms of how activities, practices and behaviour reoccurred or changed as *The 360° families project* unfolded.

#### *2.3.1.2 Translating categories into findings*

As the patterns of coherence were translated into categories, each of them were analysed on its own in order to construct the study's findings. Up until this point, the empirical data was treated on its own, or in other words within the project participants' immediate frame of reference. Finally, the translation of the categories into my findings concluded with integration of distinctive concepts from co-creation theory. The concepts were included so far as the empirical categories pointed towards them (Van de Ven 2007:216), thus they could further inform, detail and elaborate the findings. This facilitated further insights on the possible barriers and opportunities for improving the capacities for co-creation at *Nasjonalmuseet*. This activity entailed a review of both theory and data, thus the two informed each other in a circular process that constituted the final result of the findings

#### *2.3.1.3 Adding theory for contextual understanding*

This part of the process study juxtaposes the local present/present context of *The 360° families project*, which the first two parts attend to, and the historical trajectories projected by *The culture complex*. The juxtaposition entails triangulation of the findings, the historical and institutional context of art museums and new parts of the empirical data set.

Literature on *The culture complex* and historical trajectories of art museums is examined to explore whether specific contemplations can offer a reflective foil to the findings. The theory of *The culture complex* then acts as a macro perspective that “incorporates the micro theory of immediate action and explicates how immediate action unfolds a larger temporal and social context” (Van de Ven & Rogers 1988:645). Incorporating the two perspectives of co-creation and *The culture complex* builds a foundation for considering the different logics that the participants' deploy to meaningfully interact and act in *The 360° families project*. The purpose of this is of course to consider how the logics (I will in my discussion contemplate these logics as a regime of truth) relate to the possibilities of co-creation. As with the entire study, these deliberations will be represented in a rich and complex discussion that can incorporate contradictory features of the process.

### 2.3.2 Generating empirical material

It is the goal of this section to present the reader for the composition of my empirical framework and the construction hereof. While inspiration from *Engaged scholarship* is maintained, I also include inspiration from ethnographic approaches to empirical work. The focus here is not to introduce knowledge about *the 360° families project* at *Nasjonalmuseet*, but to present my methodological choices for gaining adequate knowledge about the project. A deeper presentation of the case itself will follow in Chapter 4.

#### 2.3.2.1 Documents and texts

To establish a temporal aspect (Van de Ven & Rogers 1988) that can lay an avenue for tracking and analysing the developmental process of *the 360° families project*, a common interpretation of the project is constructed through documents describing the project. There are two layers in the type of documents I am talking about; documents and presentations that describe *the 360° families project* and process (appx. 1) and relevant emails that have been part of my interaction with the project leader Actor A (appx. 6). These different documents provide me with a vast and nuanced understanding of the project and the organisation it is part of – especially since I have very little knowledge of the organisation in general.

The documents are important as they present a common understanding of the intentions of *The 360° families project*. Thus the documents' words and the material and immaterial elements they name may embody the logics of the project.

To sum up, the documents enable the study to analyse the organisational *meaning* up against the individual interactions forming the practices in the process. Therefore, the second part of the empirical data set will be observations of the practical work in the innovation process.

#### 2.3.2.2 Observations

Participatory (or engaged) observations of *the 360° families project* are the main vehicle of my empirical data set (appx. 3). The observations of the project have been performed over the course of four months, where I have participated in six project meetings. All meetings were part of the second project stage, which were mainly the developmental stage.

During meetings I was rarely able to observe all participants as they were often – especially during the three first meetings – working in groups, thus I circulated between one or few groups to more closely experience how their practices unfold, rather than only get superficial insight by looking to how all groups worked.

The participatory observations provide the opportunity to understand behaviour, interactions, attitudes, vocabulary, objects and actors in their local/present context (Van de Ven & Rogers 1988:637). This facilitates rich insight into different practices that enact the process – making it intelligible how practices merge into various patterns and discrepancies. In order to reach this ambition, I strived to engage in informal conversations with the project participants during my observations. The informal conversations empower the study to build relaxed relationships with the

participants, grasp the individual actor's interpretation of their own and others' behaviour (Barinaga 2002), and it opens up a space for a plurality of voices and accounts from the field (Salzer-Mörling 1998). This form was chosen over formal interviews, because interviews would remove the actors from the immediate environment of the process, thereby changing the context, which might change the character of the given answers.

The observations were documented through field-notes during meetings. With the constant flow of information that I encountered during fieldwork, it was impossible to note everything, thus field-notes were elaborated in additional notes and reflections subsequently to the meetings. Since the project participants spoke Norwegian, I wrote the field notes in Danish, instead of English, as it allowed me to capture the nuances of the participants' language.

Moreover I took photos during the process to complement my field-notes (appx. 5). During the first four meetings, I also attempted to document the process through sound recordings. These recordings have been used to cross-reference field notes and memories to elaborate on them. Yet, these were of minor use, because the physical environment and the constant interaction between several participants meant that the voices melded together in the recordings.

### *2.3.2.3 Informal conversations*

Finally, and most extensively, I have had informal conversations with Actor A – the project leader – following each meeting that I attended (appx. 4). These conversations have been of various length and depth and, except one time, these conversations have not been planned beforehand, thus preparation has been somewhat impossible. One conversation was planned beforehand, yet the duration, location etc. was not arranged at all (appx. 4.3). All other conversations were either short evaluation-like chats after the meetings or longer ones over lunch. In my judgement, these circumstances did not set an appropriate stage for formal and structured interview. Moreover the informality of the conversation allowed me to build a friendly relationship with Actor A (i.e. at the last meetings we gave each other friendly hugs as goodbye), which was valuable since he/she was my main access point to Nasjonalmuseet.

The informal conversations with Actor A were mainly documented in field notes written following each conversation. Writing notes during e.g. a lunch conversation would easily interrupt the dialogue's natural flow. The planned conversation with A was sound recorded and later partly transcribed. Yet the transcription "*[...] proved little successful because it could not grasp the absent presence*" (Møller 2012:68). Instead I documented the rest in notes as with the other conversations.

About referencing data: When ever I reference project and process description *the 360° families project* (appx. 1.1-1.3), field notes (appx. 3), Informal conversations (appx. 4) and emails (appx. 6) I refer to the appendix number and the line number in the appendix.

For the PowerPoint presentation (appx. 1.4) and pictures (appx. 5) I refer to appendix number and slide or photo number.

### 2.3.3 On being in the field

As with the above, I have in my assessment of my own role in the field taken inspiration from ethnographic approaches. While I study the project participants *in situ* and attempt to understand them within their frame of reference, I as a researcher “[...] enters those situations with [my] own fears, ideas and biases.” (Barinaga 2002:42). Thus it will never be possible to remain an objective observer, rather my research will persist to rest against a tableau of meanings within my own imaginings (Rosen 1991). Therefore, I here attempt to reflect upon my own role and influence in the field.

At the first meeting, maybe even further into the process, my presence was somewhat indefinite since I was only there as a visitor and it was not yet agreed that I should follow the project on a longer term. Actor A did solely introduce me to the rest of the participants as a student visiting from Copenhagen (Appx. 3:10-12). I was never introduced more thoroughly, so the participants were never formally informed why I took part in the process or that I would participate in several meetings. I could have wished for a proper introduction, since this is often a driving factor for establishing one's legitimacy (Barinaga 2002:44). Yet it seemed the participants embraced my presence and my indefinite role gradually faded. For example the first group I followed at the workshop encouraged me take part in their idea generation, rather than standing on the side (Appx. 3.1:46-47), and at the next meeting it was almost expected that I participated in group processes (appx. 3.2:285-286). As I have already prematurely addressed above the informal conversations hoped to facilitate a friendly atmosphere and this seemed to be successful, thus moving me closer to the participants sense-making (Barinaga 2002:43).

Rather than trying to keep a distance to the field, I entered it with a participatory approach. This entails that research is not a solitary exercise and that researchers must engage with the communities in which they are located in order to understand the field (Van de Ven 2007:265). Thus during fieldwork I responded if participants asked for my opinion or if I felt I could contribute to an idea or process. Yet I – of course – tried to be aware not to be a stone in the participants' shoe. My active engagement was especially significant in my conversations with Actor A, whom often asked for my feedback and suggestions to the process. My direct participation, especially when contributing to ideas, gave me the possibility of experimenting with how the participants handled ‘outside’ input, which was interesting in the context of co-creation, where diversity in expertise and experience is called for (Mattelmäki & Visser 2011).

## 2.4 CRITERIA OF VALIDATION AND RELIABILITY

According to Van de Ven (2007) the reliability of process studies are evaluated on their potential generality, which depends on their versatility. Thus evaluation should not be based on uniformity and consistency, but rather on versatility in the degree it can encompass a broad domain. I propose that this versatility can be reached through the oscillation between the local/present context and the historical trajectories of art museums as described in my research contribution (see pp. 9-10).

When the study is placed within the context of social constructivism, there is according to Schwandt (In Denzin & Lincoln 2000) no real way of judging what arguments, propositions and alike are better or worse. Rather, propositions should be seen as submissions to a continuous dialogue that is part of the production of meaning on which there will always be competing interpretations (*ibid.*:203). The validity of the inquiry then becomes a matter of persuasiveness and trustworthiness (Guba & Lincoln in Denzin & Lincoln 1994), and it is then up to the reader to recognise the degree of validity. To make this possible – especially when single case studies are context dependent and cannot be grasped by universal methods – transparency needs to be ubiquitous to the inquiry (Flyvbjerg 2006). Transparency is sought obtained by being explicit and reflective in all components of the research to make all decisions and delimitations apparent. Thus, honesty in all components aims to reveal the dialectical relations between my prior knowledge and experience, my interaction with the case, the applied theory and methods. In sum, the inquiry does not claim to provide suggestions that are objective or of higher quality than any other. It is for the reader to decide whether he or she is persuaded by the arguments and believes the utility of the methods as a whole in the context of the research aim.

## 2.5 METHODOLOGICAL DELIMITATIONS

Within the criteria of transparency, it is natural to not only present the prospects of the inquiry, but also its delimitations. The methodological choices I have made construct certain delimitations for what my research can legitimately comment on. Some of these have been addressed during the methodological construct. These especially regard the dependency on subjective interpretation that disables exclusion of the researchers pre-understandings and possibility of offering a conclusion per se. I now present four further delimitations.

### 2.5.1 Inexperience with field and fieldwork

Eisenhardt and Van de Ven both emphasise that doing ‘good’ observations requires experience and training (Van de Ven 2007, Eisenhardt 1989). Thus the reader must be aware that I am not professional or extensively trained in performing field studies.

Moreover I have very little prior knowledge within the field of aesthetic culture and art museums both scientifically and practically.

These two aspects of my experience point out that the process of my inquiry has not only been explorative in terms of the research aspects, but also as a training and experimentation process for me as a researcher. As the research had progressed, I have gained greater confidence with being in the field, e.g. in terms of balancing distance and presence and by being more familiar with the field of art museums, both through practical experience and scientific knowledge.

Rather than perceiving my detachment from the field as a disadvantage I have striven to play it to my strength by taking the position of *The professional stranger* unaware of the organisational culture and hereby sensitive to the nuance of things (Rosen 1991).

#### 2.5.2 Lack of access to individual group processes

In part of *The 360° families project* the participants were working in individual group processes that they planned and facilitated themselves. Due to practical and geographical circumstances it was not possible for me to be in Oslo at all times. Therefore, I prioritised only to participate in the collective project meetings. I gained some insight to the individual group work in the last two meetings where the individual groups presented and discussed their work. Thus the inquiry has limited opportunity to consider how the collective process translated into the practices of the individual groups and whether this affected the abilities to co-create in anyway.

#### 2.5.3 The character of the relation to Nasjonalmuseet

Finally the character of the relationship I established to *Nasjonalmuseet*, more specifically Actor A, has both provided the study with invaluable access to *The 360° families project*, but it also institutes certain challenges. A lot of information was gained through the conversations with Actor A. The perceptions of the organisation, the project and the ideas, practices and participants entwined with it, were thus very singular rather than being presented to the inquiry through various actors. The contemplations were of course correlated with the experiences gained through the engagement with the project. But the perceptions Actor A presented about the organisation, work and practices external to the project could not be explored to much depth because I only engaged in the project itself and the depth of my conversations with the rest of the participants were limited because they were condensed to meeting breaks.

To cope with this, the ambition has been to only regard the parts where Actor A comments on specific circumstances (how things are), and delimit the inquiry from A's statements about both the motives and effects of these circumstances. An example of a circumstance that is included could be A saying: "*the participants are usually working very individually in their daily practices.*". A statement that would be excluded could then be A saying: "*They work individually because this is inherent to the expertise of art historians.*". Finally in the construction and presentation of the study's findings it will be clearly evident when data are only based on Actor A's perceptions or any other participants individual perception for that matter.

#### 2.5.4 The impossibility of following the project to an end

Due to the time limitations of the present study, it was not possible to follow *The 360° families project* to the point, where the new initiatives were finalised and implemented in the museum spaces. Thus matters of which stakeholders were engaged in the process later on, what the final outcomes will be and so on has not been assessed in this study.

The further process could of course have provided additional insights and nuances, but the study has been able to follow most of the project's developmental stage, which is the creative stage for envisioning and exploration. Since it is the internal organisation and practices that are the centre of attention in the study, the final outcome is not an essential matter.

# CHAPTER 3

## THEORETICAL FRAMING

The primary components of the theoretical framework will firstly be co-creation theory, and then secondly relevant aspects of *The culture complex* (Bennett 2007, Bennett 2013) undergirded by complimentary inquiries into the historical trajectories of art museums.

It is the purpose of this chapter to present a theoretical framework that situates the study's general understanding of co-creation and the historical and contextual of art museums in a way that enables the study to unfold and discuss its findings in coherence with the methodological construction and research question. As the methodology describes, this entails that theory will be general, whereas more concise theoretical contemplation, especially regarding co-creation, will be introduced in my findings insofar as my empirical data makes it relevant.

### 3.1 A FRAMEWORK FOR UNDERSTANDING CO-CREATION

The main ambition of this section is to identify and construct a coherent understanding of co-creation. This is important because co-creation is widely discussed and influenced from many directions, and it is discussed in everything from scientific literature to public organisational reports (Govier 2008, Lopdrup-Hjorth 2013, Mattelmäki & Visser 2011). Thus, the field is still quite fuzzy – maybe it is almost premature to define it as one integrated field.

Therefore, this section sets off by briefly positioning itself within the disparate landscape of co-creation.

#### 3.1.1 The landscape of co-creation

When exploring and disentangling the various traditions and lines of thought that marks co-creation, three positions mainly occur; *The design position on co-creation*, *the business position on co-creation* and *the commons-based position on co-creation*. These positions have been constructed mainly with contributions from Mattelmäki & Visser (2011), Sanders & Stappers (2008), Lopdrup-Hjorth (2013) and Eriksen (2012), as they have all in each their way analysed and dismembered the disparate landscape of co-creation. Moreover, Leadbeater (2009a, 2009b) has been included due to his in-depth exploration of commons-based, also called self-organized, co-creation.

The *business position* mainly presents co-creation as a new and imperative strategy for gaining profit through collaboration with capacities outside the established organization (Lopdrup-Hjorth 2013), while it has little focus on how this is accomplished in practice (Eriksen 2012:61-62).

*The commons-based position*, I would argue, focuses mostly on the social and ethical aspects and effects of how co-creation is emerging as self-organized and decentralized communities (Lopdrup-Hjorth 2013, Leadbeater 2009a).

I find that this position is often entwined with both the design and business position, where it provides arguments for deploying co-creation – both in terms of arguing that co-creation is an imperative principle of organizing, that humans will demand (Lopdrup-Hjorth 2013), and as an asset for creating a better society (Sanders & Stappers 2008:5).

Finally, *the design position* is occupied with exploring the practices and processes of co-creation through which actors are enabled to collaboratively create or design new and innovative products (services, experiences, tangible products etc.) (Sanders & Stappers 2008, Mattelmäki & Visser 2011). In the context of these three positions, the *design position* is the most relevant to deploy in this study, because *The 360° families project* is respectively a development process for creating or designing creative and innovative initiatives and a collaborative project for the participants to collaborate more in their daily practices.

Thus, this subsection will proceed by discussing and constructing the study's specific understanding of co-creation through perspectives offered by the design field. Yet, even though the three positions provide clarity to the understanding of co-creation the literature they draw upon also

accentuates the ambiguity of the phenomenon, and the difficulty in disentangling various interpretations, therefore it must be emphasized that this study's interpretation rests on specific theoretically informed choices, rather than a rock-solid definition.

### 3.1.2 Defining co-creation within the design field

In the design field, co-creation is commonly confused with co-design, or even used synonymously (Mattelmäki & Visser 2011, Eriksen 2012, Sanders & Stappers 2008). Thus, the object is here to set the two apart in order to distinguish this study's understanding of co-creation. One of the more recognized definitions of the two and their relation is put forward by Sanders & Stappers (Mattelmäki & Visser 2011:4). Through exploring the landscape of co-creating, including an online survey of its use, Sanders & Stappers "*take co-creation to refer to any act of collective creativity, i.e., creativity that is shared by two or more people.*" (2008:6). Co-design is also an act of collective creativity, but as a specific instance of co-creation applied across the span of a design process. Thus, the application of co-creation spans wider than co-design (*ibid.*). Mattelmäki & Visser also refer to this definition, but through a review of how the two terms are actually deployed, they argue that two parallel ways of understanding co-creation exist; "*the first one is a creative moment, an atmosphere in a co-design event. The second is a method in the co-design process or during an event, where the users create solutions*" (2011:4). These definitions reveal how various interpretations and deployments of co-creation disagree on whether it is a method used in co-design, or it is an approach overlying co-design. In their own design works, Mattelmäki & Visser suggest a much more pragmatic approach for distinguishing the two. They use the term co-creation whenever "*users are stepping into the shoes of designers[...]*" (2011:2). In a similar pragmatic way, Eriksen argues that she deploys co-design because it denotes design, which responds to her research in the design field (2012:62).

With inspiration from the pragmatic approaches, this study deploys the term co-creation over co-design, because *The 360° families project* is a design process, where museum professionals do design work without any engagement of professional designers. Moreover, my inquiry subscribes to Sanders & Stappers (2008) definition of co-creation, because it allows anyone to perform co-creation, rather than denoting the role of designers.

On this basis, the aspects of creativity, collaboration and application must be briefly explored to provide a solid framework for understanding the co-creation. These three emerge from dissecting the definition of co-creation as any act of collective creativity and the parallel discussions on how to define it in the literature, that have already been presented.

#### 3.1.2.1 Creativity

Creativity is at the core of the definition for co-creation provided by Sanders and Stappers. It is so, because co-creative practices and processes are linked with envisioning, development, innovation, imagination, transformation, change and creation. This places emphasis on spending time envisioning, exploring and experimenting to imagine unthought-of ideas. This focus has three

particular implications. Firstly, co-creation embraces that all people are creative, if they are just supported to express themselves creatively (Sanders & Stappers 2008). This lies at the heart of co-creation because it requires the involvement of users and stakeholders, and not just designers (who are traditionally categorised as creative). The involvement of users and stakeholders relates to the second implication, which is that co-creation infers collaboration between diverse actors, because they are more likely to come up with creative ideas. Diversity entails inclusion of various expertise and perspectives relating to the issues being worked with, and it is argued that a group of similar actors will just produce more of the same rather than innovative ideas. Moreover different knowledge disciplines are necessary to grasp the complexity of developing new and good ‘solutions’ (Sutton & Hargadon 1996, Leadbeater 2009a:63, Bjørgvinsson et al. 2010:42). In this context everyone can contribute with expertise, for example users act as experts of their everyday practices and experiences with these (Mattelmäki & Visser 2011, Eriksen 2012). Thus, co-creation is a multidisciplinary field. Finally and thirdly, creativity is entwined with the use of what Eriksen calls materials (2012), they are elsewhere called probes (Gaver et al.), and often they are put under the umbrella of tools and methods (Mattelmäki & Visser 2011), but it is everything from the physical space, specific tools or exercises and tangible materials like pens and post-its. In the field of co-creation, materials are emphasised for supporting, triggering and enhancing both the creativity and collaboration of the involved actors (Eriksen 2012, 2014).

### 3.1.2.2 Collaboration

The issue of creativity has already emphasized that co-creation entails interaction between two or more actors, and that this is essential to co-creation. One thing is to include several actors to a process or project, another is to create successful collaboration, where the actors actually create ideas together and not just put forward individual ideas that they are not able to combine or agree upon. Or on the contrary, where actors collaborate so closely that they loose the diversity between them as Leadbeater argues: “[Co-creation] emerges when diverse groups of independent individuals collaborate effectively. It is not group think: submersion in a homogenous, unthinking mass. It all depends on how they combine participation and collaboration, diversity and shared values, independence of thought and community. When the mix is right [...] the outcome is a powerful shared intelligence. When [it] is wrong it leads to cacophony or conformity” (Leadbeater 2009a:21). Binder & Brandt describes this balance as familiarization and estrangement for getting actors “to break away from well-established patterns of collaboration and also to give users a level ground in the dialogue” (2008:116-17). When these processes are balanced right, actors can succeed in cross-pollinating each other’s ideas both through collaborative generating ideas, but also through feedback and peer-reviewing (Leadbeater 2009a).

### 3.1.2.3 Application

What is commonly discussed is whether co-creation is a set of methods, tools and techniques, an approach or mindset or a practice. This has importance for how co-creation is put to action – is it a confined method that can be applied in very specific instances (Mattelmäki & Visser 2011), or is it a

more overarching approach that has a broader application (Sanders & Stappers 2008). On this matter, this study mainly subscribes to contributions made by Mette Agger Eriksen. She argues that it is misunderstood to perceive co-creation as a method, because it indicates that good results can be reached by complying with standardized procedures (2012:180). Binder buttress this by arguing that the use of standardized toolboxes will produce standardized results “*already baked into the tools and methods we employ.*” Rather he argues that: “[...] *tools and methods have to be shaped and sharpened by the issues and concerns of the participants [...]*” (2010:19). On this basis, Eriksen describes co-creation as an approach (2012:62) and emphasises that studying it in design processes entails a focus on “*The situated practices of collaborative doing and materializing rather than the final designs or ‘products’.*” (ibid.:25). I draw on these contemplations because I wish to sensitise the study to how co-creation in *The 360° families project* becomes distinctive through the way “*people and materials meet, align and make each other act*” (ibid.:24).

With this three-folded framework for studying and understanding co-creation, I now direct attention to *The culture complex*, as I announced in my introductory chapter. This theoretical perspective is important because it emphasises that there are historical ways of doing and making, thus co-creation should not – as I dare to claim it sometimes is – be regarded as ahistorical practices that irrespective of the context, will bring about change. *The culture complex* assists this study in getting tinplate for the historical trajectories of art museums that shape their ways of doing and making.

### 3.2 THE CULTURE COMPLEX

In his construct of *The culture complex* Tony Bennett draws from assemblage theory and materialism mainly represented by Latour and Foucault’s historicality and governmentality (2013). Bennett builds on a range of other theoretical works, but it will be too comprehensive to go into detail with these in this study. The main theoretical pillars mentioned above provide the necessary foundation for contemplating on how art museums and their practices are and have been historically produced, enacted and sedimented in distinctive ways (ibid.). This means that history becomes a resource that produces possible and probable futures in relation to which the ongoing present acts. Thus, the present is already ‘in history’, as it is constrained by what has already been constructed and simultaneously produces resources for future actions (Møller 2012). This should not mistakenly be understood in such a way that historical trajectories determine action in any absolute way, it can only calibrate it. This is the basic foundation for this theoretical section.

Where Bennett is interested in the historical distinctiveness of the entire concept of culture, I specifically look to how his assessment of culture can give tinplate for the historical trajectories of the art museum that produces it in a certain way in the present. Thus, I am orientated towards the real life practices in art museums. Whereas, Bennett himself is mainly occupied with the institutional

conditions and affiliations of Cultural studies (Bennett in Morris & Hjort 2012), and tentative to suggesting changes to the task of cultural analysis and research (Bennett in Hall et al. 2010:25, Bennett 2013).

*The culture complex* and its concepts do not have an analytical role in this study's findings. Rather, this theoretical section's elaboration on *The culture complex* will enable the later discussion to debate how the practices growing out of *The 360° families project* possibly relates to or intervenes with historical reproductions. Furthermore the introduction of *The culture complex* to the discussion enables the inquiry to claim some degree of generalizability as mentioned in the accounts of my research contribution (see pp. 9-10).

To fulfil this ambition, I will proceed to briefly explain *The culture complex*'s distinctive position within the greater field of cultural studies. Bennett's relinquishment from certain traditions in the field is particular important to clarify as it reveals *The culture complex*'s value to this study.

### 3.2.1 The culture complex's relation to cultural studies

The field of cultural studies is in general constituted by a variety of world views and traditions motivated by an array of purposes and values (Barker 2002:2). Thus, the distinctions between traditions and the unique position of *The culture complex* can very easily become both extensive and bulky. To avoid that, I will attempt to fathom what I find the most vital distinctions in brief.

The changes, Bennett offers to the field of cultural studies, mainly lies within a critique of cultural studies conceiving and producing culture as ontological rather than historically assembled. This confronts cultural studies general concern with culture as representational and symbolic (Bennett in Hall 2010). And also with the tradition's preference for linguistic and semiotic analysis, where culture and cultural practice is explored through and in language (Bennett 2013:47, 2007:625). This way, Bennett criticizes cultural studies for the presumptions of culture having a priori nature in underlying structures and a pre-given autonomy (2013:47). This resonance with Foucault's genealogical analysis, where history is used as a counter-memory to the idea of natural essence or the truth's fending status (Villadsen 2002:85).

Because cultural studies have perceived culture as an ontological category, it has differentiated culture as an a priori distinctive and autonomous category from other categories, such as the social, economic and political (Bennett 2013). Thus, it has not recognised the institutional conditions for and constitutive effects of cultural analysis. Rather, it has lifted itself out of an above the institutional and social processes of shaping conduct (Bennett in Morris & Hjort 2012). This also affects the issue of critique in cultural studies. Cultural studies have especially lent itself to traditions of critical theory. Thus, it has been occupied with emancipation where critique is put forward from a neutral space revealing underlying structures of cultural representation (Barker 2002:189). Bennett disputes this way of going about critique. Rather, he emphasises that cultural analysis needs to acknowledge its own stake in "the social business of shaping conduct" (Bennett in Morris & Hjort

2012), and therefore needs to engage itself with policy not as opposite to critique, but as a way of critique (Barker 2002).

Thus, with the three ‘twists’, cultural inquiry is lifted out of its ontological and autonomous position, and cultural analysis becomes occupied with culture’s entanglement, especially with the shaping of the social. The next subsection will proceed to explain this way of perceiving culture.

### 3.2.2 The rudiments of The culture complex

This subsection provides a rather simplified clarification of the much more comprehensive body of work belonging to *The culture complex*. It will be limited to a focus on the contemplations that explain firstly; how historical trajectories come to ontologize culture and constitute certain preconditions, secondly; how this stipulates particular practices that invigorate the historical preconditions by being iterated.

In his quest to study culture’s working on the social, Bennett, as already mentioned, grounds the theoretical framework of *The culture complex* in respectively Foucault’s historicality and governmentality and assemblage theory and materiality especially drawing from Latour. In essence, this situates and defines culture as a product of distinctive historical formation of heterogeneous assemblages of apparatuses (museums, governmental institutions, faculties, libraries, cinema etc.), modern cultural disciplines (art history, aesthetics, literature, cultural and other kinds of studies etc.) and knowledge, texts, objects, techniques and technologies (Bennett 2013:14). It is through this historical process of assembling that *The culture complex*, as a distinctive configuration of cultural apparatuses, disciplines and elements, comes into being and appears to have ontological status. It is through the following explanations of Bennett’s theoretical contemplations that the consequences of such status can be projected.

In going about culture this way, Bennett argues that culture is coeval to the ‘conceptual universals’, such as civil society or subjects that Foucault has treated extensively (2013:11-12). This entails a theoretical and methodological approach that supposes universals do not exist (Foucault 2008:3), but it does not take concepts to be mere constructs and reject their ontological status (Bennett 2013:12). Rather their status is that of a ‘transactional reality’, which through relations of power between governors and the governed makes their governing self-limiting (*ibid.*). On this basis, the task of analysis then becomes to show how, in this case culture, a set of real practices in coordination with a regime of truth, could mark itself out in reality (Bennett in Hall et al. 2010:32). It is from this starting point that Bennett, through tracing the historical and contingent trajectories of culture, shows that culture through distinctive ontological politics has become a self-limiting or autonomous concept with authority and solidity.

Bennett then emphasises that there is a wide common ground between Actor-network theory (ANT) and Foucault’s concept of discourse, but that “*ANT places a greater stress on analysing the process through which things are put together to form and re-form, those ordering strategies that Foucauldian analysis calls*

*discursive [...]”* (Bennett 2007:615). Therefore, he argues that ANT productively provides a denser materiality to the Foucaultian approach to culture, which sharpens the analytical purchase of *The culture complex* (ibid.). The historical analysis of culture then becomes about the alignment of relations between both human and non-human actors “*whose agential capacities arise from the orchestration of their inter-relation*” (Bennett 2013:2). In this, the aspects of cultural knowledge practices and power or governance must be regarded to fulfil the ambition of this subsection as described above.

Latour and the field of science studies have argued that practices of different knowledge disciplines, e.g. the scientific, produce and perform social realities in the ways they assemble and align the actors they study in specific collectives (ibid.:2-3). Bennett applies this perspective to the cultural knowledge of aesthetics and anthropology and considers their tangling with and effect on the cultural assemblages. He stresses that knowledge practices are always institutionally embedded and they play a substantial role “*in making up and enacting [...] realities, thus producing and performing the social worlds on which they act*” (Bennett in Morris & Hjort 2012:222).

These contemplations of knowledge practices lead to the issues of power or governmentality that are inculcated in *The culture complex*. As agential capacities – that is the power to take specific actions – arise in the relations between heterogeneous actors, the power between those is also composed and distributed in the continuous assembly and alignment (Bennett 2007:615). Through the continuous assembly and reassembly of the cultural assemblages, certain (knowledge) practices emerge into a status as principle (Møller 2012:65), and the subject is produced and legitimised in specific ways that call for it to enact itself in a certain manner (Lopdrup-Hjorth 2013:61). These ‘principle’ practices and subject positions that arise pull us into relations of production of a particular world, where if we respond to the actions they call for our surroundings will find our actions true and legitimate (Hjorth & Steyaert 2009). This is how the workings of the cultural assemblages are governmental - they constitute and are constituted by the ways actors’ conduct themselves. Bennett describes that: “*this concerns the respect in which the knowledges and institutions comprising the culture complex form parts of a historically distinctive regime of government, which, in ordering freedom, also distributes it differentially through the social body [...]*” (2013:3). This regards that in the operations of the assemblages it establishes a social systematicity, which structures which practices become principle and distributes different actors’ possibilities to legitimately act from specific positions. Thus, actors, e.g. apparatuses as the museum, disciplines as the art historic or objects as an artwork, are through the reciprocal assembly process attributed with asymmetrical possibilities for acting. Therefore, “*It is the capacity for self-governance that qualifies those who (claim to) possess the capacity to govern those whom they judge to lack it*” (Bennett 2013:10). Thus, culture carries out the distribution of freedom and domination on the basis of the legitimacy the cultural assemblages attribute to different positions (Bennett 2013, 2007). Freedom is as such not a position one can take from the outside to e.g. voice critique, but a possibility that can only be gained within the cultural assemblage.

On this basis, the next subsection will move on to regard the specific ways in which especially the aesthetic knowledge practices have been tangled up in forms of governmentality, and which positions they have been able to act from in the governing of others.

### 3.2.3 Aesthetic knowledge practices and governmental power

Inspired by Bennett (2007, 2013) and Møller (2012), I find that the most significant forms of government that aesthetic knowledge practices have historically attained, can be explained through the concept of *Bildung* and Kantian or Post-Kantian aesthetics, which both relate to the project of the Enlightenment. An explanation of these two concepts help to showcase how the art museums operate within a distinctive regime of truth, which coordinates specific practices.

*Bildung* emerged in the late 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century where it became included to the issues of public education in Western societies (Bennett 2007). In this process, the main prospect of *Bildung* became the prospect to educate the public in self formation and cultivation. In coordination with other cultural institutions, knowledges and practices the art museum and art history was appointed a central role in the dissemination of *Bildung*. This established the art museum as a place for “[...] *the education and refinement of bourgeois sentiment*” (Bennett 2013:49). This institutionalised Art history as a central discipline for disseminating art to subjects’ for whom it acted as a resource for their developmental relationship to the self (Bennett 2007:618).

As the concept of *Bildung* progressed deeper and deeper into politics and policies of public education new assemblages of actors grew and formatted the relations between them in distinctive ways. For example, it hard-wired the physical architecture of the art museum into the urban space and art works, which had previously been decorative or power symbols in private homes, were refunctioned for purposes of self formation (Bennett 2007:618). Along with these transformations, art museums, art history and variety of cultural actors (human and non-human) came to be important provisions for humans to become civilised, and differentiate civilised from uncivilised societies (Møller 2012:23). The *Bildung* project, through repeated affirmations, became inculcated in the western states as a central idea in the Ministries of Culture and cultural sectors in Western Europe (*ibid.*:22).

Kantian thoughts on aesthetics were placed at the core of the Enlightenment project. Kant proposed culture as a process of collective human fulfilment (Bennett 2013:8). This entailed the rejection of individual taste, and satisfaction as a valid way to judge art. Rather, it emphasised that the judgement of taste and recognition of art is a transcendental universal. Thus, universally valid aesthetic judgements and taste was framed as the only way to recognize an artwork. And the ability to make a judgement depended on “*the ability to connect with a universally transcendent understanding of taste*” (*ibid.*).

These contemplations of the ability to recognise and appreciate art allegedly laid the ground for aesthetic culture to work as an autonomous and authoritarian field. Bennett argues that while

cultural studies have claimed to contest Kantian thoughts with the pledge that it produces elitism and social exclusivity, the studies have never really escaped its realms (Bennett 2013:8). This has historically led to and reproduced a regime truth, where only the (few) enlightened holds the responsibility for the general population's enlightenment – yet they can never fully grasp what the privileged few can (Møller 2012, Bennett 2013:59). Søren Friis Møller defines this as the Arts for arts sake discourse. In this mode, the workings of the art museum, the knowledge practices of art history and the expertise of art historians can be grasped as an autonomous discipline attributed with (partial) exclusivity on aesthetic insight. And when the art museum is a place for the people outside the aesthetic field to become self formative and cultivated, they are dependent on the museum and the professionals to educate them on this matter. Thus, the museum is attributed with authority to govern the conduct of others. But it is also essential to emphasise that even though the role or position that the museums occupy appears autonomous, it is enrolled in a network of different actors e.g. cultural policies, Ministries of Culture, visitors, who all are part of the process through which the museum practices and legitimacy is produced. Thus, the continuous interrelations between these actors have constituted (and been constituted by) the particular regime of truth, that I have discussed, and this has coordinated the different actors' particular practices for doing and acting. It is this regime of truth, and its way of organising and coordinating practices, that I return to in my discussion in chapter 6.

# CHAPTER 4

## CASE DESCRIPTION

This chapter describes the empirical case that has formed the foundation for this study's ability to research the intersections between art museums' institutional and historical conditions and co-creative practices. Thus, the case description will provide the reader with apprehension of the distinctive character of the case – that is *The 360° families project*, the organisation that encloses the project *Nasjonalmuseet*, and how the case unfolded in the research process. The ambition is not to provide an all-encompassing description, but to focalise on the vital matters in the context of this study.

## 4.1 THE ORGANISATION NASJONALMUSEET

*Nasjonalmuseet* is a national museum of art, architecture and design in Oslo, the capital of Norway. Up until 2003, the museum was actually four separate museums – a museum for older and modern art *Nasjonalgalleriet*, one for contemporary art *Museet for Samtidskunst*, one for design and crafts *Kunstindustrimuseet* and one for architecture *Arkitekturmuseet*. Today, the four museums are one joint organisation. Yet, the organisation is functionally and physically divided in four departments corresponding to the separation described above. Moreover, *Nasjonalmuseet* has a fifth department for touring exhibitions within and outside Norway (Nasjonalmuseet 2014). While the museum has a head office, there are also offices at each department, thus all employees do not work in the same building on a daily basis (appx. 4.1:9-14).

In 2020 a new museum building will be finished (Nasjonalmuseet 2014). In the new building there will both be separate exhibition rooms for each of the existing departments, but also shared rooms for crossover exhibitions (appx. 4.3:262-267). Moreover there will be new open office spaces, whereas the employees today work in separate buildings and to my knowledge mostly in individual offices (appx. 4.1:11-17).

In my perspective, the gathering of different artistic and cultural areas in one museum, and the future plans to assemble these in one building and create exhibitions across them establish a great basic foundation for investigating co-creative practices. It is in this organisational context that co-creative practices in *The 360° families project* have been investigated. The specific project will now be described.

## 4.2 THE 360° FAMILIES PROJECT

*The 360° families project* is essentially about developing new initiatives for families in each of the four museum departments. The initiatives are developed with focus on art education and communication based on the permanent collections (appx. 1.1:1-6). Generally, the new initiatives should make the museum interesting, fun and attractive for families to visit *Nasjonalmuseet* (ibid.:13-15). The project team consists of art educators from the five museum departments (ibid.:41) and Actor A, who is the project leader (ibid.:86) – fifteen participants in total.

### Motivation for the project

*The 360° families project* has been conceptualised, defined and planned by Actor A, who then got the project approved by the museum's executive management and department managers (appx. 6.4:204-205). According to Actor A, the project focuses on art education, because the art educators need to improve their professional confidence without interference from others (appx. 6.4:209-210). Moreover, there were already good experiences from working with families as a target audience, thus the project could grow from these experiences (appx. 6.4:205-206).

### Intentions of the project

*The 360° families project* primarily has two intertwined intentions. It is a development project and a collaboration project. The former regards that the project output should be radically new and innovative initiatives (appx. 1.3:251-253). On the matter of collaboration, the intention is for the art educators to learn how to work together, use each other as sparring partners beyond the project and develop a shared approach to art education (appx. 6.4:206-209). Actor A emphasised to me that he/she felt the collaborative efforts were especially important for the future merging of the departments into one building. He/she explains that in his/her experience people do not just begin to work in new ways, e.g. collaborate, because they are put into shared office spaces and have to create exhibitions together, therefore a collaborative project as *the 360° families project* are needed to create those changes (appx. 4.3:262-269).

### The process of the project

The project was kicked off in the beginning of 2014 (appx. 6.4:211) before I got the opportunity to follow it. I joined at the third meeting in the process of the project (appx. 2.1). You could say the process of the project is divided in two main parts. The first part, from beginning of 2014 until April 2014, was a collective process, where all the participants were presented to the project, worked with defining a shared approach to art education and basic values for the process, trained different idea generation exercises and were presented with two inspirational talks from external stakeholders (appx. 1.2). In April 2014, the participants were divided into four groups – one for each department. From then on, the focus was on the actual development of initiatives, and the individual groups were in charge of their own processes for developing these. In this process, the groups met up twice to present their preliminary ideas and concepts and give each other feedback (appx. 1.3). It was after these feedback meetings, I had to leave the process.

*The 360° families project* has no definite deadline. When I followed the process, the initiatives were supposed to be implemented during the autumn break 2014, but the last time I heard from Actor A the hope was to launch some initiatives before the end of the year (appx. 6.5:304-305).

An overview of the entire process and my participation in it can be seen in appendix 2.

## 4.3 THE PROCESS THAT HAS FORMED THE CASE

Initially, I got in contact with Actor A through one of my previous professors at CBS. At that point, my possibility for studying co-creation at *Nasjonalmuseet* regarded a different project, but there was no definite time frame for when that project would be initiated (appx 6.1:28-31). It was after a couple of months of correspondence with Actor A that I asked if we could meet, as I was going to Norway anyway. It was only then that he/she suddenly suggested that I could attend a meeting in *The 360° families project*, while I was visiting (appx. 6.1:88-90). Actor A emailed me a project and process description but when I went to the first meeting I did not know how far along in the

process the project was, or what kind of meeting I was to attend, and there was no agreement with Actor A that I could follow the project on a longer basis (appx. 6.1:105-131).

When Actor A, after the first meeting I attended, told me there would be held new meetings twice during the next two weeks, I asked if I could attend those. He/she readily agreed to that (appx. 4.1:19-25). It was in a similar way that my engagement in the project gradually progressed, meeting by meeting. Thus, my horizon for engagement was always one or two meetings a time. At no point, did I know the exact scope and scale of the case, it took shape along the way. In this way, my engagement with *The 360° families project* has been very fuzzy and has taken form gradually.

# CHAPTER 5

## FINDINGS

At this point the study's methodological, theoretical and empirical context have been framed and the study is thus able to unfold the findings that have emerged from analysing its data set. These findings have emerged into three categories, which will structure the section; *Practical organisation, Experience & attitudes and Process & practices*.

Where the categories *Practical organisation* and *Experience & attitudes* regard specific conditions in *The 360° families project*, the last category evolves around how these conditions unfold in the *Process & practices*.

The three categories are treated and presented separately, yet, they are interdependent. The separation is uniquely a methodical choice to establish legibility and lucidity as well as insight.

The main part of the analysis will have a descriptive approach presenting the findings that have emerged from the analytical process and including theoretical notions that can elaborate the categories. This approach ultimately lays out the ground for this section to address the study's first sub-question: *Irrespective of the historical trajectories of art museums what is then the observable barriers and opportunities to co-creation at Nasjonalmuseet?*

## 5.1 PRACTICAL ORGANISATION

In the process of scrutinising my empirical data issues of practical organisation became inescapable. While the focus of the project is supposed to be on developing authentically creative and innovative initiatives for the four museum departments it appears in the process that a lot of attention is given to practical circumstances. I have sorted these in five subcategories; resources, attendance, infrastructure, configuration of core team and collaborations outside core team.

### 5.1.1 Resources

Throughout the process of *The 360° families project*, it becomes very clear that resources is a subject of continuous discussion, attention and distraction creating barriers to the process itself – especially in terms of the motivation to engage in the process and working with envisioning. The main two issues are money and time. The allocation of time devoted to the project being the prevailing problem.

As an unequivocal example Actor E openly states that he/she is purposely stopping herself in him/her idea generation because he/she does not know the amount of money they will be given to execute the final project (appx. 3.6:1338-1339). Such mutual relation between resources and developing creative solutions is also exemplified in a feedback session where the development of a chest of drawers is discussed. It is suggested that the Crafts & Design group find a ‘product’ that has already been developed and can suit the project, because it will be too time consuming to develop a solution uniquely for the initiative (appx. 3.6:1378-1379).

I also experience firsthand, that a lot of time is spent during meetings on discussing resources – especially in regards to the amount of time the participants are required to spend on the project both in the meetings and beyond. Different participants repeatedly express dissatisfaction with these factors and express extensively that they find it challenging to allocate the required time to the project. The struggles with allocating the necessary time are shown in the participants’ attendance, which I return to in, the next subsection.

Actor A stresses to me that generally employees at *Nationalmuseet* feel under time pressure in all their projects. This project was initiated by the management together with Actor A and it was decided it should have top priority among the art educator’s tasks (appx. 4.2:133-140). Therefore, Actor A repeatedly makes the project participants aware, that if their daily workload makes them unable to allocate the necessary time for *the 360° families project*, they need to tell him/her so he/she can discuss it with their departmental leaders (appx. 3.2:826-830).

Moreover, A does not set a definite deadline for the finalisation of the project (appx. 1.3:402) and he/she consults the project participants to discuss when they think the initiatives can be launched (appx. 3.5:1250-1252).

On the contrary, Actor A sustains from telling the participants how much money has been allocated to the project and how the funds will be divided between the final projects (appx. 1.3:398-401).

Thus, each group has no indication of the amount of budget they will have at their disposal to realise their final project. This is illustrated in Actor E's statement, when he/she talks about lack of motivation impacting creativity in envisioning sessions.

In co-creation theory it is emphasised that the practices and activities belonging to participants collectively being creative are time consuming and require real effort (Mattelmäki & Visser 2011:11, Alting et al. 2007:657, Leadbeater 2009b:19). Amabile addresses this very specifically and argues that finding the right balance of time and money available to a project or task has direct relation to the employees' level of motivation and creativity. Amabile's overall argument for the importance of management's allocation of resources is: “[...] deciding how much time and money to give to a team or project is a sophisticated judgement that can either support or kill creativity.” (Amabile 1998:5). Balancing the resources accurately will directly interfere with the participants' motivation to explore different ideas. Pressures deriving from resource constraints can both give rise to a sense of positive challenge but also to dissatisfaction and in the worst-case burnout (*ibid.*).

- , Time and again, *The 360° families project* team, return to discussing matters of resources and participants directly state that they are holding back with ideas due to time constraints or funding uncertainty. These concerns are important and directly relate to their creative expression and motivation. Actor A tries to ease the participant's workload, by offering to discuss project priorities in collaboration with their daily superiors. However, this only addresses one of the main issues, as the participants in the project still do not have any knowledge of the budget or how it will be allocated.

### 5.1.2 Attendance

Over the course of the 6 meetings I attended in *The 360° families project*, very few, if any, participants attended all of them. For example, Actor B did not attend any of the last two meetings, where the individual groups presented and got feedback on their ideas (appx. 6.4:202). Another example of poor attendance emerged from at least three project participants, who are simultaneously with the project workload also studying for a Teaching artist certification (appx. 4.3:785-791). In the Design & Crafts group, the overlap between these two things meant that Actor C did not participate in any individual group meetings or the two feedback sessions. Thus, in practice that group only had two contributing participants, at least for the period of time I followed the project (appx. 3.5:1126-1131).

At the first feedback meeting, the instable attendance resulted in several participants announcing, at the meeting, that they had to leave early (appx. 3.5:854-868). The number of participants having to leave was so substantial that the last group presentation was dropped. - Instead of re-scheduling the meeting, everyone had to look at the group's presentation on the intranet and provide written feedback (appx. 3.5:1240-1245). Thus, this group did not get the opportunity to have a mutual face-to-face discussion with the other participants about the feedback.

The lack of attendance occurs, despite the fact that participation is obligatory and managerially supported as a top priority. This might be related to conflicts within *Nasjonalmuseet's* organisation. Actor E revealed to me that in his/her experience, at least two of the departmental managers envy Actor A and feel threatened by him/her because he/she represent a flat organisation and a new approach to art education (appx. 3.6:1478-1481). E finds that these managers are discontent or even resistant to the art educators' participation in different activities as with this project (appx. 3.6:1496-1498). I find it important to highlight this, not because this study is in a position informed to discuss deeper entanglements of the claimed conflicts, but because it indicates that the instable attendance and conflicts around time might be affected by issues of management.

Theoretically, attendance is not given much explicit attention but as I have described continuous dialogue, collaboration and sharing are highly emphasised as essential to co-creative practices. Within this the inclusion of multiple vantage points is regarded a valuable source for the exploration and testing of possible ideas in substantially different ways (Leadbeater 2009a). Thus, these conditions require the actual participation of actors. Moreover Sanders and Simon argue, that support from the top management is a key-factor for manifesting the mindset and practice of co-creation in an organisation (2009:4).

When the attendance is instable despite this, I argue it can be an expression of low motivation or even resistance to the project. Yet these might not be based in the intrinsic motivation but a matter of complex pressures in the organisation. By this, I refer to the managerial conflicts that Actor E explained, which might indicate that the project manifest the managerial challenges too. In contrast, the management decision to make the project a top priority shows support and willingness, but, yet it does not seem to have taken root with the participants.

Finally and primarily, I surmise the instable attendances as a key element because it highlights issues of lack of motivation, but also because it inhibits the actual collaboration between participants and the possibility of including diverse vantage points.

### 5.1.3 Infrastructure

The final issue around the practical organisation that I find consistently presents itself throughout the empirical data is infrastructure.

During the time I followed *The 360° families project*, it became evident that some of the conflicts and barriers around time, scheduling and attendance were connected to the digital infrastructure. Actor A continuously expresses – both to me and the participants – his/her frustration with the participants' deficiency to update their digital calendars as he/she is using their calendars to schedule meetings at times where as many participants as possible can attend (appx. 4.3:770-772, appx. 3.5:865-868). Even though, Actor A repeatedly asks the participants to update their calendars, - the issues with attendance and dissatisfaction with the time of the meetings remains a problem

that is discussed -in the last meeting. Therefore, I find that inefficient use of the infrastructure is entwined with the issues of time and attendance that facilitates distractions from the actual project. Another example, I experienced with the digital infrastructure was the miscommunication of the location of meetings in emails. The issues with the digital infrastructure are amplified by *Nasjonalmuseet*'s distinctive physical infrastructure, which is spread out across a number of different buildings. On a number of occasions there were misunderstandings in email-correspondences, which in one meeting meant several participants turned up in the wrong building. As the museum is divided across Oslo it took quite a long time before the participants arrived in the right building. This issue would be less likely to occur if the participants were already housed in the same building. In general, I find the physical spaces affects the creative work in *The 360° families project*. The meetings always took place in spaces that have various other functions e.g. ateliers, conference rooms and auditoriums. This leads to abrupt endings on workshops because the space needs to be used for other purposes and all material needs to be removed after each meeting.

On a more general level, the participants mainly work in individual offices not communal spaces in their daily work (appx. 4.1:40-42, appx. 5.6:31, 32). Moreover, the physical division between buildings mean that the participants do not work together in the same building (appx. 4.1:11-16). Thus assumedly the physical infrastructure does not facilitate natural and daily interaction and collaboration.

Infrastructure is important for successful co-creative processes because it provides various devices that stage interactions, maintain engagement and allow ideas to flow freely between participants (Leadbeater 2009a:76-77). These devices both entail face-to-face and digital communication in various forms (Leadbeater 2009a, Alting et al. 2007, Sanders & Simon 2009, Birkinshaw et al. 2007:79).

Moreover, physical space itself is emphasised to be a device intervening in collaborative creativity (Binder & Brandt 2008, Eriksen 2012). An open physical environment where people sit close to each other can encourage team members to collaborate and impulsively give input to each other (Winsor 2006).

Drawing these theoretical contemplation together with the empirical findings reveals how the digital and physical infrastructure of the museum pose challenges to the collaborative efforts in *The 360° families project*. Moreover, the physical infrastructure might not provide the necessary foundation for collaborative practices to evolve easily in the organisation.

#### 5.1.4 Configuration of core team

The group of participants in *The 360° families project* consists of the art educator staff at *Nasjonalmuseet* (appx. 1.1:46). This means that the participants usually work in separate departments for old & modern art, contemporary art, design & crafts, architecture and the nationwide program. Within this group 4 or 5 of the participants are themselves performing artists who work part time at

the museum (appx. 3.4:760-768). They are mostly working with the activities going on in the museum's ateliers where visitors e.g. school classes and children come to do practical artistic activities.

These participants are the project's core team together with the project leader Actor A, whom is the museum's art education consultant. This means that the project team includes participants that primarily have similar organisational functions but work with different fields and also have different competencies.

Even though the project deliberately engages participants across departments to facilitate stronger collaboration between them Actor A explains that only art educators are included in the project to avoid interference from other staff functions at the museum (appx. 6.4:206-210). Thus, there is both an ambition to mix different fields but also a clear intention of exclusion.

Despite the collaborative efforts, I find that there are challenges to the mobilisation of the participants' different fields of expertise. This is exemplified in a discussion at one of the feedback meetings. The group from Design & Crafts and from Old & Modern art are mutually reflecting on the ideas of the Design & Crafts group – specifically the idea of building a chest of drawers. They talk a lot about the design of the object because they all agree that it has to have a professional and good design (appx. 3.6:1380-1386). Thus, the participants try to immerse themselves in each other's domains when they talk about each other's fields rather than to utilise their own to provide different perspectives.

Theoretically, what must be regarded here is that co-creation is essentially multi-disciplinary and that the actual co-creative process will take shape accordingly to the people (and materials) that participate in it (Eriksen 2012). Leadbeater emphasise: "*Groups who think the same way can often find themselves stuck at the same point [...]. A group that thinks in diverse ways, in contrast, is more likely to address a problem from many angles, less likely to get stuck and more likely to find a way out if it does get stuck. Diverse viewpoints are likely to generate more possible solutions and evaluate them in a wider range of ways.*" (2008:72).

In this light *The 360° families project* successfully create some diversity by establishing cross-departmental participation and including participants that do not have the exact same professional background. Yet the core participants occupy the same functions at *Nasjonalmuseet* and it appears that the participants try to immerse themselves in each other's departmental expertise rather than to synthesize them. Thus, the configuration of the core team might impact the exploration and generation of ideas.

### 5.1.5 Collaborations outside core team

The dogmas that guide the process and the project illustrates that there are explicit intentions to engage different stakeholders in the project, for example, other employees from the museum, researchers and artists (appx. 1.1:44). Finally, the project description prescribes that the

departmental groups should do focus groups with visitors and/non-visitors in the end of the project to do final adjustments of their initiative (appx. 1.1:78).

These intentions to collaborate both with other employees at the museum and external stakeholders are not fully followed up in practice.

Regarding internal collaboration there are only two employees that participate in the process – Actor N participate twice (appx. 3.2:223, appx. 3.4:599) and a student assistant participate once (appx. 3.3:497). Besides these few examples, only one group have engaged others in their individual process – conservators from the museum - to get feedback on the concept they are working on (appx. 3.5:1043-1044). It seems that the participants ‘forget’ the opportunity to make use of expertise from others in the organisation. For example, one group needed knowledge about a specific artist and even though a researcher in their department has studied this artist they have not asked that person (appx. 3.6:1863-1866). This indicates that the participants do not think about engaging relevant stakeholders.

The approach to external collaborations is revealed mainly in two inspirational talks (appx. 1.3:288-289) and the planning of respectively artist collaborations (appx. 1.2:179-181) and engagement of visitors (appx. 1.2:256). The inspirational talks are given by two different speakers. This type of engagement results in a rather passive type of collaboration because the two stakeholders are invited to participate in the development process together with the other participants.

In the same way, visitors are included through surveys and it is planned to include them in focus groups. The survey is done by Actor A, who has developed a questionnaire for the staff at each department to give out to visiting families (appx. 6.2:149-156). I only hear Actor A present the results of the survey to the other participants once and only with a few general comments (appx. 3.5:1229-1231). While the process description mentions that visitors can be included at various points in the process this does not happen and the main focus is to do focus groups after the concepts have been developed (appx. 1.2:218-221). Thus, visitors or non-visitors become invited to provide feedback for the almost finished initiatives but do not get the opportunity to contribute actively to the exploration and development of initiatives. There real impact on the process and output therefore seems to be rather limited.

Whilst the project description is open up for collaboration with a range of external stakeholders, I find that except for the ones above no one else is included. In the actual process, I find that the collaboration with an artist in each initiative is prioritised over any other possible collaboration. For example, Actor A repeatedly asks the groups if they have defined which artist they will engage in the project (appx. 3.4:802-804, appx. 3.6:1615-1616). It is planned that the artists should be actively engaged in creating the final initiative. For example, one group is planning to get an artist to illustrate a folder (appx. 3.6:1315:1320), but the artists are still not included in the project until after the exploration and conceptualisation stages. Therefore, the artists cannot actively participate in and contribute to the development of the overall initiative.

When a few possible other types of collaborations are suggested, they are rather quickly - rejected. For example, the participants argue about time obstacles e.g. that it is the summer holiday and also that they are not comfortable asking people to participate without paying them (appx. 3.6:1361-1362).

Thus, *The 360° families project* has good intentions to include stakeholders outside the core team, but in - reality the process only allows for a few collaborations. Other stakeholders are excluded from participating in the actual exploration and idea generation phase except on a few occasions – as my own participation exemplify.

As my theoretical framework describes, collaboration with different stakeholders are key for successful envisioning and innovative outputs. Within this collaboration needs to be deployed throughout all stages of the process both in terms of exploration and decisions - not only in the late stages where only minor contributions can be made (Govier 2009, Sanders & Stappers 2008). Finally monetary recognition has been established not to be the driving motivation factor in co-creation. Rather stakeholders are motivated by the sense of accomplishment and recognition (Leadbeater 2009a).

First of all, it is important to highlight that *The 360° families project* do strive to engage various stakeholders in the process.

However, in reality only few stakeholders are included, mainly late in the process and mostly in very passive ways as with the inspirational speakers, the questionnaire or the coming focus groups. This means that the stakeholders are not engaged in exploring different ideas, sharing ideas or mutually evaluating them. Thus, there are no outsiders to challenge the ideas of the project team with an outside point of view.

Finally, the participants believe that - collaborators should receive a financial reward, which indicates that their mindset is different from the one of co-creation on the matter of what motivates participation.

### 5.1.6 Sum-up – Practical organisation

#### Barriers

Firstly, it seems that time pressures, financial uncertainty, instable attendance and *Nasjonalmuseet's* infrastructures creates barriers to the co-creative practices in *The 360° families project*. These constraints disrupt the creative efforts. To bring these barriers to a head with an example of time and attendance it seems that there is a deeper motivation to get home in time than to create something exciting. Moreover, there are indications that these barriers are entwined with managerial discrepancies in the priorities of the art educators' time.

Secondly, it seems that the project team are challenged in terms of interdisciplinary exchanges of ideas and knowledge. Participants of the core team have tendencies to immerse themselves in each other's fields within the museum, whilst 'outside' collaborations are excluded from the early stages

of idea generation and exploration. The ‘outside’ collaborators take a more passive role in this process. Thus the mutual exchange and development of ideas as well as interchange of feedback between different fields are limited.

Finally, the issues discussed reveal a mindset that considers monetary payment the primary mobiliser of external collaboration, whilst motivational factors of learning, recognition and accomplishment are less regarded.

### Opportunities

The management decision to give the project top priority within the art educators’ tasks shows an initial willingness to support the co-creative practices. Moreover, *The 360° families project* is founded on deliberate intentions to work with collaboration and include somewhat diverse participants - both across the organisation and external stakeholders.

## 5.2 EXPERIENCES & ATTITUDES

On a general note it is obvious throughout the project that the participants previous experience impacts the actual process of *The 360° families project*. They are rather inexperienced with co-creative practices and process, which can be divided into four areas; individual work, inclination for conceptualisation, creative tools and methods, disciplinary focus, resistance and attitudes.

### 5.2.1 Working individually

As I only follow *The 360° families project* at Nasjonalmuseet, I do not have first hand knowledge of the daily routines, practices and work processes of the participants. However, during conversations with Actor A he/she explains that outside the project the participants generally work individually. Actor A explains that the participants’ general routine is to get material from the art researcher, who are the ones carrying out art research and defining overall concepts for exhibitions. After this the participants would fulfil their job function requirements. Finally, they pass on their work to the next function in line (appx. 4.1:40-42). This corresponds with the physical infrastructure of the museum, where the employees mainly work in individual offices.

The project participants’ inexperience with collaboration unfolds practically in various ways during the project meetings. On occasions where the methods they work with do not explicitly force collaboration the participants mostly work in silence. Thus, actor A reminds them and encourages them to work together on these assignments (appx. 3.3:487-488, 501-502). This inclination towards individual work does not seem to be rooted in a general lack of interaction between the participants since they do interact during breaks etc. Rather it seems unnatural for the participants to collaborate in work situations. These experiential circumstances affect the participants’ ability to build on each other’s ideas since the lack of interaction limits the possibilities to collaboratively form ideas.

I find that the collaboration for making ideas improves as the process progress. Especially, at the last meeting where the group from the department for Old & Modern Art meet the group from the

Design & Crafts department to exchange feedback on their preliminary concepts. I believe that the participants very successfully elaborate and explore new perspectives through mutual dialogue. There is a very fluent conversation, all the participants engage and new ideas flow (appx. 3.6:1458, 1570). For example, the Design & Crafts group leaves the meeting with new ideas for their final initiative e.g. making a chest of drawers rather than a suitcase (appx. 3.6:1370-1373). The other group have struggled with prioritising their divergent ideas and shaping a cohesive concept, but during the meeting an idea of changing one of the artworks they have focused on emerges. On this basis, ideas for a cohesive concept take shape (appx. 3.6:1626-1633). Yet the meeting between the groups from the department of Architecture and Contemporary Art on the same day is not at all quite as collaborative, partly due to issues of attendance and infrastructure (appx. 3.6:1653-1662, 1677-1678). Therefore, the positive progress is not unequivocal.

One of the fundamental arguments of co-creation inquiry is that: “*collective activity creates an exchange of ideas, collective exploration and learning that is more than individual reflection*” (Mattelmäki & Visser 2011:11). Thus, collective practices are prolific for producing knowledge and envisioning unthought-of scenarios, ideas and solutions in ways that individuals are unable to reach on their own (Binder & Brandt 2008, Leadbeater 2009a).

On this basis the individualism penetrating the participants work practices is a force to be reckoned with when considering the barriers and opportunities for co-creation at *Nasjonalmuseet*. In a co-creative context collaboration is inevitable successfully envisioning of innovative ideas and outcomes, which is the ambition of *The 360° families project*. It becomes very apparent that the project participants at *Nasjonalmuseet* inexperience with collaborative work and the way this impacts on the process of *The 360° families project*, does produce genuine barriers for a successful process. Yet the findings presented also show that the ability to come up with new ideas through collaborative efforts improve during the process.

### 5.2.2 Inclination for conceptualisation

Over the time that I follow the project and the conversations with actor A the impression that the participants are inclined for conceptualisation and unfamiliar with exploration and experimentation grows. Actor A explains to me that employees at *Nasjonalmuseet* spend little time on exploring and experimenting with new ideas, as well as feedback and testing is not prioritised practice (appx. 4.1:32-35).

In the actual process, this claim is confirmed during the first three meetings. At the first meeting where two groups are asked to present their ideas to each other the first group present an entire concept step by step (appx. 3.1:139-143). And the second group who do not have a cohesive concept attempts to present one anyhow (appx. 3.1:179-180). Moreover, among the feedback they get from the other group is that they seem to lack a cohesive concept connecting their ideas (appx. 3.1:201-202).

In the first three meetings, there is a main focus on idea generation and the participants train in the use of different methods for exploration. This allows time for the participants to spend time getting familiar with stages of exploration. Yet, it seems there still is an overall inclination towards conceptualisation among the participants. This shows during the last two meetings where the participants have started working in their individual groups processes and meet to present and get feedback on their ideas. At the first feedback meeting, two out of three groups present a somewhat cohesive concept (appx. 4.5:1108-1115). This appears despite the fact that actor A has presented everyone with a process description that specifically states that at this stage the groups should only work with crazy idea generation and disregard factors of realism. This has also been emailed to everyone (appx. 1.3:362-363). One group – from Nasjonalgalleriet - do present a variety of ideas. Actor E from the group explicates that the group have deliberately tried to maintain a focus on getting crazy ideas (appx. 3.5:1267). Yet in the presentation they still strive to present their ideas as being within a specific concept overlying their project (appx. 3.5:1140) and the group explicitly apologise for having so many ideas (appx. 3.5:1184).

In contrast to these experiences during *The 360° families project* Brandt, Messeter & Binder stress that co-creation in a design context is about visionary exploration of ‘what if’ questions and possible futures “unleashed from the sense of inevitability of the present day” (2008:54). Along these thoughts other accounts of exploration encompass terms of experimentation, imagination, trying out different things, play, generative design thinking or rehearsing the future (Mattelmäki & Visser 2011, Sanders & Stappers 2008, Binder & Brandt 2008). In co-creative practices it is important because they facilitate combining the whole and the parts which leads participants to continually explore and experiment with different possibilities (Eriksen 2012:122).

- On the one hand, the inclination for and experience of jumping very quickly to conceptualisation act as a barrier to the co-creative practices in *The 360° families project*, in terms of inhibiting the participant to ask ‘what if’ questions and thus explore possible futures that are further away from their most immediate ideas. This might affect the creative qualities of the projects final outcomes. On the other hand, there are positive aspects in the process because time is deliberately spent on training their abilities for exploration. This is especially apparent in one group, as they do - succeed in presenting a variety of ideas rather than a cohesive concept in the process stage for idea generation. Yet, their apology for having many ideas indicates that there is an implicit pressure or expectation for conceptualisation rather than exploration.

### 5.2.3 Experience with tools and methods

Accordingly, - the participants’ inexperience with working collaboratively and explorative ways, shows they are not familiar with different creative tools and methods. In practice, this surfaces as the participants repeatedly stalling during meetings because they are uncertain of how to go about

the things they are asked to do and therefore need to ask Actor A for advice and specification of the methods (for example appx. 3.1:52-56).

A few specific examples of the inexperience with creative tools and methods are apparent at the meeting April 1<sup>st</sup> where Actor G asks Actor A exactly how many ideas he/she has to come up with in a particular task (appx. 3.3:470). Actor I states that she/he finds what they are doing at a particular moment very difficult (appx. 3.4:471).

A more detailed example occurs at the second meeting I attend. The groups are doing an exercise where they have to write down ideas and then pass them onto the participant next to them to build on each other's ideas. Actor L is very hesitant during the exercise. When he/she is asked to pass on the idea to the next participant he/she states that her/his idea is not good enough for anyone else to look at. During the circling he/she does not write down much. In one round of the circling of ideas, Actor L does not write down anything at all (appx. 3.2:367-382).

The participants' inexperience with the tools and methods are evident throughout the time I follow the project. However, attempts are made to remedy their lack of experience in these processes. The initial four meetings I went to were training sessions. The three first ones I attend and one before I join the project, were an introductory to working with a range of tools and methods for co-creative processes (appx. 1.3:281-287). I call this the training process.

It is a common belief of co-creation theory that everyone is able to be equally creative if they are proficiently supported (Sanders & Stappers 2008). Eriksen argues that tools and methods – or materials as she/he defines it – needs to be both chosen, presented and appropriated accordingly to the experience and skill levels of the participants (and to the context in general). This is important because if it is done successfully it will mobilise collaboration (Sanders & Simons 2009, Brandt et al. 2008, Mattelmäki & Visser 2011) and support, inspire and provoke creative expression (Gaver et al. 1999, Sanders & William 2001, Mattelmäki & Visser 2011).

These theoretical contemplations pose interesting perspectives to *The 360° families project*. Firstly, the participants' inexperience with creative tools and methods affect the way they work with them. However, the assumption that everyone can be creative – does not particularly impose opportunities or barriers, it rather becomes an issue of how the tools and methods are appropriated, staged and utilised in the process. This will be addressed by the later findings.

#### 5.2.4 Resistance

It is this study's assessment that *The 360° families project* participants' have a resistance towards the practices they are asked to work with. The resistance is not very explicitly outspoken, rather it is mostly identified in the participants' attitudes. The attitudes can be exemplified by Actor J wearing sunglasses during half of an entire meeting (appx. 3.4:794) or actor K repeatedly checking her/his phone during the time when she/he is asked to write feedback for a group's ideas (appx. 3.4:923, 1053). Not least do the issues with attendance and the constant discussions on duration of meetings

and scheduling illustrate a resistance towards the project, which might of course also be affected by for example pressures from the department leaders or the daily workload. But the participants might also find it difficult to relate to the way of working. For example, actor A tells me in a conversation subsequently to a meeting that actor G directly stated to her/him during the session that the things they were doing during the meeting were completely useless to work outside of the meeting (appx. 4.3:962-963).

Actor A also openly, yet with irony, expresses the feeling of resistance from the participants. At one meeting he/she says as a response to the absence of an actor: “*maybe she had enough of these experiments*” (appx. 3.3:448-449).

The perception of resistance also finds substance in conversations with actor A. A explains that in his/her experience the employees at *Nasjonalmuseet* often reuse and reproduce work that has already been done. Moreover, they work with very conventional understandings of what a museum is for example the communication with audiences is mainly monologist, focus on factual information and use traditional communication paths such as informative texts (appx. 4.3). These are all routines or attitudes that pull in the opposite direction of the project’s ambition to create initiatives that are substantially new and more polyphonic (appx. 1.1). Actor A’s subjective opinion is that the participants are in general not interested in doing things differently (appx. 4.3:847-848). These are of course all very subjective contemplations of Actor A but I find the resistant attitudes present in the above-described examples.

Despite the attitudes of resistance, there is also a gradation in these during the time I stay with the project. Among the conversations I have with the participants some of them do mention to me that they find it interesting and relevant to get outside point of views on matters of innovation (for example 3.5:1110-1117). Also Actor A’s interest in getting my point of view on the process and how to develop it along the way show an openness towards new or different point of views. Yet, these expressions of openness towards the new or unknown must be regarded with care as they might be affected by my role as an outside participant – e.g. that the participants might want to give of a positive impression. Yet the participants’ positive statements are never encouraged by me as I do never directly ask any of the participants whether they find co-creation, innovation or the process they are in relevant. Moreover, at the forth idea generation meeting Actor F does state to all the participants not just directly to me that it would have been nice to go through similar processes (as the one at the days meeting) in relation to other exhibitions (appx. 3.4:585-586). Thus, this attitude illustrates that at least Actor F does appreciate the kind of practices the project introduces him/her to.

It is not a surprising notion that introducing new practices to a well-established organisation can cause resistance or difficulties. This also applies to co-creation. As most organizations are built on hierarchy, control and sense of expertise co-creation flies in the face of them when it suggests that participation should be open and equal regardless of expertise and power (Sanders & Stappers

2008). In the most basic terms it regards that: “*It is very difficult for those who have been successful [...] to imagine a new way of doing business that can also be successful.*” (Sanders & Stappers 2008:5).

On this basis, resistance in the attitudes of the participants is an important circumstance to reckon with. Yet the development in these attitudes indicates that it is something that might change over time and maybe just stems from the discomfort with working in new ways. Therefore, it is an important factor that Actor A in her/his role of planning, facilitating and leading the process recognize that time and training is an important vehicle for the new practices that are introduced for the participants to settle successfully.

#### 5.2.5 Sum-up – Experience & attitudes

##### Barriers

It appears that there are certain challenges for co-creative practices of collaboration, creativity; exploration and experimentation because the participants are more familiar with individual work, inclined for conceptualisation and inexperienced with creative tools and methods. Not least, do they tend to be resistant to the new practices they are introduced to in the project. Yet this does not necessarily create barriers to the process but it is something that has to be considered in the way tools and methods are appropriated to and facilitated in the process.

##### Opportunities

Overall, time appears to be the most important vehicle for co-creative opportunities in *The 360° families project*. What is most consistently revealed in the different areas of experience and attitudes is that time for training exploration, collaboration and use of tools and methods helps the participants to feel more comfortable with new ways of working. With time the participants’ - become relatively more explorative and collaborative and also somewhat less resistant. Especially, one group is proportionally successful in exploring a variety of ideas rather than going straight into conceptualisation.

### 5.3 PROCESS & PRACTICES

While the two first categories of the findings have related to surrounding conditions for *The 360° families project*, this category explores how the actual process and practices unfold in the project under the specific conditions. This covers the following areas; facilitating, finding inspiration, envisioning & exploring, expressing & visualising ideas and documenting.

#### 5.3.1 Facilitating

Matters of facilitation fall into two themes; firstly, the role of actor A because A as the project leader plan and facilitate the process of the project; secondly, the participants own facilitation in their own individual group processes.

Actor A carriers the main role in facilitating the process of *The 360° families project* because he/she plans and directs the overall process, plus the stages in the individual group processes (appx. 1.1:95,

appx. 3.4:797-798). I would argue that facilitation becomes fairly important because the participants, as elaborated, are inexperienced with collaboration, exploration and creative tools and methods, thus the process needs to be facilitated in a way that accounts for this.

I find Actor A has appropriated the process with awareness for the experience levels through being accessible - especially during individual groups processes. Thus the groups can use him/her as a consultant when they face challenges in facilitating their own processes (appx. 4.5:1095-1096). However, especially in the facilitation he/she is aware of the participants experience levels by spending four meetings training idea generation and collaboration without focusing on the final output (appx. 1.3:281-287). As the process unfolds, I discover that the facilitation slightly tends to support the inclination for conceptualisation. This is spoken about at the first feedback meeting. In the process leading up to this meeting the groups have been specifically asked to be explorative and disregard considerations for what is realistic or appropriate for the project (appx. 3.4:817-818). Yet at the meeting Actor A asks the participants to evaluate each other's ideas on the basis of the dogmas and values for the project (appx. 3.5:970-972). It reveals very clearly how this supports conceptualisation rather than exploration. When the group from Nasjonalgalleriet presents, - they - generated many different ideas and thus Actor A discovers that the way he/she has facilitated the feedback for the other groups is not appropriate for this group. He/she openly states that they need to give feedback in a different way, because there are so many ideas. Thus Actor A comes up with a new feedback approach *in situ* (appx. 3.5:1185-1194). Following the meeting Actor A tells me that he/she found the situations very challenging because there were so many ideas (appx. 4.5:1099-1100).

The second issue, that I find important to emphasise here, still in correlation to the participants experience levels is the facilitation of the specific tools and methods. Often Actor A does not explicate the distinctive purpose and value of using a specific method or for example the purpose of spending time with exploration. Therefore, the participants have not received enough explanation about what the intentional differences in the tools are, what situations they are appropriate for or why it is important that they spend time in the different stages of the process. For example, during a meeting where the participants work with a negative brainstorming process several of them ask Actor A, during the exercise, what is it exactly about. Actor A responds that it is completely open, they can come up with what they want but she/he does not explain why this is important or what they will gain from it in the end (appx. 3.3:485-486).

This lack of explanation of the purposes with different methods and ways of working is especially important, because the individual groups had to facilitate their own processes. While they have had time for training, they did not get to know when to deploy which tool/method or why. However, this study has not followed the individual group processes, so it cannot directly assess whether the groups were challenged in the facilitating of their own process. - The fact that two out of three groups present more of a concept than substantially different ideas at the first feedback meeting,

indicates that they have had challenges in working exploratively (appx. 3.5). Where as the group that were successful in exploration had challenges with settling on one or a few ideas (appx. 3.6:1529-1530). Thus the groups struggled with either idea generation or idea selection.

These explorations are important because the facilitator has a critical role in staging co-creation (Eriksen 2012, Jørgensen et al. 2011) and is recognised to have the ability to affect the collaborative creativity of participants (Mattelmäki & Visser 2011). To accomplish this the facilitator has to “*to pay attention to the situations in which design is taking place, and to modify, develop, and apply those tools and techniques that seem most appropriate*” (Eriksen 2012:135) rather than just deploy standardized processes. These abilities often require skills and training (Mattelmäki & Visser 2011, Eriksen 2012).

Drawing from these contemplations, I find Actor A actively supports the participants creative collaboration by allowing time for training and being accessible during individual and group processes. I also find that Actor A is able to pay attention to different situations and change his/her facilitation accordingly.

Yet as described, Actor A also in various situations ends up supporting the inclination for conceptualisation rather than promoting exploration.

Most importantly the lack of explication of the purposes of different tools and methods are important because it limits the participants possibilities for gaining the skills to apply and appropriate the tools to their own individual group processes.

### 5.3.2 Finding inspiration

This subcategory regards the sources of inspiration that the participants draw on in the project - both facilitated and impromptu inspiration.

The most consistent and important source of inspiration throughout the process is various artworks from the museum collections. At each of the first three meetings the process takes off from one or a few artworks that act as the main source of inspiration for the groups' idea generation (appx. 3.1, 3.2, 3.3). Correspondingly, the individual groups are required to begin their process with choosing one or a few artworks in the permanent collection of their department on which their final initiative should focus on (appx. 1.3:357-358).

Overall, the participants' (also Actor A) sources for impromptu inspirations are quite homogenous and focused on the cultural field. More precisely, the participants continuously mention activities at other museums or specific artists as sources of inspiration for their ideas (for example 3.3:436-438, 545-547). They also seem to be very concentrated on appropriating their sources of inspiration to the specific field they work with in the specific situation. For example, when Actor I who works at the architecture department is asked to find magazines for the meeting at that department he/she assumes it is best to dig out architectural magazines. Yet Actor A tells him/her that the magazines can be of any kind (appx. 3.3:443-446).

Even though, it seems the entire project team find inspiration within a distinctive frame of reference, I also encounter sources of inspiration that protrude it. For example, Build a bear is extensively mentioned as an example of inspiration in Actor A's power point presentation of the project (appx. 1.4:20-24). Other sources of inspiration that Actor A facilitates are especially the two inspirational lectures; One which is about the distinctive principles of the educational direction Reggio Emilia (appx. 4.1:98-102) and one by an actress who has done a successful play about art and dogs – which in Norway was received well by children, families and schools (appx. 4.2:177-184). For one creative exercise various personas – film instructors, cartoon characters, historical persons - are used to inspire ideas (appx. 3.1:57-58). And as mentioned above magazines that the participants can cut out pictures from are also used for inspiration at one meeting. Event though these different inspirations occur in the process the participants rarely mentions them as things that have inspired their ideas. Actually, I only hear build a bear mentioned once by a participant (appx. 3.6:526) and I never hear the inspirational talks used as a resource for inspiration in the process. Yet I do find that small changes in where the participants find inspiration slowly emerge. For example, in the last meeting I attend some participants begin to mention Game of thrones (appx. 3.6:1439) or Christmas calendars as inspiration (appx. 3.6:1434).

Co-creation theory pinpoints that both staged and impromptu, tangible and intangible inspiration in a process is important because it helps participants to consider new aspects of well-established practices, sensitise their imagination and provoke unforeseen ideas (Ehn 1988:113, Eriksen 2012, Gaver et al. 1999, Mattelmäki 2012:66). Not least can inspirational materials spiral discussions between diverse participants and if these are fruitful it can help a multidisciplinary team to establish shared understandings and practices distinctive to the specific project. Eriksen explains a diverse set of inspirational materials is important for the process because participants will be appealed in different ways (2014:264). Also participants will be most inclined to work with familiar sources of inspiration but if they are offered unfamiliar ones they will over time seek inspiration from them (Eriksen 2012).

What becomes apparent in the light of these theoretical contemplations is that it is very natural that the participants are inclined to draw on sources of inspiration that they are familiar with and relate to their field of work. Moreover, it seems there are successfully established shared understandings around the different inspirational ‘materials’ in the project, since the participants have a common frame of reference. The question is whether there is enough diversity in the inspirational materials since it seems the participants only to a little degree advance to find new sources of inspiration during the project – even though there are some diversity the more unfamiliar sources of inspiration are rarely used actively.

### 5.3.3 Envisioning and exploring

Envisioning is a substantial priority in *The 360° families project* since the ultimate goal of the project is innovation and creativity, in terms of initiatives that are new at the museum (appx. 1.3:269-271) and according to Actor A never seen in history (appx. 3.4:810-812). Yet, during the process it becomes apparent that the participants are troubled in envisioning. For example, things that have already been done at *Nasjonalmuseet* directly or indirectly inflected ideas. When the group from the architectural department talked about their preliminary concept Actor G argued that one of the other departments at the museum already had a sort of colouring book similar to the one the group are planning to make for the families and they had some success with it (appx. 3.5:1008-1009). Similarly, Actor G proposed the idea of building gingerbread houses to then blow them up during a mind-map exercise (appx. 3.3:521-523). Later Actor A told me that each Christmas *Nasjonalmuseet* host a competition where everyone can submit a gingerbread house and on the day the winner is announced it is a big event to demolish all the houses (appx. 4.3:955-959).

It is not only actor G who is rather replicative in his/her envisioning of ideas. For example, the second meeting begun with Actor F presenting two different artworks that acted as the source of inspiration for the day's workshop (appx. 3.2:226-227). Following the presentation the participants were divided into groups to do a role-play interview about an optional artwork in the museum. One of the groups ended up replicating a great bulk of what Actor F had just explained about the other artworks – like using the same words to describe the artwork they had chosen for the exercise (appx. 3.2:301-303). During the later idea generation, I again experienced that the participants referred to the same words or materials that Actor F presented in the beginning (for example appx. 3.2:431-432).

Despite these struggles, there are also examples that point to the opposite. At the last ‘training’ meeting where magazines where used, I find the groups to varying degrees envision quite new ideas. Where both their inspiration and ideas tend to stay with in a familiar frame of reference, they - came up with ideas for gastronomic experiences, sleepovers, diving expeditions or a unique wall of plants in the museum (appx. 3.3). - One of the groups later connects their idea for sleepovers to a project that a British museum has already done (appx. 3.3:547-549).

Another example, occurs when the Nasjonalgalleriet group explain they did not start out their process with thinking about specific artworks but instead by asking ‘*what is Nasjonalgalleriet?*’. This did not lead them to think about facts about the museum, but - instead it led them to think about how every artwork at the gallery is handmade. - They related this to, for example, the expression *hands on* (appx. 3.5:1139-1141). This group succeeded not only in generating a larger variety of significantly different ideas than the others, but they also envisioned for example a table soccer game with artists as players (appx. 3.5:1157-1160). I of course do not know for sure that, this is something that has never been done before, but I did not hear them relate the idea to something

they had heard elsewhere. And while they may not use the idea later on, they have explored possibilities that were not the most obvious.

The theoretical framework has already attended to matters of envisioning, but just to recap envisioning is about imagining possible futures in a way that is “*unleashed from the sense of inevitability of the present everyday*” (brandt et al. 2008:54) and challenge conventional understandings (*ibid.*:62). While Brandt, Messeter & Binder argue that immersions might challenge (design) moves that are new (*ibid.*) Van de Ven & Rogers suggest, “*new ideas are often novel recombinations of old ideas*” (1988:637). Sawyer contemplates that prior knowledge, expertise and experience can spark creative and original ideas when combined with new inputs (2012). On the contrary, experience and knowledge can also lead to fixation on ideas and blockage of exploration of new ideas (Smith 2003). On this basis it becomes apparent that there are challenges to envisioning, because participants replicate or closely relate their ideas to existing activities or prior experiences. With the argument of immersions working against envisioning there might be indications that the process and participants’ practices are too immersed in a specific environments or materials. Yet, the theoretical perspectives reveal that this is true and considering the effects of historical trajectories presented in my theoretical framework it is almost inevitable. What might then lack is the participants’ ability to combine the ‘old’ with new inputs. Maybe this is what happens when the groups’ use cut outs from magazines or the *Nasjonalgalleriet* group do not immerse themselves in artworks from the start.

#### 5.3.4 Expressing and visualising ideas

This sub-category evolves around the ways in which the participants express their ideas and interact about them.

The participants mostly express their ideas in written words on paper and post-its. As addressed in their tendency to work individually, Actor A has to remind the participants to talk to each other about ideas. Yet there are situations where it shows that written words are not a sufficient way for them to express their ideas to each other. For example, when they are asked to write down their ideas in silence and then afterwards pass them to each other - still in silence and then build on each other’s ideas. They break the silence in order to ask each other what the ideas mean (appx. 3.2:378-379). They use spoken words to elaborate on the written ideas.

I find that the participants become more challenged when they have to express their ideas in different ways than written or spoken words. Even though, the participants are for example always provided with colours it is very rare that they draw their ideas. When they are provided with magazines to visualise ideas with cut outs they only start to use them when Actor A explicitly reminds them to (appx. 3.3:502-503).

The participants are also asked to visualise their ideas through role-play exercises twice – once for warming up and once for feedback. The first time when it was for a feedback exercise the participants I ‘followed’ either became overly positive or used humour and irony. For example one

had to have the role of being very critical but the critique just became ironic (appx. 3.1:170-171). The second time role-play was introduced the participants had to interview each other about an artwork – one being an interviewer and one an expert. While one group was very formal and replicated historic facts about artworks another group actual was very playful and came up with diverse and remote associations e.g. they made up their own words (appx. 3.2:301-310). This resonates with the example of envisioning above where the participants became more creative when they used cut outs from magazines to visualise their ideas.

In the last two meetings, where the individual groups presented their ideas and gave each other feedback all groups had visualised their ideas on posters with pictures, collages and also written words (appx. 3.5, appx. 3.6). Especially the Nasjonalgalleriet group had visualised their ideas not only on posters but also with three small prototypes for some of their ideas (3.5:1137). Prototypes do not occur at any other point and it is not mentioned as a way of working at any point. When I talk to Actor E, from that group about their process he/she mentions that one of the other groups has done their posters much more neat than his/her own group (appx. 3.5:847-851). These examples both illustrates how the groups work more with visualisation, but also how they consider the aesthetic quality of the visualisation rather than the process behind it or the ideas that it express. Maybe, they only consider the visualisation as a presentation tool.

Words and language can be valuable for expressing ideas in co-creation because reflective conversation (Schön 1992) if it is open and participants engage in listening (Eriksen 2012) helps participants interactively make sense of situations because they “[...] name the things [they] will attend to and ‘frame’ the context in which [they] will attend to them” (Schön 1983:40).

Despite these conversational possibilities, words and the things they name can have very different interpretations between different groups and individuals therefore making tangible ideas through visualisation and materialisation are important as it can punctuate (tacit) aspects, help actors specify what they mean and it can trigger conversation into new directions (Wenger 1998:140, Eriksen 2014:68). Yet it is important to recognise that some ways of materialisation e.g. drawing should be used with care especially when working with in-experienced ‘co-creators’ because many will be uncomfortable with them and they will therefore be inefficient (Eriksen 2012:124).

With these theoretical perspectives challenges with materialising and visualising ideas becomes even more important as they could productively assist the participants in expressing their ideas, making them accessible to the others, and opening them op to exploration. This seems especially interesting due to the conditions of experience and attitudes, where the participants tend to work in silence instead of collaborating as well as neglect exploration. The materialisation and visualisation could give them something to collaborate around and open up their ideas up to different interpretations. This might be the case with the group from *Nasjonalgalleriet*, who has created material prototypes

and has also explored rather divergent ideas. Therefore, there might be a connection between those two factors.

On the contrary, the fact that some of them are challenged visualising for example through role-play show that these exercises might not be useful in the specific context because the participants are uncomfortable with them.

### 5.3.5 Documenting

Closely relating to the visualisation and materialisation of ideas attention is now turned towards documentation of the process and the outputs produced throughout it. Especially during the three first workshops very little documentation is carried out. As the participants in various group constellations work with creative exercises they produce lots of post its with ideas, create mind maps and so on but at the end of the meetings the participants do not take the materials with them. Rather they are immediately thrown out or left behind (for example appx. 3.1:203-206). Only Actor A takes some photos of posters, post its etc. during the meetings (for example appx. 3.2:361). He/she also asks me to email her/him the photos I take during the meetings (appx. 6.5:301-302). Yet as far as I know the photos are for the period I follow the project not distributed between all participants. And the participants themselves do not seem to document very much. At the meeting April 30<sup>th</sup> where the participants are given an inspirational talk and Actor A presents the next stage of the process very few participants take notes or document in other ways (appx. 3.3:740-741).

The only explicitly shared documentation of the process is the project and process descriptions, which documents the participants shared dogmas, values and visions for the project as well as the process stages (appx. 1.1, 1.2, 1.3). Moreover, the feedback meetings where all individual groups meet to present their progress forces documentation, because the groups have to present their ideas at feedback meetings. This makes ideas apparent to participants in each group that might be absent at some meetings.

At the first meeting for presentation and feedback between the individual groups the participants are asked to individually write down feedback on post its for each presenting group. All the post-its are given to the presenting groups thus in this instance tangible documentation is actual created. Yet several participants have crumpled several of their post its. Therefore, if something is written on those the groups receiving feedback miss out on it and are not being allowed to judge whether the feedback is useful themselves (appx. 3.5:978-981). Moreover, some participants do take quite a few notes on the feedback they get during the last feedback meeting but it is definitely not everybody (appx. 3.6:1387).

Eriksen very specifically emphasise that documentation plays a substantial role for co-creative practices. It is so because even when people participate in the same process at the same time in the same physical space and with the same exercises they cannot know everything that is happening because many processes are running in parallel (2012:123). Furthermore, documentation both in

terms of the process outputs e.g. lists of ideas and other forms e.g. images, photos and notes are important devices when participants are incapable of attending parts of a process. The communication of documented experiences and insights to all participants are valuable for enabling the sharing of these, reflecting on them and engaging in participation in the future process and further work with ideas (ibid.:132, Mattelmäki & Visser 2011).

These theoretical notions overlap extensively with *The 360° families project* because in the three first meetings the participants work in separate groups, thereby each individual cannot follow everything that goes on and because there are no documentation they are unable to find inspiration or insights in the ideas and feedback of others in the project.

Also many participants are absent in one or more meetings and documentation is unavailable to them. This affects their participation when they return to the process because they do not have the experiences and insights of the other participants. Moreover, documentation would enable everyone to reflect on existing ideas and thoughts.

The situation is improved in the individual group processes, because they work with visualisation and get the written feedback from each other. However, all the work from the first phases of idea generation and the knowledge from the inspirational talk are inaccessible to the participants. In their further process they cannot access inspiration from previous ideas, ideas of others, valuable feedback already given or assess if they are repeating ideas – except - from their own memory.

### 5.3.6 Sum-up – Process & practices

#### Barriers

In this category it emerges that there are certain barriers to co-creation, in the particular ways the process and practices unfold during *The 360° families project*. The facilitation sometimes neglects to explicate the intentions with different stages in the process and the tools and methods that is introduced and thus the participants who are inexperienced in this type of processes seem to lack skills for facilitating their individual group processes. Moreover, the overall facilitation sometimes motivates conceptualisation rather than exploration of ideas.

I also found that the participants' inspiration sits within a quite narrow frame of reference. Often they work with inspirational materials that they are already familiar with. This tendency extends to issues of envisioning where the participants often replicate activities that have already been done at Nasjonalmuseet. While it is very natural to use prior knowledge and experience for new ideas what seems to lack is the combination with new inspiration or ideas, so they become new rather than replicative. This might connect to a limited use of visualisation and materialisation, which inhibit the possibility to open ideas up to exploration.

Finally, the lack of documentation is a big part of the process that creates barriers for drawing on prior ideas and participation in the entire process especially when attendance is instable.

## Opportunities

Actor A's explication of a process description for the individual group processes and accessibility to the individual groups provides the participants with support in their own facilitation. Moreover, Actor A occasionally illustrates the ability to appropriate the process to the situations that arises. Most importantly and as the *Experience & attitudes* also revealed the time that is spent training before the individual group processes allow the participants to gain practical experience with different tools and methods before they have to apply and use them in their separate processes. Time also appears a productive factor for the work with inspiration since new sources begin to be introduced as the process progress. Finally, it seems that the occasions where new inspiration and visualisation and materialisation of ideas are deployed envisioning becomes less replicative.

With this final sum-up, I have attempted to outline the barriers and opportunities to co-creation in *The 360° families project*. With reference to my theoretical framing of co-creation these findings attend to the specific application of co-creation in *The 360° families project* and within this the project's practices for respectively creativity and collaboration emerge. Thus, the study can now proceed to discuss the barriers and opportunities in the historical and institutional context of art museums.

# CHAPTER 6

## DISCUSSION

It is the object of this chapter to discuss how *The 360° families project* intersects with the historical and institutional context of art museums that arises from *the culture complex*. This means that the discussion is attentive to how the practices that emerge throughout *The 360° families project* correlate to the distinctive knowledge practices and subject positions that culture's historical trajectories have attributed to art museums. This will act as firstly, a discussion of the study's second sub-question; *in which way can those barriers and opportunities be understood in the light of the culture complex?* This will enable a final discussion of the third sub-question; *if you pay respect to the historical trajectories is there then still means for overcoming the barriers to co-creation?*

The discussion will focus on the findings that have already been constructed but it will also present new parts of the empirical data.

## 6.1 THE 360° FAMILIES PROJECT IN A HISTORICAL CONTEXT

This section of the discussion attends to the relationship and discrepancy between *The 360° families project's* categorisation of practices and the unfolding of the categorised practices. Firstly, it is explained how *The 360° families project* in its textual description categorise specific practices for creating radically new and innovative initiatives. Secondly, attention is directed towards how the categorised practices unfold quite differently in the actual process and how these practices resonate with the historically produced subject positions and knowledge practices.

### 6.1.1 The categorisation of practices

In the different project and process descriptions of *The 360° families project* it is – as already mentioned repeatedly – emphasised that the output should be radically new and innovative/creative (appx. 1.3:251-253). With this ambition I assume the practices that the process and project descriptions punctuate are regarded to be means for fulfilling the ambition for change and thus must be in opposition to how things are traditionally done at *Nasjonalmuseet*. In this perspective, the practices categorised as means for change are (creative) idea generation, exploration and conceptualisation (appx. 1.2) as well as collaboration across the entire organisation and externally e.g. with researchers, experts, artists, students, visitors and non-visitors (appx. 1.1:34-39). The process should be open and there should be generated many ideas - preferably as crazy as possible (appx. 1.3:342-343). Not least, should the initiatives that are developed facilitate experiences that activate several senses and open up for creativity, active creation, ownership, immersion, reflection, curiosity, dialogue, polyphony and pluralism. This kind of experiences should be fun and playful in opposition to being very educational (appx. 1.1:59-78).

This categorisation of what change is in the project and which practices are means for accomplishing it in many ways overlap with the tendencies within literature on art museums that the introductory chapter described. For example, these tendencies that pull museum practices towards co-creation strongly emphasise user engagement and empowerment or ownership. For the provision of these factors multisensory approaches and pluralism are just some of the practices that are mentioned (Black 2012:215).

As in *The 360° families project* this work on co-creation in museums argues that these perspectives are radical changes to traditional museum practices (Govier 2008, Simon 2010). Actually, Graham Black specifically argues that these circumstances significantly transform the elitism or social exclusivity that some think have come to characterise museums as well as the authoritative position that museums traditionally hold (Black 2012:15). This section will now move on to discuss how this parting with historically constituted practices in the art museums do not hold true in the actual practices of *The 360° families project* despite the project descriptions overlap with co-creative literature on museums.

### 6.1.2 The unfolding of categorised practices

While the project and process descriptions prescribe change in traditional practices at *Nasjonalmuseet* by categorising practices that break away from historical trajectories. In general the way the practices unfold in the actual process contradicts with these contemplations. Rather, as I will move on to exemplify the participants' actions in various situations resonate with the subject positions and knowledge practices that are historically produced in the cultural assemblages of *the culture complex*.

On a general level, *The 360° families project* gives primacy to artworks from the museum's collections as the main source of inspiration and also as the primary focus point for the initiatives that are to be developed. When talking to actor A about this matter he/she explains that in his/her opinion the artworks are absolutely essential to the process because they provide direction and designate the communicative and educative tactics or methods that should be used (appx. 4.6:1103-1105). This primacy of artworks in the project does not seem to project a new approach to art museum practices, because traditionally the museum practices evolved around the selection, analysis and dissemination of individual artworks on the basis of their individual properties (Møller 2012:42).

Artworks role in defining specific approaches to art education is amplified when Actor F presents two works from the Design ad Crafts collection to the rest of the participants. He/she strictly presents facts about the designers behind the work, the time-period of the works and their stylistic characteristics (appx. 3.2:208-239). He/she does not mention for example plural interpretations or personal responses to the works. This exemplifies how I experience the participants have a very factual approach to works of art, which corresponds to the historical trajectories of the culture that have produced aesthetics as a universal knowledge. The participants reproduction of that approach to aesthetic knowledge is amplified in several situations, for example, when Actor A states that as an art educator one likes to get a right answer but it is best to get the visitors own reflections started before the right answer is provided for them (appx. 3.6:1298-1299). Thus, it seems Actor A assumes there is a right answer or response to an artwork.

It is not only the perception of knowledge as universal that is reproduced in *The 360° families project*, but also the requirement of professional expertise. This already reveals in the primacy of artworks and factual knowledge because it belongs to the traditions of the museum (art historic) discipline. In the same way, various participants repeatedly emphasise informative texts as an absolute necessary communication tool in the initiatives they develop (e.g. appx. 3.5:916-922). This is the original way for museums to communicate with audiences and reinforce the perception that the true knowledge can be directly transmitted from the museum to the visitor (Black 2012:79).

The participants' conversations about visitors and potential collaborators especially magnify the authority and necessity of professional expertise in working with art. For example, when the possibilities for developing a chest of drawers to the Design & Crafts department are discussed there is a mutual agreement that it definitely has to be made by a designer, because it is for a design

museum so it has to have design qualities. In this respect Actor M says that thinking about IKEA solutions makes him/her sad and refers to a museum in Helsinki where the children's area was very IKEA-like and that clouded the quality of the experience (appx. 3.6:1268-1273). Thus, it is professionalism that legitimises potential participants and contributors in the process. In the same way, there are numerous examples - throughout the process on how visitors are assumed to lack the abilities to understand art. The group from the Architecture department articulate this condition by agreeing that the visiting families need help (for example from informative texts) with starting reflective conversations and expressing their feelings about artworks (appx. 3.5:916-922). This focus on helping visiting families and wanting them to start reflective conversations about the artworks reinforces the perception that only professionals can by themselves understand art, but it also resemble the art museum's governmental power over the visitors self formation and cultivation.

In conjunction, these examples illustrate that while the project description and parts of the project process itself (the opportunities) facilitate a self-reflection on existing practices at *Nasjonalmuseet* and the direction for desired changes the process unfolds in ways where the practices instead reproduce the historic and institutional regime of truth. This reproduction manifests in knowledge practices that legitimise universal knowledge, professionalism and social exclusion. Thus, there are substantial contradictions between the practices that the project initially categorised and then how the categorised practices actually happen. This in itself creates barriers for the deployment of co-creation in the project because it for example works against the envisioning of the future in unthought-of ways and delimits the possibilities of collaboration with stakeholders (that are not art professionals).

In this perspective, change and innovation will be long in coming because that practices constitutes a historical reproduction.

## 6.2 THE CHANGING CHARACTER OF CO-CREATION IN THE PROCESS

Bjørgvinsson, Ehn & Hillgren (2010) describes that the new view on innovation practices that for example co-creation offers means that the value of innovation should be judged by the degree it enhances democratic practices – that is the way “*it opens up for constructive and sustainable questions and possibilities within a specific geographically and historically located situation [...]*” (ibid.:48). In this perspective, *The 360° families project* is innovative because it initially questions the existing practices at *Nasjonalmuseet* and wants to change them. – Accordingly, the project intends to open up the museum experience (for families), so it becomes more interactional and polyphonic.

Yet, when the ideal intentions encounter the practical circumstances of the organisation in the project they change character. A simple example of this can be drawn from above where the project description calls for initiatives that open up for dialogue in the museum, but in the process of

developing the initiatives the participants emphasise the necessity of informative and factual texts, which is monologist rather dialogical.

In similar ways, the intentions to include different stakeholders evolve quite differently in the process. In various ways the participants dismiss the inclusion of different stakeholders when it is suggested. In these situations, they for example use disciplinary arguments (as the one mentioned above about design qualities) or they make the dismissal meaningful by arguing that resources e.g. time and money makes collaboration with, for example, students unfeasible. Therefore, the collaborations end up being few, of a passive character and the contributions from these few. For example, I never hear participants mention knowledge or inspiration they have drawn from the two inspirational talks. The only focus on collaborations that sustain throughout the process is the selection of an artist for each individual group to collaborate with (e.g. appx. 3.3:513, appx. 3.4:742-743, appx. 3.5:1120-1123, appx. 3.6:1576).

Finally, the transformation of intentions can be valuably illustrated through my own engagement in the project. As explained in the findings, I suggest a set of ideas to a group doing a mind-map exercise. We discuss the ideas and the group seem to receive the ideas well. They continue with their mind-map and I move on to other groups. Then when the specific group are asked to present their ideas to the others they for example present the idea I have suggested for developing an (appx. 3.3:479-489) computer game. They have not developed the idea further and their presentation reveals that they do not know what open source is (appx. 3.3:535-539). Thus, they are unable to make meaning of the idea. This shows that the intentions to envision the new initiatives differently from the present are complicated, because the participants have troubles with making sense of ideas that are not familiar to them. Or maybe, more generally, when these changes and new ideas encounter the specific organisational context they are ascribed a distinctive meaning in relation to the regime of truth that seems to be dominant.

When the organisation draws upon a regime of truth that emphasise universal knowledge, professionalism and social exclusion as discussed in the first section co-creation becomes as shown inspirational talks or focus groups with visitors rather than an active and mutual collaboration. More generally, the practices for radical change seem to be de-radicalised when facing *The 360° families project* and its participants. If, this is the case it can presumably help to explain the barriers projected in the findings for example the challenges to include diverse materials for inspiration.

In this perspective, diversity does not have meaning and productive qualities in itself. It seems the participants are prone to make practices, knowledge and ideas meaningful within their familiar context – that is by stepping into the subject positions and knowledge practices that have historically been constituted by and have constituted the cultural assemblages. When this is the case it seems likely that diversity will only to minimal degrees bring about change because the participants will alter the co-creative practices to make them meaningful within the institutional context and thus reproduce the historical trajectories. Within this, I tend to argue that while my

findings on the possibilities for co-creation overall denote time as vehicle for gradations in the practices substantial changes will be long in coming because of the substantial reproduction of existing practices.

These contemplations lead me to now direct the attention to co-creation's ability to grasp these issues of time and history.

### 6.3 TIME & DIVERSITY IN CO-CREATION

Co-creation as a concept seem to insist that if you introduce the practices it stipulates especially diversity then the unimaginable and unthought-of can be contemplated even in a way that is unbound from the inevitability of the present (see pp. 57). Joachim Halse calls special events for co-creation like the meetings in *The 360° families project* a “*momentary suspension of the everyday order*” (2008:121) which transforms “*people and things, technologies and practices*” (*ibid.*:85). Thus, in this perspective it is granted that co-creation will promote change – even create a better and more sustainable world (Sanders & Stappers 2008:5). For this to happen co-creation especially insist on diversity because – as I argue in my theoretical chapter - a group of similar people will fail to break away from established practices and produce more of the same. In the same way, diverse materials are necessary for triggering different perspectives leading to diverse ideas rather than conform and expected ideas (Eriksen 2012, 2014). And so, I believe, I could go on with examples of diversity. Thus, co-creation this way insists that simple by introducing diversity in form of new practices change will necessarily happen.

I have so far shown that both project and process descriptions of *The 360° families project* as well as Actor A (who have created the descriptions) by and large insisted on forms of new practices stipulating diversity (e.g. appx. 3.6:1740-1741). Thus, in terms of co-creation Actor A often states and implements the “right” things.

Despite this stipulation of diversity through new practices, the intended practices change character in the actual and to a larger degree reproduce the historical constituted ways of doing and making, as I have argued above. Instead of escaping the inevitability of the present through diversity and transforming people, things, technologies and practices the project substantially reproduce the past and present everyday order. Thus, it seems history direct the envisioning of the future instead of new practices leading to the exploration of unthought-of ideas. Actually, as I will elaborate on below there are indications that the participants are not only inclined to step into the traditional subject positions and knowledge practices, but that they find the new practices which stipulate diversity meaningless. This is directly expressed by Actor G who tells Actor A that what they are doing is meaningless (appx. 4.3:962-963). Thus instead of the possibility for practices stipulating diversity to change an existing regime as co-creation suggest, I believe my discussion here indicate that the existing regime changes the practices.

On this basis it seems that co-creation presupposes processes and practices to be somewhat ahistorical in order for diversity to facilitate practices, processes and ideas that are unbound of the present's inevitability. And in my explorations this ahistoricity does not appear to be possible. In this perspective it appears that co-creation disregard the significant powers of time and history. Instead co-creation seems overly attuned to diversity, which on its own become meaningless.

With the changing character of practices and proposed critique of diversity, I now proceed to further discuss if and how the art museums might be able to work changes in their practices if they are meaningless within the existing regime of truth.

## 6.4 CHANGE THROUGH DOING THE MEANINGLESS

### 6.4.1 Change as meaningless

There is a clear contradiction between the practices that *the culture complex* calibrates and the practices that co-creation calls for. If legitimate knowledge is perceived to be universal, then there are no reason for creative exploration and envisioning because there are not multiple answers, but only one and that answer can be provided by professional expertise. Thus, there might also be little motivation for collaboration because in a co-creative context collaboration has the purpose of creating practices, ideas and outputs that no individual could think of on their own. Moreover, there is no reason to work with diverse materials for triggering ideas because the truth is to be found in the specific artwork. Finally, history produces art professionalism as the only possibility to connect with the universal knowledge whereas co-creation is a multidisciplinary field. Thus, the former are socially exclusive whereas the latter emphasise open participation. These two very different approaches - produce two very different regimes of truth. The table below captures these two.

Historical regime of truth	New regime of truth
Universal/factual knowledge	Polyphonic knowledge
Professionalism	Multidisciplinary
Social exclusion	Open participation
Artwork as the material	Diverse materials

The findings and the discussion so far have revealed how these two regimes act in *The 360° families project* and as the process unfolds the co-creative intentions become transformed or maybe even dismissed by the historical regime of truth. The table above clearly illustrates that the two regimes are quite contradictory. If the participants, as showed in the first section of this discussion mainly submit to and reproduce the historical regime of truth the new regime that is offered appears meaningless. Thus, superficially changes to the dominating regime seem meaningless exactly because they are changes to what the participants agree is legitimately meaningful. It seems what has been attempted in the process, I have followed was to insert the new regime of truth into the

historical regime of truth. In this movement they tried to make meaning out of the new co-creative practices substantially changed character. This happened because co-creation in itself is meaningless within the legitimate subject positions and knowledge practices in the historical regime. Thus, if this is the case, the movement of inserting new practices into existing ones have rendered the possibility of doing something radically new impossible.

#### 6.4.2 Change as making the meaningless meaningful

I will now propose that envisioning the future radically different from the present is not impossible, but that is realised through making the meaningless meaningful. Foucault argues that in order for us to influence change we need to become conscious of the regime we are governed by. When we become conscious we are able to act strategically in relation to the regime rather than respond unconsciously to the practices it calls for (Raffnsøe 2009:66). In this perspective, the participants must become conscious of their practices that punctuates art as universal knowledge, requires art professionalism and performs social exclusion. It is difficult to determine how this consciousness can be obtained, but I would argue that a study like this one could for example help to reveal the dominating practices and also how they inflect the possibilities of change. Moreover I believe the self-reflection in the *The 360° families project* descriptions and some of the literature I have referred to have already begun this work. The next issue then becomes how they can strategically act in relation to the regime and influence the change they intend. Hjorth & Steyaert describes that the historical and institutional reproduction depends on whether we turn around and answer the practices that is called for (2009). What are called for are the enactment of subject position and knowledge practices that are legitimised and therefore, is found socially meaningful. Thus, I propose that in the beginning change must be about doing what feels meaningless because it feels meaningless in comparison to what is socially meaningful.

By suggesting to do the meaningless, I do not mean any random action like the participants going home to eat cereal or something else nonsensical. Rather, I suggest the meaningless should be perceived as doing the opposite of what feels meaningful. An example could be that when Actor M states that IKEA solutions would make him/her sad the participants could choose to force themselves to collaborate with IKEA. Or when the project manager Actor A decides the focus groups with visitors and non-visitors should be done in the end of the project process he/she could decide that visitors should rather be included several times in the process.

Hereby, I suggest that the question of introducing co-creation and radical change of the future activities at *Nasjonalmuseet* could be about firstly, becoming conscious about the effects of the hegemonic regime of truth and then secondly, continuously forcing the meaningless, thereby challenging dominating practices. Thereby, the meaningless will perhaps become meaningful over time and bring about radical change.

# CHAPTER 7

## CONCLUSION

At this point the study has reflected upon the questions that the study initially raised, thus I am now in a position from where it is possible to recapitulate the focal points. The ambition of such will be to assemble the individual parts to make the study's cohesion apparent. Thus, the conclusion will follow the research question in the sense that firstly, the three subquestions are answered and then finally the conclusion can respond to the main question: *Can museums co-create?*

Lastly, the chapter will briefly reconsider the study's limitations and account for the potentials of further research in this field.

## 7.1 SYNTHESIS OF RESPONSES TO THE STUDY'S SUBQUESTIONS

### 7.1.1 Barriers & opportunities to co-creation in *The 360 families project*

Through a comprehensive analysis of empirical data this study has found that the barriers and opportunities to co-creation in *The 360° families project* falls into the three categories *Practical organisation, Experience & attitudes* and *Process & practices*.

In terms of *practical organisation*, the findings showed that especially time pressures, financial uncertainty, instable attendance and the digital, as well as, physical infrastructure constrain the participants' motivation to create new and innovative initiatives, as well as, for the opportunities of collaboration.

In the configuration of the core project team and collaborations with other stakeholders it was found that there was a significant attention to diversity, but in the process the diversity in participation and collaboration was inhibited both in terms of activating different competences in the core team and including others actively.

Finally, it was hinted that the project - has both support from the museum management but also that there might be managerial disagreements effecting the participants' motivation.

When it came to *experience & attitudes*, in the project it appeared that the project participants were used to work individually, inclined for conceptualisation and rather inexperienced working with creative tools and methods. These experiential factors facilitated challenges for the co-creative practice, because these entail collaboration, exploration, experimentation and work with different creative tools and methods. What also showed to be a considerable barrier was the participants somewhat resistant attitudes towards the new ways of working.

Finally, the issues of *process & practices* explored how both *practical organisation* and *experience & attitudes* came into action. In the facilitation, Actor A failed to explicate the purposes and differences of the tools and methods, which was especially important because the participants who were unfamiliar with them, had to apply and facilitate the tools and methods themselves in their individual group processes. Overall, the facilitation of both the collective process and individual group processes revealed barriers for balancing exploration and conceptualisation. In general, I found that homogenous sources of inspiration, practices of envisioning ideas and limited visualisation and materialisation in the expression of ideas created barriers for exploring and envisioning diverse ideas.

On the opportunistic side, the facilitation supported the individual groups' own facilitation through a very explicit process description and by offering to consult the groups if they needed it. Moreover, Actor A did illustrate the ability to pay attention to the process and appropriate his/her facilitation accordingly.

Cutting through the three categories, time and training appeared to be the most valuable opportunities for co-creation since it created development in practices both for creativity and

collaboration.

On the basis of the three categories, the study can thus conclude that *The 360° families project* encountered distinctive barriers to the three concepts of co-creation *creativity*, *collaboration* and *application* but as the process unfolded several opportunities supporting co-creative practices also emerged.

### 7.1.2 Barriers & opportunities in the light of The culture complex

In this as well as the next part I ‘conclude’ on the basis of my discussion and therefore have to be particular careful not to be absolute.

An oscillation of the barriers and opportunities, from my findings with the historical trajectories projected by *The culture complex* indicated that while the project and process descriptions of *The 360° families project* outlined deliberate intentions for developing radical new and different ways for doing and making the practices emerging in the project process had a quite different character. The change that the project and process descriptions described, for example, categorised specific (co-creative) practices that embodied collaboration, polyphony, dialogue and creativity but in the actual process part of the practices rather related to universal understandings of artworks and monologic channels of communication as informative texts. These type of practices seemed to reproduce the knowledge practices and subject positions legitimised by the historical trajectories of cultural assemblages and thus, they were coordinated with the distinctive regime of truth that *the culture complex* have historically constituted and been constituted by. In this light, the barriers to co-creation that originated in my findings seem to have clear references to this regime of truth. With a regime of truth that inter alia calibrates professionalism as a necessity for understanding art and claims there are universal truths in each artwork. I believe it makes sense to, for example, neglect exploration and work individually.

What seems to be the case, is - rather than the new practices creating a new regime of truth the practices are imposed into the “old” regime of truth and in the encounter between the two the practices change character in order to become legitimate within the regime.

I have debated that this appears to be contradictory to what co-creation claims will be the output of working with collaborative creativity. Whereas, the concept co-creation infer that through an appropriate approach to processes especially denoting diversity new ideas can be envisioned unbounded from the present everyday my study imply the opposite – that practices and ideas are temporal and thus, bound by history and time. This suggest that despite deployment of diversity in materials, participants and such significant changes will be long in coming since practices will appropriate the diversity to make it meaningful within their existing regime of truth.

Therefore, this study does not only argue that the historical trajectories of art museum seem to buttress barriers to co-creation, but also that co-creation appears overly attuned to diversity and neglect to recognise factors of time and history.

### 7.1.3 Overcoming the barriers to co-creation through doing the meaningless

The oscillation of the local/present context of *The 360° families project* and *the culture complex* suggested that co-creation and the historical trajectories of art museums subscribe to two quite different regimes of truth. As explained, the study has through its findings debated that the historical produced regime appears quite strongly in *Nasjonalmuseet's* practices. In this perspective, I argued that the changes deploying co-creative practices entail appears meaningless to the participants in *The 360° families project* – within the meaning that they consensually define as legitimate and true the new practices does not make sense and therefore they appropriate them to their existing practices to make them meaningful. This entails - changes that radically breaks with the existing regime of truth emerge as meaningless to the participants. Under these circumstances, the study has argued that the first step towards any substantial changes in art museum practices have to be an objectification of the ruling regime and its coordination with distinctive practices. This process is necessary for the museums themselves to become conscious about their collateral relation to a specific regime and its coordination. This consciousness is necessary in order to make the art museums capable of acting differently than what is right now found meaningful. Therefore, I have suggested that the next step for making changes towards co-creative practices could be to continuously to do what feels meaningless in relation to the objectified regime. Doing the meaningless will be a way of escaping the way new practices in *The 360° families project* change character to suit the existing regime and thereby, a way of doing and making unbound from the present everyday as co-creation prescribes. By repeating the meaningless it can possibly create new legitimate practices and bring about real change over time.

### 7.1.4 Can art museums co-create?

The overall question that I have posed in this study is whether art museums are able to co-create?. In my introduction to this study, I explained how Graham Black argues that art museums are facing extinction because their responses to societal changes is characterised by inertia. While Graham Black extensively explain how user engagement is the most suitable response to the changes, I believe he omits to acknowledge the reasons behind the museums' inertia and not least how it is overcome before user engagement is even a possibility for art museums.

On the basis of this study, I find it legitimate to argue that the art museum is an institution heavily subjected to historical and institutional circumstances, which are certainly not favourable to co-creative practices, which include user engagement. Thus, if one believes co-creation can be introduced with no further ado then one underestimate history and its consequences. This study exactly insinuates that co-creation as a concept is sometimes presented as an ahistorical set of practices that through diversity will readily create radical changes. As this study has shown the value of diversity in itself is questionable, because it has to make sense in the particular context it is deployed. Within the legitimate sense of meaning co-creation appears meaningless to art museums

and when you ask people to do something that they find meaningless it will most likely produce more meaninglessness. Thus, deploying co-creative practices are unlikely to bring about change in art museums' future trajectories, but I believe that this does not necessarily have to mean that art museums cannot co-create. Rather, I have suggested that art museum can co-create by firstly reflecting upon and objectifying the existing regime of truth and the practices it is coordinated with in order to become conscious about them. And then, secondly, to insist on doing the meaningless in the sense of doing the opposite of what feel meaningful within the regime that have come into being historically.

## 7.2 FURTHER RESEARCH

In order, to account for the potentials of further research in relation to the present study I will shortly return to my methodological reflections. In my methodological chapter I outlined 4 delimitations of my study, here I want to briefly consider an additional delimitation as I believe it establish a great access point for considering potential directions for further research on the matters of my inquiry. *The culture complex's* methodological and analytical approaches entail mapping out or more accurately following the process through which the orchestration of interrelations between actors – human and non-human – form specific agential capacities. With this approach, Bennett shows that there are a number of apparatuses, disciplines, texts, objects, techniques, technologies and knowledges involved in shaping our distinctive understanding of art and culture. As for example, the concept of *Bildung* illustrates public education policies and politics as well as Western Ministries of Culture have in past been build into the cultural assemblages.

Yet, this study considers these perspectives in the local/present context of *Nasjonalmuseet* and this deliberate choice consequential delimits the inquiry from considering how specific funding institutions, the Ministry of culture, certain policies or even the visitors inflect the practices in *The 360° families project*. It is important here to recognise that the project is part of a greater network of actors, thus the participants' intentions, motivation and abilities to create change is not an isolated matter. Thus, the future possibilities for deploying co-creative practices at art museums need to recognise these issues.

The directions I wish to suggest for this research are three-fold and regard research on co-creation itself, the intersection of art museums and co-creative practices and finally the issue of legitimacy if art museums do deploy co-creative practices.

### 7.2.1 How can theory on co-creation inculcate time and history?

Through working with co-creation theory it has become evident that the concept is sometimes presented as ahistorical and appears overly attuned to diversity. My study illustrates how history is a significant factor to reckon with as well as time in terms of being aware that changes will not happen immediate. Therefore, I believe it will be valuable to direct further research into how co-

creation can inculcate these factors because it would refine the concept applicability to practice for example in art museums. Maybe Mette Agger Eriksen's (2012) work could establish a suitable starting point for such research since she – as I described in my theoretical chapter – contemplates co-creation as an approach to ways of doing and making that should focus on the situated practices through which human and non-human actors become aligned. Thus, she to some extend recognise that co-creative practices becomes distinctive depending on the participants and situation yet, she does not attend explicitly to the impact of time and history and she proceed to believe that practices can be unbound from the present everyday if the process is framed and staged appropriately (*ibid.*).

**7.2.2 Elaborate work into the intersections of co-creation and art museums**  
As outlined in the introductory chapter, this study has placed itself within a rather unexplored field and has thus been concentrated on one single case to gain rich insight. On this basis the study's explorations has roughly drawn up rudimentary guidelines for deploying co-creation at art museums, thus it naturally opens up a space for investigating additional cases to elaborate this study's findings and not least discern whether some conditions are idiosyncratic to *The 360° families project* instead of general to several art museums. Equally important, I find that the maturity of the field through further research is necessary to refine and detail the propositions this study has made – in more words that is how exactly do the art museums create self-awareness on their existing practices and how do they more precisely work with 'meaningless' practices.

**7.2.3 Will co-creative practices undermine the legitimacy of art museums?**  
In the study's introductory chapter, it was described how multiple voices have advocated for user engagement and participation as the avenue for museums to regain legitimacy. I have placed these suggestions within the fuzzy field of co-creation and explored the organisational circumstances for working with these practices at art museums. My study has thus, contemplated that the regime of truth and the distinctive ways of doing and making that the historical trajectories for art museums have legitimised somewhat contradicts co-creative practices and thus, the art museum struggles with finding the co-creative practices legitimate and meaningful. Therefore, it seems that deploying co-creation in art museums entails legitimacy within a quite different regime of truth. - I would suggest that further research take interest in exploring the consequences for art museums' legitimacy to deploy co-creative practices. This is especially important with regards to *the culture complex*, which contemplates that the legitimacy and agency of art museums are not something they individually define and take into their possession but is rather organised in coordination with assemblages of actors. Hence, deploying co-creative practices need to find legitimacy within the cultural assemblages.

# BIBLIOGRAPHY

- Amabile**, Teresa M. (1998): *How to kill creativity*, Havard business review
- Alting**, Leo, Clausen, Christian, Jørgensen, Ulrik & Yoshinaka, Yutaka (2007): *New perspectives on design and innovation*, CIRP conference proceedings
- Appleton**, Josie (2001): *Museums for 'The People'?*, Academy of Ideas, London
- Barinaga**, Ester (2002): *Levelling Vagueness – A study of cultural diversity in an international project group*, EFI The economic research institute, Stockholm School of Economics
- Barker**, Chris (2002): *Making sense of Cultural Studies, Central problems and critical debates*, Thousand Oaks, Sage Publications
- Bennett**, Tony (2007): *Making culture, changing society*, Routledge, Cultural Studies Vol. 21, pp. 610-629
- Bennett**, Tony (2010): "Culture studies" and the culture complex, In Hall, John R., Grindstaff, Laura & Lo, Ming-Cheng: *Handbook of cultural sociology*, Routledge, pp. 25-34
- Bennett**, Tony (2012): *Culture, institution, conduct: the perspective of metaculture*, In Morris, Meaghan & Hjort, Mette: *Creativity and academic activism: Instituting cultural studies*, Hong Kong University Press, pp 213-227
- Bennett**, Tony (2013): *Making culture, changing society*, Routledge, New York
- Binder**, Thomas & Brandt, Eva (2008): *The Design:Lab as platform in participatory design research*, CoDesign, Vol. 4, No. 2, pp 115-129
- Binder**, Thomas (2010): *Beyond Methods*, In Halse, Joachim, Brandt, Eva, Clark, Brendon & Binder, Thomas (eds.): *Rehearsing the Future*, The Danish Design School Press, pp. 18-2
- Birkinshaw**, Julian, Bessant, John & Delbridge, Rick (2007): *Finding, forming and performing, Creating networks for discontinuous innovation*, California Management Review, Vol. 49, No. 3
- Bjørgvinsson**, Erling, Ehn, Pelle & Hillgren, Per-Anders (2010): *Participatory design and "democratizing innovation"*, PDC' 10, Sydney
- Black**, Graham (2012): *Transforming museums in the twenty-first century*, Routledge, London
- Brandt**, Eva, Messeter, Jörn & Binder, Thomas (2008): *Formatting design dialogues – games and participation*, CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and the Arts, Vol. 4, No. 1, pp 51-64
- Brown**, Tim (2008): *Design Thinking*, Harvard Business Review, June issue, pp. 84-92
- Burrell**, Gibson & Morgan, Gareth (1979): *Sociological paradigms and organizational analysis*, Heineman Educational Books, London
- Ehn**, Pelle (1988): *Work oriented design of Computer Artifacts*, Arbetslivscentrum, Stockholm
- Eisenhardt**, Kathleen M. (1989): *Building theory from case study research*, The academy of management review, Vol. 14, No. 4, pp. 532-550

**Eisenhardt**, Kathleen M. & Graebner, Melissa E. (2007): *Theory building from cases: opportunities and challenges*, Academy of management journal, Vol. 50, No. 1, pp. 25-32

**Eriksen**, Mette Agger (2012): *Material matters in co-designing: formatting & staging with participating materials in co-design projects, events & situations*, Dissertation series in New media, Public Spheres and Forms of expression;3, Faculty of culture and society, Malmö university

**Eriksen**, Mette Agger (2014): *What triggers us?!: A close look at socio-material situations of co-designing services*, ServDes.2014 Service futures proceedings, No. 4, pp 259-269

**Fleming**, Tom (2009): *Embracing the desire lines – opening up cultural infrastructure*, www.tfconsultancy.co.uk

**Flyvbjerg**, Bent (2006): *Five misunderstandings about case-study research*, Qualitative inquiry, vol. 12, No. 2, pp 219-241

**Foucault**, Michel: *The birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-79*, Palgrave Macmillan, London

**Gaver**, Bill, Dunne, Tony & Pacenti, Elena (1999): *Cultural probes*, Magazine Interactions, Vol. 6, Issue 1, pp. 21-29

**Govier**, Louise (2009): *Leaders in co-creation?*, The Clore Leadership Programme

**Guba**, Egon G. & Lincoln, Yvonna S. (1994): *Competing paradigms in qualitative research*, In Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S.: *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA. Sage, pp. 105-117

**Halse**, Joachim (2008): *Design anthropology: Borderland experiments with participation, performance and situated intervention*, IT university of Copenhagen, PhD dissertation

**Hansen**, Allan D. (2009): *Direktesteori i et videnskabsteoretisk perspektiv*, In Fuglsang, Lars & Olsen, Poul B.: *Videnskabsteori I samfundsvidenskaberne, på tværs af fagkulturer og paradigmer*, Roskilde universitetsforlag, 2. Udgave, 3. opdag

**Hjorth**, Daniel & Steyaert, Chris (2009): *The politics and Aesthetics of Entrepreneurship: A fourth movements in entrepreneurship book*, Edward Elgar Publishing, Incorporated

**Holden**, John (2008): *Democratic culture opening up the arts to everyone*, Demos, London

**Hooper-Greenhill**, Eilean (1992): *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge, London

**Hooper-Greenhill**, Eilean (2000): *Museums and The Interpretation of Visual Culture*, Routledge

**Jørgensen**, Ulrik, Lindegaard, Hanne & Rosenqvist, Tanja S. (2011): *Engaging actors in co-designing heterogeneous innovations*, Proceedings of the 18<sup>th</sup> International Conference on Engineering Design: Impacting society through engineering design, Design Processes Design Society, Vol. 1, pp 453-464

**Kelley**, Tom & Littman, Jonathan (2001): *The art of innovation: Lessons in Creativity from IDEO, America's leading design firm*, 1. Edition, Crown Business

**Latour**, Bruno (2005): *Reassembling the social, An introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press

**Law**, John (2004): *After method: Mess in social science research*, Routledge

**Leadbeater**, Charles (2009a): *We-think, mass innovation, not mass production*, Profile books Ltd, 2<sup>nd</sup> edition

**Leadbeater**, Charles (2009b): *The art of with*, Cornerhouse, draft

**Lopdrup-Hjorth**, Thomas (2013): *Let's get outside: The value of co-creation*, Doctoral School of Organisation and Management Studies, Copenhagen Business School, PhD Series 20

**Lynch**, Bernadette (2007): *As the bicentenary of the abolition of the slave trade draws to its end, what has been achieved in terms of new working practices?*, Museums Journal, Issue 107/12

**Mattelmäki**, Tuuli (2008): *Probing for co-exploring*, CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and Arts, Vol. 4, No. 1, pp. 65-78

**Mattelmäki**, Tuuli, & Visser, Froukje S. (2011): *Lost in Co-x, interpretations of co-design and co-creation*, IASDR 4<sup>th</sup> World Conference on Design Research

**Møller**, Søren F. (2012): *From disinterestedness to engagement, Towards relational leadership in the cultural sector*, Doctoral School in Organization and Management Studies, Copenhagen Business School, Ph.d. Series 39

**Nasjonalmuseet** (2014): [http://nasjonalmuseet.no/no/nasjonalmuseet/om\\_museet/](http://nasjonalmuseet.no/no/nasjonalmuseet/om_museet/)

**Ovenden**, Christine (2004): *What are museums for?*, A Cumberland Lodge Conference

**Pickering**, Andrew (2001): *Practice and posthumanism: social theory and a history of agency*, in Schatzki, Theodore R. Schatzki, Cetina, Karin Knorr & von Savigny, Eike: *The practice turn in contemporary theory*, Routledge

**Raffnsøe**, Sverre, Gudmand-Høyier, Marius & Thaning, Morten S. (2009): *Foucault*, Samfunds litteratur, 1. Edition, 2<sup>nd</sup> issue

**Rosen**, Michael (1991): *Coming to terms with the field: Understanding and doing organizational ethnography*, Journal of Management Studies, Vol. 28, No. 1

**Salzer-Mörling**, Miri (1998): *Murderous Ink: A case of rhetorical killing*, Studies in culture, organization and societies, Vol. 4, pp 125-145

**Sanders**, Elizabeth B.-N. & Simons, George (2009): *A social vision for value co-creation in design*, Open source business resource

**Sanders**, Elizabeth B.-N. & Stappers, Pieter J. (2008): *Co-creation and the new landscapes of design*, CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and the Arts, Vol. 4, Issue 1, pp. 5-18

**Sanders**, Elizabeth B.-N. & William, Colin T. (2001): *Harnessing people's creativity: Ideation and expression through visual communication*, In Langford, J. & McDonagh-Philip, D.: *Focus groups: supporting effective product development*, Taylor & Francis

**Sawyer**, R. K. (2012): *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford University Press, 2<sup>nd</sup> edition

**Schwandt**, Thomas A. (2000): *Three epistemological stances for qualitative inquiry: Interpretivism, hermeneutics and social constructionism*, In Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S.: *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, Ca. Sage, 2<sup>nd</sup> edition, pp. 189-214

**Schön**, Donald (1983). *The reflective practitioner – How professionals think in action*, Basic Books

**Schön**, Donald (1992): *Designing as reflective conversation with the materials of a design situation*, Butterworth-Heinemann, Knowledge-based systems, Vol. 5, No. 1

**Seidel**, Victor P. & Fixson, Sebastian K. (2013): *Adopting design thinking in novice multidisciplinary teams: The application and limits of design methods and reflexive practices*, Journal of product innovation management, Vol. 30, Issue supplement S1, pp. 19-33

**Simon**, Nina (2010): *The Participatory Museum*, Museum2.0

**Smith**, S.M., (2003): *The Constraining Effect of Initial Ideas*, Texas A&M University

**Steyaert**, Chris (2011): *Entrepreneurship is an in(ter)vention: Reconsidering the conceptual politics of method in entrepreneurship studies*, Entrepreneurship & Regional Development, Vol. 23, No. 1-2, pp. 77-88

**Strauss**, Anselm L. (1987): *Qualitative analysis for social scientists*, Cambridge university Press, England

**Sutton**, Robert I. & Hargadon, Andrew (1996): *Brainstorming groups in context: effectiveness in a product design firm*, Administrative science quarterly, Vol. 41, No. 4, pp. 685-718

**Van de Ven**, Andrew H. (2007): *Engaged scholarship: A guide for organizational and social research*, Oxford University Press, Oxford

**Van de Ven**, Andrew H. & Rogers, Everett M. (1988): *Innovations and organizations, critical perspectives*, Sage Publications, Communication Research, Vol. 15, no. 5, pp. 632-651

**Van Maanen**, John E. (1988): *Tales of the field: On writing ethnography*, University of Chicago Press, Chicago

**Villadsen**, Kaspar (2002): *Michel Foucault og kritiske perspektiver på liberalismen – Governmentality eller genealogi som analysestrategi*, Dansk Sociologi, Vol. 13, No. 3, pp. 77-97

**Wenger**, Etienne (1998): *Communities of practice – learning, meaning and identity*, Cambridge University Press, Learning in doing-series

**Winsor**, John (2006): *Spark, be more innovative through co-creation*, Dearborn Trade Publishing



# APPENDIX

## APPENDIX

# 1

## DESCRIPTIONS AND PRESENTATIONS OF *THE 360° FAMILIES PROJECT*

- 1.1. Project description
- 3.2. Process description
- 3.3. Individual group process description
- 3.4. Project presentation, power point

# Appendix 1.1

## Project description

### 1 Børnefamilier 360 grader!

2 **Mål i forhold til publikum:** Målet er, ved at se på en konkret målgruppe,  
3 børnefamilierne, at skabe større bevidsthed om en enkelt målgruppens *samlede*  
4 behov – altså se besøget som en helhed: før, under og efter. Fokus er på  
5 formidling i samlingerne, men inddrager også service og praktiske forhold for  
6 dermed at skabe et tilbud, hvor alle børnefamilier føler sig velkomne.

- 7     • Hvad er børnefamiliernes behov?  
8     • Hvad er vores idegrundlag for formidling til børnefamilier?  
9                 - Hvilke tilbud er det vi kan/skal tilbyde?

10 Børnefamilierne, der kommer på egen hånd og på tidspunkter, hvor der ikke er atelier,  
11 skal i højere grad føle sig velkomne! Mange, også de veluddannede, oplever det som en  
12 prøvelse at tage børn med på museer: børnene synes der er kedeligt, så larmer de og  
13 løber rundt – nemmeste måde at undgå dette er at blive væk! Hvordan får vi vendt dette  
14 til at børnefamilier i højere grad opfatter museet, som et sjovt og hyggeligt sted at være  
15 med kreative, spændende og relevante tiltag?

16 **Mangfold:** Projektet vil dels henvende sig til **museets kernebrugere** fx.  
17 bedsteforældre, der tager børnebørn med på museet, dels vil det henvende sig til **ikke**  
18 **museumsvante familier**, der via større synlighed og den større fokus på målgruppen i  
19 museets samlinger mv. i højere grad vil føle sig velkomne. **Børnefamilier af anden**  
20 **etnisk herkomst** ses som en integreret del af målgruppen ”børnefamilier”, men der vil  
21 være fokus på særlige interesser/behov – skal formidlingsmaterialer fx oversættes til  
22 andre sprog, er der værker, der ikke er egnede/er særlig egnede?

23 **Mål i forhold til organisationen:** Målet er at nå en meget stor potentiell  
24 brugergruppe, børnefamilier, der ikke bruger museet. Og med udgangspunkt i  
25 denne målgruppe, at skabe et projekt, der skal skærpe formidlernes bevidsthed  
26 omkring en fælles formidlingsprofil, udvikle samarbejdsformer, samt at skærpe de  
27 ansattes bevidsthed omkring helhedstænkning - vi er et museum, ikke fire, og når  
28 man laver et fokusområde, som dette vil dette ofte have indflydelse på  
29 tænkningen i en række af museets afdelinger, hvis ikke alle.

30 Museet gør allerede meget for børn og børnefamilier – ”360 grader” skal skabe synlighed  
31 omkring allerede eksisterende tilbud. De eksisterende tilbud skal analyseres,

- 32 udviklingsområder defineres og udviklingsarbejde igansættes i forhold til de områder,  
33 hvor der mangler tilbud.
- 34 • **Samarbejde på tværs i organisationen – øge helhedstænkning!**
- 35 • **Skabe et fælles ”grundtilbud” relateret til museets basisudstillinger og**  
36 **museumsoplevelsen som helhed til børnefamilier på alle afdelinger (med**  
37 **fælles menes, at tilgangen skal være den samme – tilbud må gerne variere)**
- 38 • **Arbejde med fokusgrupper og evalueringsmetoder**
- 39 • **Samarbejde med eksterne forskere, eksperter, kunstnere mv.**

#### 40 **Projektets form:**

41 Alle formidlere deltager. Først mødes alle formidlere og deltager i en eller flere  
42 **workshops:**

43 Diskussion af grundlæggende principper for og tilgang til formidling til børnefamilier –  
44 **hvordan vægtes læring, oplevelse, dialog og flerstemmighed?** Hvad er god  
45 formidling til netop denne målgruppe? I diskussionen inddrages eksempler fra andre  
46 steder (museer, men kan også være andet). Redskaber og erfaringerne fra seminar (24.  
47 sept.) om museets aktuelle tilbud inddrages. Hvad mangler museet set ud fra en samlet  
48 betragtning?

49 Brainstorm på hvilke ideer har vi umiddelbart. Brainstorm på interne og eksterne  
50 samarbejdspartnere. Brainstorm på hvilke informationer vi mangler for at arbejde videre  
51 på et kvalificeret grundlag. Der nedsættes mindre arbejdsgrupper med forskellige  
52 ansvarsområder.

53 Workshops og arbejdsgrupper skal munde ud i:

- 54 • Samarbejde med eksterne forskere/studerende mm
- 55 • Fokusgruppe
- 56 • undersøgelse af brugere/ikkebrugere
- 57 • Konkrete tiltag afprøves og udvikles

#### 58 **Dogmer i udviklingsprojektet:**

- 59 • Tag **udgangspunkt i et, eller ganske få værker** (der altid er fremme)på hvert  
60 visningssted
- 61 • Noget skal pege videre ud i samlingen, man skal få en **”værktøjskasse” en**  
62 **”dåseåbner”** til: ”hvordan kommer I selv videre!”
- 63 • **Børnefamilierne skal have noget (fysisk) med hjem**, som kan genkalde  
64 besøget og være udgangspunkt for samtale med andre(potentielle besøgende!)

- 65        • Hav **mindst en kunstnerisk samarbejdspartner**(musiker, forfatter, kunstner)
- 66        • Læg vægt på: (fælles familie)oplevelse, kreativitet, indlevelse, fordybelse,
- 67              nysgerighed, refleksion, dialogisk, flerstemmig – det I laver, skal åbne
- 68              værkerne
- 69        • Aktiver **flere sanser og intelligenser**
- 70        • Læg vægt på: at **dette er en fritidsaktivitet** (ikke skole og læring i snæver
- 71              forstand, her kan vi tillade os en højere grad af ”sjov og ballade”)
- 72        • Brug **fokusgrupper** i udviklingen af projektet
- 73        • Knyt en eller flere **forskere** til projektet (det kan være fælles for hele projektet,
- 74              alle afdelinger, eller nogen der er knyttet til særige dele
- 75        • Tænk formidlingstiltaget/ene ind i **besøget som helhed**: hvad skal der til for at
- 76              give de mest optimale betingelser for formidlingen og museumsoplevelsen. Nært
- 77              samarbejde med fx drift- og kommunikationsafdeling.
- 78        • **Undersøg mindst en ting, når projektet er ”afsluttet”**

79        **Stikord:** børnefamilier på museets hjemmeside, hvordan modtages børnene på museet,

80        hvordan er museets samlinger indrettet i forhold til børnefamilier, hvilke services tilbyder

81        museet (alt fra cafe til barnevognsparkering), skiltning, formidlingsmaterialer, digitale

82        tilbud, ”mobilt atelier”, markedsføring i forhold til målgruppen (særlige gratis billetter,

83        plakater rettet mod børnefamilier(på baggrund af undersøgelser)...

84        Kreative lærerprocesser, sjovt – oplevelse, nysgerighed, se, høre, reflektere, gøre, sanser

85        og intelligenser i spil, ejerskab, flerstemmighed, dialog

86        Min rolle vil være at igangsætte og facilitere proces.

87        **Tidsplan:** Det er vigtigt hurtig at komme i gang. Selve udviklingsfasen er den der vil tage

88        længst tid inddragelse af eksterne samarbejdspartnere tager tid og det er vigtigt, at vi er

89        konkrete og fokuserede. Brug af fokusgrupper skal være målrettede. Når først

90        målgruppens behov er afdækket og analyseret kan udvikling af konkrete formidlingstiltag

91        og andre tiltag (service, kommunikation, frontpersonale) gå i gang.

92        Længden af projektet skal afpasses i forhold til organisationens vilje til at implementere

93        og investere i nye tiltag!

#### 94        **Mulige samarbejdspartnere**

95        **Internt:** kan være: kommunikation, vagter, omvisere, cafe, drift, konservering

- 96 **Eksternt:** kan være: forskere inden for sociologi, forskere inden for børn og læring,  
97 fokusgrupper børnefamilier (etnisk norske, anden etnisk baggrund), kunstnere inden for  
98 forskellige områder, NKR...
- 99 **Budget: Mulige udgifter:**
- 100 Udviklingsarbejde møder mm.  
101 løn kunstnere  
102 Tryk/produktion af materialer  
103 Indkøb/ udvikling af møbler  
104 Rettigheder (på billeder, musik, tekst...), korrektur, oversættelse  
105 Grafiker  
106 Studentermedhjælp  
107 Gratisbilletter til børnefamilier (markedsføring, kom?)

## Appendix 1.2

### Process description

#### 108 **Børnefamilier process**

- 109 (foreløbigt forløb)
- 110 **Den samlede varighed af forløb:** **Del 1** ligger rimeligt fast med 1 møde pr. uge i 6 uger,  
111 mens **del 2-5** kan variere afhængigt af arbejdspres i de enkelte afdelinger samt  
112 samarbejdet med eksterne. Ud over de møder, der er nævnt i beskrivelsen vil projektet  
113 kræve forberedelse. **Det samlede projekt vil løbe over ca. 6-8 måneder**, plus  
114 efterfølgende evaluering. Tidsplanen, den endelige deadline, vil blive rettet til i  
115 samarbejde med kommunikationsafdelingen.

116 Det er vigtigt at der i planlægningen i afdelingerne afsætte tid til projektet.

117

#### 118 **Del 1**

119 **Varighed :** ca 6 uger, 1 møde pr. uge, der kan være forberedelse

120 **Møde 1.** (fælles for alle)

##### 121 **1. Formidlerne præsenteres for projektet og processen**

122 I begyndelsen af projektet arbejdes der på tværs af afdelinger, senere når projektet tager  
123 form og bliver mere konkret vil projektet i højere grad være forankret i afdelingen - vi vil  
124 dog vedblive med at holde fast i at det er et tværgående projekt-

##### 125 **2. Projektet har 3 overordnede mål i forhold til formidlingen**

126 **A)** afdække og diskuterer fælles faglig identitet særligt i forhold til børnefamilier

127   **B)** udarbejde konkrete tilbud til børnefamilier  
128   **C)** se museet som en helhed, hvor formidlingen indgår som en del af den samlede  
129   oplevelse internt såvel som eksternt(fx samarbejde med tv om produktioner for børn, der  
130   følger op på den samlede strategi)  
131   Første møde tager udgangspunkt i diskussionen omkring vores værdier for børnefamilier:  
132   hvad synes vi fungerer rigtig godt i forhold til målgruppen - både af det vi selv laver og  
133   hvad der bliver lavet andre steder?  
134   Dette vil vi løbende vende tilbage til og følge op på i forhold til mere teoretiske input og  
135   diskussioner - til slut i projektet samles dele af tankerne i en folder "børnefamilier på  
136   Nasjonalmuseet"  
  
137   **Møde2.** ( fælles for alle)  
138   Er faktisk 4 møder på museerne  
139   et 3-timers møde på hvert museum fordelt over 4 uger  
140   Der ses på de overordnede forhold for museumsoplevelsen for børnefamilier - er der  
141   særlige forhold der skal føles op på?  
142   Der vælges x antal værker ud fra basisudstillingerne på hvert museum der arbejdes på  
143   tværs i gruppen med forskellige kreative ideudviklingsmetoder  
144   Overordnet stilles spørgsmålene:  
145   - Hvilke formidlingsmuligheder ligger der i det enkelte værk  
146   - Hvilke overordnede formidlingspotentialer ligger der i materialet  
147   Først vil processen være helt åben: alle ideer, ligegyldige hvor vanvittige de er, tæller!  
148   herefter vil vi have fokus på potentialer i forhold til de 4 oplevelsesrum (biblioteksmodel  
149   fra septemberseminar) som vi fortsat vil inddrage i formidlingsdiskussioner. Se på hvilke  
150   andre kunstformer kan være en del af formidlingen. Vi vil også tage fat i Howard  
151   Gardners teori om intelligenser. Alt sammen noget der skal inspirere til nye vinkler på  
152   materialet.  
  
153   **Møde 3**( fælles for alle)  
154   Herefter mindskes antallet af værker og allerede her kan der være behov for at undersøge  
155   målgruppens forhold til værkerne før det endelige værkudvalg samles - samtidig skal der  
156   være fokus på variation mellem museerne.  
157   Det diskuteses hvordan man undersøger materialet, så det kan bruges i det videre  
158   arbejde.  
159   Vekselvirkning mellem gruppe og fælles arbejde og diskussioner.

## 160 **Del 2**

161 **Varighed:** denne del kan variere i forhold til de enkelte projekter også afhængigt af andre  
162 projekter i afdelingen, ca 8-10 uger - der skal være et vist flow i møderne, der vil være  
163 flere møder og de vil typisk skulle være af 1-2 timers varighed hver især.

164 **1.** Nu arbejdes der videre i mindre grupper i de enkelte afdelinger (altså ikke på tværs af  
165 afdelinger) - formidlerne fra landsdækkende fordeles i øvrige afdelinger (erfaringerne fra  
166 dette projekt trækkes ind i LP på sigt).

167 Det endelige værkudvalg foretages på baggrund af erfaringer fra del 1 og nu arbejdes der  
168 fokuseret med et eller to værker. Ud fra erfaringerne fra del 1 vælges ekstern kunstner.  
169 Kunstneren må meget gerne være fra andre kunststarter, så man også på denne måde  
170 bringer forskellige intelligenser og sanser i spil. Her må gerne tænkes i store kendte navne  
171 som fx Jo Nesbø eller Ylvis for at skabe genkendelighed og synlighed og ikke mindst  
172 signalere høj faglig kvalitet – hva sker hvis Doktor Proktor møder Boltanski?

173 Den enkelte gruppe laver et formidlingskoncept for deres delprojekt, hvor de  
174 argumenterer for valg af værker og formidlingsformer samt ekstern  
175 samarbejdspartner(kunstner). Af konceptet vil det også fremgå hvilke potentialer netop  
176 dette projekt har for at indgå i en efterfølgende undersøgelse af formidlingsprojektet.  
177 Konceptet følges af et budget.

178 Gruppen vælger et sted i museet, som kan fungere som projektrum og hvor projektet  
179 visualiseres gennem mindmap.

180 Når projektet har fundet en form og konceptet er skrevet samles alle formidlere og giver  
181 hinanden feedback i en struktureret process. Feedback fra brugere og voksne med viden  
182 om brugerne er også ønskeligt. Her kan dukke aspekter op, som man må forholde sig til  
183 på ny. Igen tager vi de 4 rum og de 8-9 intelligenser op og ser på vores samlede tilgang til  
184 målgruppen.

185 **2.** (kan være kortere møder efter behov)

186 Sideløbende med den process som foregår i afdelingerne, er der fællesmøder, hvor  
187 fælles overordnede tematikken tages op og hvor der løbende involveres medarbejdere  
188 fra andre afdelinger:

- 189 - markedsføring/kommunikation
- 190 - vagter/sikkerhed
- 191 - drift
- 192 - cafe

193 Eksternt:

194 Tv

195 Interessegrupper fx indvandrerorganisationer

196 Forskere  
197 Mindre delprojekter, der går på tværs af afdelinger igangsættes fx fælles "designmanual",  
198 opfølging på div faciliteter( barnevognspakering, puslepladser, muligheder for at amme  
199 osv), aktiviteter til cafeer mm., samarbejde med fx tv mm.

## 200 **Del 3**

201 **Varighed:** også denne del af projektet kan variere, her især fordi der vil være samarbejde  
202 med eksterne samarbejdspartnere, 1-2 måneder.

203 Ideudvikling er afsluttet i del 2, del 3 er en produktionsfase.  
204 Efter at feedback er integreret i projekterne sættes produktionen af dem igang og  
205 implementeres i museet, der kan på forskellige tidspunkter i projektet opstå behov for at  
206 undersøge brugernes brug af de muligheder vi stiller til rådighed resultater af sådanne  
207 undersøgelser integreres.

## 208 **Del 4**

209 Lanceringstidspunkt: aftales m kommunikation, måske i begyndelsen af sommerferien?  
210 Kan senere følges op af evt tvproduktion.

211 På baggrund af markedsføringsplan sættes de forskellige tiltag igang. Alle dele af  
212 projektet igangsættes og det samlede tiltag overfor børnefamilier markedsføres målrettet i  
213 forhold til målgruppen - fx gennem gratis " familiebilletter" delt ud i dele af Oslo, hvor  
214 kendskabet til museet er mindre og steder hvor måske avisomtale eller nyhedsindslag i tv  
215 og radio har ringe effekt.

216 Samtidig må det være synligt hvad museet iøvrigt kan tilbyde målgruppen og der kan  
217 følges op med særlige arrangementer for børnefamilier fx events med historiefortællere  
218 (ud fra værker og genstande i museet), musik mm.

## 219 **Del 5**

220 **Varighed:** inden for de to første måneder fra igangsættelse

221 **Evaluering :**

- 222 • Alle grupper evaluerer dele af projektet.
- 223 • Hvis muligt følges projektet af forskere som evaluere dele eller det samlede tiltag.
- 224 • Der skrives (internt) artikel om projektets process og mål. Bringes i "Kunst og  
225 kultur".

## 226 Dogmer i udviklingsprojektet:

- 227 • Tag **udgangspunkt i et, eller ganske få værker** (der altid er fremme)på hvert  
228 visningssted
- 229 • Noget skal pege videre ud i samlingen, man skal få en **"værktøjskasse"** en  
230 **"dåseåbner"** til: "hvordan kommer I selv videre!"
- 231 • **Børnefamilierne skal have noget (fysisk) med hjem**, som kan genkalde  
232 besøget og være udgangspunkt for samtale med andre(potentielle besøgende!)
- 233 • Hav **mindst en kunstnerisk samarbejdspartner**(musiker, forfatter, kunstner)
- 234 • Læg vægt på: (fælles familie)**oplevelse, kreativitet, indlevelse, fordybelse,**  
235 **nysgerighed, refleksion, dialogisk, flerstemmig** – det I laver, skal åbne  
236 værkerne
- 237 • Aktiver **flere sanser og intelligenser**
- 238 • Læg vægt på: at **dette er en fritidsaktivitet** (ikke skole og læring i snæver  
239 forstand, her kan vi tillade os en højere grad af "sjov og ballade")
- 240 • Brug **fokusgrupper** i udviklingen af projektet
- 241 • Knyt en eller flere **forskere** til projektet (det kan være fælles for hele projektet,  
242 alle afdelinger, eller nogen der er knyttet til særlige dele
- 243 • Tænk formidlingstiltaget/ene ind i **besøget som helhed**: hvad skal der til for at  
244 give de mest optimale betingelser for formidlingen og museumsoplevelsen. Nært  
245 samarbejde med fx drift- og kommunikationsafdeling.
- 246 • **Undersøg mindst en ting, når projektet er "afsluttet"**

## Appendix 1.3

### Individual group process description

## 247 Museet som rum for innovation og kreativitet

248 Nu skal der arbejdes videre i hver afdeling, målet er til slut at lave konkrete tilbud til  
249 børnefamilier der besøger museet på egen hånd. Brug god tid på at udvikle ideer, mange  
250 ideer, så mange som muligt!

251 Dette giver de bedste muligheder for at det projekt I ender med at udvikle til sidst bliver  
252 særligt innovativt og kreativt – dette er et klart mål: vi skal skabe noget nyt og helt  
253 fantastisk!

254 I skal finde en god balance mellem det åbne, fantasifulde og poetiske, på at skabe  
255 nysgerrighed og lyst til ny viden og færdigheder – husk at familierne kommer for at have  
256 det hyggeligt – de skal ikke belæres og ”pølsestoppe”!  
257 Som De siger i Reggio Emilia: Vi lægger muligheder frem – barnet konstruerer egen  
258 læring!  
259 Eller som de sagde i radioen da jeg var dreng: det er kedeligt at kede sig, det er sjovt at  
260 ha’ det sjovt!  
261 God arbejdslyst!

## 262 **Indtil nu har vi:**

263 Vi har de 4 gange i afdelingerne arbejdet med forskellige måder at generere ideer på:  
264     1. Viderebearbejdning af ideer ud fra de 9 post-it med nøgleord i midten  
265     2. Ideudvikling vha. ”personer” fx Pippi  
266     3. Cirkel-ideudvikling i stilhed  
267     4. Mindmap og negativ brainstorm  
268 Vi har haft forskellige opvarmnings og feedbackøvelser  
269 Vi har hørt to oplæg:  
270     1. Arne Marius Samuelsen om Reggio Emilia  
271     2. Guandaline Sagliocco (30 april) - Om de kreative processer omkring at skabe  
272 teater for børn - kan vi lære noget af kunstnernes måde at arbejde på?

## 273 **Biblioteksmodel:**

274 Vi har fra tid til anden mindet os selv om de 4 biblioteksrum: **”performative rum”**,  
275 **”inspirationsrum”**, **”læringsrum”** og **”møderum”**

## 276 **Vi har diskuteret vores værdier, her er vores stikord:**

277 Refleksion  
278 Fordybelse  
279 Ro  
280 Gæstfrihed, trykhed, tillid, medborgerskab  
281 Respekt  
282 Børnehøjde  
283 Mestring (ikke føle sig dumme, føle at de mestre situationen)  
284 Sampil (gruppedynamik)  
285 Fællesskab  
286 Opleve noget sammen  
287 Tilhørighed

288 Glæde  
289 Flerstemmighed  
290 Dialog  
291 Relevans  
292 respekt  
293 Unikt  
294 Æstetik, det vakre  
295 Eksistens  
296 Sanselighed, se  
297 Overraskelse  
298 Process orienteret  
299 Interaktivt, skabe lyst hos publikum til at skabe selv, indlevelse  
300 Wow, aha  
301 Gennemgående kvalitet  
302 Alle led må lægges til rette

### 303 **Grupper fremover:**

304 **KIM:** Actor F, Actor C og Actor M  
305 **NG:** Actor E, Actor J, Actor B, og Actor L  
306 **ARK:** Actor I, Actor G og Actor H  
307 **MFS:** Actor K, Actor D, Actor O og Actor Pe  
308 **Røde navne:** sørger for indkaldelse til 1. møde, hvor I aftaler arbejdsform, projektrum  
309 og mødetidspunkter.

### 310 **Møder:**

- 311 • **Gennemgå deadlines**
- 312 • **I indkalder selv til møder i grupperne – inviter gerne mig en gang imellem!**  
313 – eller hver gang ☺
- 314 • **Hold gerne møder af ca 1,5-2 timers varighed**
- 315 • **Indkal hellere til for mange møder så I er sikre på at have booket tiden**  
316 **(man kan altid aflyse)**
- 317 • **Find et ”projektrum” – arbejd sammen som gruppe – brug vægen til at**  
318 **sætte jeres ideer op på så I hele tiden husker hvad I har snakket om brug**  
319 **både farkekoder, billeder og tekst!**

320 Tænk på at jeres projektrum efterhånden skal kunne være jeres  
321 præsentation af ideer for andre – tænk i formidling af jeres ideer!

322 **Deadlines kort:**

323 **30 april:** Eksternt oplæg Guandaline Sagliocco. Diskussion af process

324 **Frem mod 12. juni:** Møder i grupperne – I indkalder **BRUG MINDST 8 timer på dette!!!!**

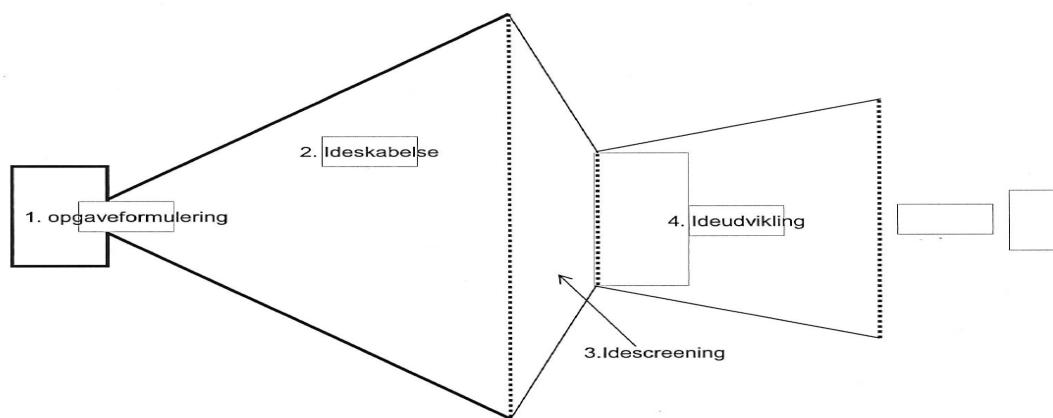
326 **12. juni:** Fælles møde – AGU indkalder

327 **Frem mod 26. juni:** Møder i grupperne – I indkalder

328 **26. juni:** Grupperne mødes 2 og 2 – AGU indkalder

329

- 
- Processen man kommer igennem i et struktureret idegenereringsforløb



330 Nogen af jer kunne måske tænke jer at få processen lagt i skema med stikord! Så  
331 ser det sådan ud!

2.	3.	4.
Kreativitet	Innovation	Entreprenørskab
Kaos	Målrettethed	Fortagsomhed
Jeg vil/jeg drømmer om	Jeg kan	Jeg gør
Nyt	Nyttig	Nyttiggjort
Vision	Mission	Konstruktion
Åbne op	Samle	Bruge
Langt-ude	Løsninger	Lønninger
Idegenerering	Ideudvikling	Ideudførelse

332 **”1. Opgaveformulering”**

333 Se dokumentet ”intro børnefamilier 360 grader”

334 **”2. Ideskabelse”**

335 **BRUG MINDST 8 timer på dette!!!! - gerne mere!**

336 **Denne fase i projektet er den vigtigste!**

337 I vælger et eller to værker som I vil arbejde med – værket skal altid være fremme, det skal  
338 være placeret et godt sted i museet.

339 Brug nogen af de metoder vi har været igennem – og/eller skab evt jeres egne hybrider!

340 Aftal i begyndelsen hvad I kan tænke jer at prøve af og i hvilket omfang – **aftal en**  
341 **struktur på forhånd, vær strukturerede i jeres arbejde!**

342 **Find så mange ideer som muligt! Lad være med at tænke på hvad der er**  
343 **realistisk! Kom med jeres vildeste og mest fjlollede ideer!!!!**

344 **Kodeord:** kaos, morskab, intet er forkert, leg, uden mål

345 **Samarbejdspartnere:** Er der nogen I kunne tænke jer at inddrage i denne del af  
346 processen?

347 **DEADLINE: 12. juni**

348 **”3 Idescreening”**

349 **Nu står I med en masse ideer!**

350 **Kodeord:** systematiserer, kategoriser, skab overblikk, strukturer, analyser

351 Det er her at I udvælg ideer, arbejd videre med ideer og begynder at tænk i brugbare  
352 løsninger. Endeligt fokus for jeres projekt er i slutningen af denne fase.

353 **Udvælgeskriterier: Afprøv iderne/grupper af ideer i forhold til hvilke muligheder**  
354 **de giver i forhold til: dogmer, værdier, biblioteksrum**

355 **Til slut!: I vælger den ide I vil arbejde videre med.**

356 **Samarbejdspartnere:** Er der nogen I kunne tænke jer at inddrage i denne del af  
357 processen?

358 **DEADLINE: 26. Juni**

359 **4 ”Ideudvikling”**

360 Jeres endelige ide til projektet er nu valgt – nu skal projektet udvikles ud fra de tanker I  
361 allerede har gjort jer!

362 **Kodeord:** research, træk nye relevante samarbejdspartnere ind

363 Skærp ideerne ud fra kriterier: **dogmer, værdier, biblioteksrum**

364 **Samarbejdspartnere:** Er der nogen I kunne tænke jer at inddrage i denne del af  
365 processen?

## 366 koncept

367 Alle grupper skriver et koncept på ca 1- 2 A4 sider  
368 Hvad er formidlingsmål?  
369 Færdigheder – hvilke vil vi give  
370 Oplevelse – hvilken vil vi give  
371 Hvordan vil vi underbygge samtalen?  
372 Hvordan arbejder I med dialog og flerstemmighed?  
373 Hvordan tænker I i forhold til ”læringsrum”, ”inspirationsrum”, ”møderum” og  
374 ”performativt rum”  
375 Undersøgelse? Hvilken vil I lave? Før, under eller efter. Hvad mangler I info/input til?  
376 Samarbejdspartnere  
377 Særlige udfordringer?  
378 **Budget:** Alle grupper laver et delbudget hvor det er specifiseret hvilke udgifter der er forbundet med gennemførelse. (jeg vender tilbage med en ca. beløbsramme på et senere tidspunkt!). Vi kommer til at diskutere budgetterne og endelig godkendelse og dermed grønt lys for at gå videre.

## 382 DEADLINE: ? Dette afhænger af sommerferie – opdater 383 outlook!

## 384 DOGMER:

- **Tag udgangspunkt i et, eller ganske få værker** (der altid er fremme)på hvert visningssted
- Noget skal pege videre ud i samlingen, man skal få en ”værktøjskasse” en ”dåseåbner” til: ”hvordan kommer I selv videre!”
- **Børnefamilierne skal have noget (fysisk) med hjem**, som kan genkalde besøget og være udgangspunkt for samtale med andre(potentielle besøgende!)
- Hav **mindst en kunstnerisk samarbejdspartner**(musiker, forfatter, kunstner)
- Læg vægt på: (fælles familie)oplevelse, kreativitet, indlevelse, fordybelse, nysgerighed, refleksion, dialogisk, flerstommig – det I laver, skal åbne værkerne
- Aktiver **flere sanser og intelligenser**
- Læg vægt på: at **dette er en fritidsaktivitet** (ikke skole og læring i snæver forstand, her kan vi tillade os en højere grad af ”sjov og ballade”)
- Brug **fokusgrupper** i udviklingen af projektet

- 399     • Knyt en eller flere **forskere** til projektet (det kan være fælles for hele projektet,  
400                 alle afdelinger, eller nogen der er knyttet til særlige dele
- 401     • Tænk formidlingstiltaget/ene ind i **bet som helhed**: hvad skal der til for at give  
402                 de mest optimale betingelser for formidlingen og museumsoplevelsen. Nært  
403                 samarbejde med fx drift- og kommunikationsafdeling.
- 404     • **Undersøg mindst en ting, når projektet er ”afsluttet”**
- 405     **Artikler:** Hvem har ideer til artikler der kan skrives i forhold til projektet? Hvor kan vi  
406                 være interesseret i at bringe artikler? (fx fagblade for fremtidige samarbejdspartnere,  
407                 museologi, pædagogik mv). Det behøver ikke være lange artikler – lidt er bedre end intet!  
408                 Dokumenter jeres process – tænk på at jeres koncept kan bruges som afsæt. – diskuter  
409                 dette i grupperne!
- 410     **Fællesprojekter:** tegnebog og matplater – Nogle stykker har sendt mig forslag til  
411                 tegnere/kunstner send gerne flere forslag så samler jeg den et sted. Dem der har lyst til  
412                 at være med til at udvikle dette på tværs af grupper : **Med tilbage til mig!**
- 413     **Samarbejde med især kommunikationsafdelingen:** markedsføring, web, butikk, cafe  
414                 – jeg har et indledende møde med Astrid, Kari og Tone og finder ud af hvordan vi skal  
415                 samarbejde.
- 416     **Deadline for lancering:** ”NM nu endnu mere børnevenligt!”?

## Appendix 1.4

Project presentation powerpoint

**Hvorfor fokus på børnefamilier?**

**SLIDE 1**

## Mål i forhold til publikum:

- Udnutte at vi allerede har mange gode erfaringer og tiltag i forhold til at lave formidling til børn!
- Fokusere på en målgruppe og se museumsbesøget som en helhed – synlighed om alle vores tilbud!
- Fokus på børnefamilier, der kommer når vi ikke er på arbejde!
- Skabe grundtilbud der altid er der – basisudstillinger!

SLIDE 2

## Mål internt:

- **Samarbejde på tværs:**
  - Formidlere: diskussion af værdier for formidling
  - Resten af museet
- **Bidrage til at museet fremstår som et museum**
  - ikke enkeltafdelinger

SLIDE 3

En række fælles initiativer:

- Cafe
- Personale
- Web
- Grafisk profil
- Markedsføring
- Samarbejde tv?



SLIDE 4

En række fælles initiativer  
- Tegnebog?



SLIDE 5

## Et individuelt projekt på hvert museum

- udgangspunkt i et værk

**SLIDE 6**

**En historie fra det virkelige liv...**

**SLIDE 7**

# **Hvornår synes børn det er sjovt at gå på museum?**

**SLIDE 8**



**Rebecca glæder sig altid til at komme på  
Metropolitan!**

**SLIDE 9**



**Men hun vil også gerne besøge Degas  
Danserinde...**

**SLIDE 10**



**Nogen gange bliver hun utrolig træt!**

**SLIDE 11**

Hvad kan vi gøre for at hjælpe  
familierne bedst muligt?

SLIDE 12

Hvem er gode til at fange børnenes  
interesse?

SLIDE 13



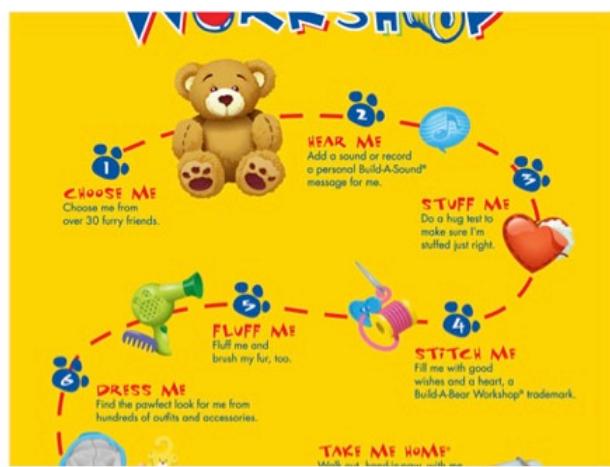
SLIDE 14



**Personalet er de sødeste mennesker i verden!**

- De eksister kun for dit barn!
  - og det elsker dit barn
  - og det elsker den stolte forældre

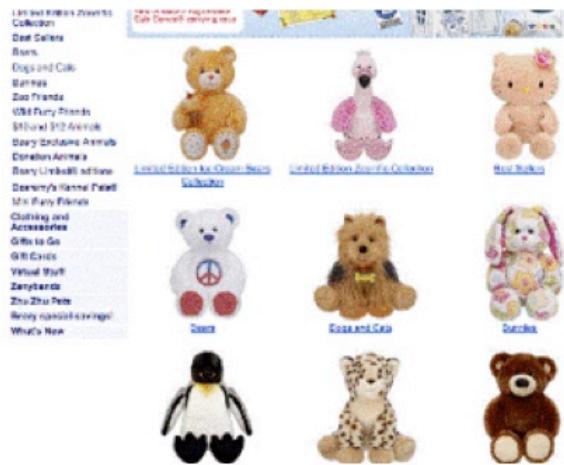
SLIDE 15



### Personalet fortæller dig om dine muligheder!

- Men der er også en plakat der fortæller det samme!
- Plakaten er både til forældre og børn!

**SLIDE 16**



### Noget for forskellige børn!

**SLIDE 17**



Deltage og dialog – børnene ”gør noget selv”

SLIDE 18



Børnenes egne tanker og ideer tages alvorligt!

SLIDE 19



Børnene tage noget med ud af butikken der er synligt i  
bybilledet!

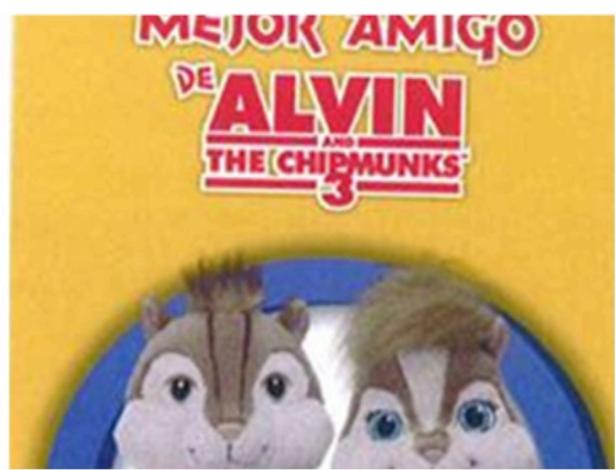
**SLIDE 20**

NINTENDO DS™



De er på flere platforme!

**SLIDE 21**



De "stjæler/låner" fra andre populære figurer!

SLIDE 22



Fødselsdage – kom tilbage med dine venner!

SLIDE 23

**Kan vi lære noget af Build a bear?**

**SLIDE 24**

**Ja!**

**SLIDE 25**

- Build a bear ved præcis hvilke værdier de arbejder ud fra – og det er gennemført!
- De arbejder med forskellige læringsstile og intelligenser: visuel, sproglig, bevægelse, berøre, rumlig
- De skaber rammer for oplevelsen
- De tager udgangspunkt i det enkelte barn

SLIDE 26

Hvem inden for kulturlivet er gode til at lave tiltage for børn/familier?

- det behøver ikke være museer

- Gå sammen to og to og find frem til et eller flere gode eksempler
- Hvorfor er deres tilbud gode? Hvilke kvaliteter har de? Fremlæg for alle!

SLIDE 27

## **Hvad er vores værdier for formidling til børnefamilier?**

**Enkeltvis:**

Skriv værdier/begreber på hver sin post-it

**I grupper:**

- Diskuter værdierne – hvorfor er de vigtige?  
Skriv hver værdi på et stykke papir – skriv stort!
- Sæt værdierne i rækkefølge – hvilke er vigtigst?
- Fælles diskussion

**SLIDE 28**

## **Dogmer:**

- Tag **udgangspunkt i et, eller ganske få værker** (der altid er fremme)på hvert visningssted
- Noget skal pege videre ud i samlingen, man skal få en "**værktøjskasse**" en "**dåseåbner**" til: "hvordan kommer I selv videre!"
- **Børnefamilierne skal have noget (fysisk) med hjem**, som kan genkalde besøget og være udgangspunkt for samtale med andre(potentielle besøgende!)

**SLIDE 29**

- Hav **mindst en kunstnerisk samarbejdspartner**(musiker, forfatter, kunstner)
- Læg vægt på: (fælles familie)**oplevelse, kreativitet, indlevelse, fordybelse, nysgerighed, refleksion, dialogisk, flerstemmig** – det I laver, skal åbne værkerne
- Aktiver **flere sanser og intelligenser**

SLIDE 30

- Læg vægt på: at **dette er en fritidsaktivitet** (ikke skole og lærring i snæver forstand, her kan vi tillade os en højere grad af ”sjov og ballade”)
- Brug **fokusgrupper** i udviklingen af projektet
- Knyt en eller flere **forskere** til projektet (det kan være fælles for hele projektet, alle afdelinger, eller nogen der er knyttet til særlige dele)

SLIDE 31

- Tænk formidlingstiltaget/ene ind i **besøget som helhed**: hvad skal der til for at give de mest optimale betingelser for formidlingen og museumsoplevelsen. Nært samarbejde med fx drift- og kommunikationsafdeling.
- **Undersøg mindst en ting, når projektet er "afsluttet"**

SLIDE 32

## Næste uge:

- Foredrag om de pædagogiske principper fra Reggio Emilia af Arne Marius Samuelsen fra Høgskolen i Telemark
- Videre arbejde med overordnede værdier

SLIDE 33

APPENDIX **2**

## 360 FAMILIES PROCESS OVERVIEW

## 360 Families process overview

RED=Meetings I did not attend      GREEN=Meetings I did attend

Date	Location	Type of meeting	Content
Start 2014	-	Intro Inspiration Workshop	Actor A the leader introduced the project and held an inspirational talk e.g. about the 4 space-model that has been used for developing public libraries and Gardner's 7 intelligences. Through a workshop the participants discussed the values for the project and for their approach to art education. This was used for constructing a range of dogmas for the project.
Start 2014	-	Inspiration lecture, maybe workshop	This was a meeting for all participants where they had an inspirational lecture about the educational philosophy and method Reggio Emilia. This should give the art educators new inspiration and methods for education.
11.03.14	Dept. contem- porary art	Workshop Training of idea- generation	This was the first meeting out of 4 where the participants were introduced to and worked with different idea generation methods in order to train idea generation.
18.03.14	Dept. Old masters & modern art	Workshop Training of idea- generation	This was the first meeting I attended and the 2. of 4 meetings for training idea generation.
25.03.14	Dept. Design	Workshop Training of idea- generation	The 3. Meeting for training idea generation
01.04.14	Dept. Architecture	Workshop Training of idea- generation	The 4. idea generation meeting.
30.04.14	Head office	Inspiration lecture +	The first part of this meeting was a lecture with an actress who told about her work-

		info	process in making a play about art and dogs – mainly for families. In the second part Actor A mainly told the participants about the process for the individual group processes.
30.04.14 until end of project	-	Individual group processes	The individual groups were in charge of their own process for developing the families initiative at their department. They were asked to spend at least 8 hours on idea generation up until the next meeting
12.06.14	Head office	Feedback session	The 4 groups met to present their ideas and receive feedback from each other. Actor A had planned small assignments for structuring the feedback sessions.
26.06.14	Head Office	Feedback session	The groups met 2 and 2 to present the concepts they had developed from the last feedback session and gave each other in depth feedback. Actor A used keywords from the project dogmas to get the groups to relate their feedback to these.
Future			It is the plan that the groups are now working individually meeting once in a while until the four initiatives is finished.

# APPENDIX 3

## FIELD NOTES

- 3.1. MEETING 1 – Idea generation workshop
- 3.2. MEETING 2 – Idea generation workshop
- 3.3. MEETING 3 – Idea generation workshop
- 3.4. MEETING 4 – Inspirational talk and presentation of individual group process
- 3.5. MEETING 5 – Feedback meeting
- 3.6. MEETING 6 – Feedback meeting

# Appendix 3.1

## Meeting 1 – Idea generation workshop

Date: 18.03.14

Location: Nasjonalgalleriet, Atelier

1 Jeg ankommer lidt for sent til Nasjonalgalleriet: Jeg bliver taget imod af Actor A på  
2 trappen. Vi går ind i atelieret, hvor workshoppen skal finde sted. Actor A fortæller mig  
3 på vejen, at hun er spændt på, hvor mange der er kommet endnu, da punktlighed ikke er  
4 deltagernes stærke side. Her er en del af deltagerne ankommet. Jeg ved ikke om, de ved  
5 hvem jeg er, eller om de på forhånd har fået af vide jeg vil komme og hvorfor. Nogle af  
6 dem hilser på mig og nogle kigger lidt undrende på mig. Så nogle spørger hvem jeg er,  
7 mens Actor A forbereder et par ting. Jeg introducerer mig selv til dem der spørger, og de  
8 virker – hvad skal man kalde det ikke begejstret, men giver i hvert fald udtryk for at det  
9 er spændende og velkommen at jeg er der. De er meget imødekommen. Efter at lidt  
10 flere er dukket op går Actor A i gang. Siger hej, og introducerer kun mig ved at sige jeg er  
11 en studerende fra København som er med i dag.

12 Rummet hvor vi er, er et større lokale, den bagerste del af lokalet, cirka to tredje dele af  
13 det, er inddelt med mobile skillevægge, så jeg kan ikke se, hvad der er i lokalet. Den  
14 forreste del, som vi står i, er et mere åbent lokale, hvor der er et enkelt bord med stole  
15 omkring til venstre og til højre er der en lang porcelænshåndvask, som ligner sådan en,  
16 man havde i formningslokalet i folkeskolen.

17 Actor A deler alle op i grupper på tværs af organisationer, 1 i hver gruppe fra  
18 nasjonalgalleriet. Actor A ligger vægt på at der er en af dem i hver gruppe, da grupperne  
19 skal ud og kigge på et værk i samlingen, så dem fra galleriet vil vide hvor værket hænger i  
20 samlingen.

21 Actor A viser grupperne en model med divergente og konvergente stadier. Dette gøres  
22 meget kort med reference til forrige møde, hvor den øbenbart er blevet introduceret.  
23 Hun peger på modellen og viser, at gruppen stadig bevæger sig i det divergente stadie –  
24 definerer ikke præcis med ord men viser blot på et lille a4 stykke papir uden først at have  
25 fået alles opmærksomhed og mens gruppen står let spredt i rummet i mindre  
26 grupperinger – nogle taler med hinanden. Dvs. Jeg er usikker på hvorvidt alle hører og  
27 bliver bevidste om, hvilket stadie de er i, i processen, og dermed ikke er gjort bevidste  
28 om, hvad formålet med dagens workshop er. Jeg får ikke det store indtryk af modellen,  
29 da jeg ikke har set den før og kun hurtigt kan se den på a4 papiret Actor A holder op.

30 De 4 grupper sendes ud til, hver deres værk, hvor de bliver bedt om i stilhed at observere  
31 det værk de er blevet ”tildelt” og tænke på, hvilke barndomsminder det fremkalder hos  
32 dem uden at tale sammen. 5 min har de til dette.

33 Jeg observerer 2 grupper. De var ikke særlig gode til at være stille, meget af tiden  
34 hviskede de sammen – VIGTIGT de hviskede.

35 Jeg har ikke styr på, hvem der er i grupperne, da jeg ikke har mødt dem før og ikke  
36 kender deres navne.

37 Efter den lille tur i samlingen, mødes grupperne igen i atelieret, hvor de fordeler sig  
38 gruppevis i de små rum mellem de mobile skillevægge. Grupperne kan hænge de papirer  
39 de skal arbejde med op på de mobile skillevægge. Den gruppe jeg følger sætter sig på  
40 nogle små børnestole der står stablet langs væggene inde i et lille aflukke af skillevægge.  
41 Der er ikke meget plads. De skal indbyrdes i grupperne fortælle hinanden om de  
42 barndomsminder billedet vakte.

43 Jeg har tænkt mig at observere gruppens arbejde, men de udpegede at de gerne ville have  
44 at jeg deltog i deres gruppe og øvelserne. For at opbygge en god relation til deltagerne og  
45 gøre dem trygge ved min tilstedeværelse vælger jeg at efterkomme deres ønske om min  
46 deltagelse. I stedet forsøger jeg at optage øvelserne med diktafon så jeg kan huske, hvad  
47 der bliver sagt. (Disse optagelser bliver dog meget dårlige, da rummet er lille og alle 4  
48 grupper taler på en gang.). Da vi i gruppen har talt om barndomsminder et stykke tid  
49 synes gruppen ikke de har mere at sige, og de ved ikke, hvad de så skal gøre, så en af dem  
50 går ud for at finde Actor A, så hun kan fortælle dem, hvad de skal lave. Der går lige lidt  
51 før actor A har tid til at komme, så gruppen sidder og venter på hende. De små snakker  
52 lidt.

53 Actor A kommer og uddeler en lille bunke kort med navnene på forskellige kendte  
54 personer til gruppen. Hun giver også gruppen papirer med forklaring af den række af  
55 øvelser de skal igennem. Først skal de lave en associationsøvelse, hvor de på skift skal  
56 trække et kort og få en association til personen uden at tænke på det værk de skal arbejde  
57 ud fra. Det går meget nemt i den gruppe jeg følger. Selv om de har fået papirer med  
58 forklaring kommer actor A og forklarer den næste øvelse. Actor A beder gruppen om at  
59 gentage øvelsen men nu skal de på skifte nævne hvilken association personaen på kortet  
60 de trækker ville have fået til det værk gruppen har kigget på i udstillingen – værket  
61 hænger på skillevæggen foran, så de kan kigge på det. Det går stille og roligt med øvelsen.  
62 Efterhånden som vi er nået igennem alle personerne siger Actor I, at hun nu hvor de  
63 har været igennem øvelserne føler hun er blevet meget mere bekendt med værket.

64 Efter flere runder med dette beder actor a hver person i gruppen om, at udvælge den  
65 personlighed de selv fandt sjovest og mest spændende at arbejde videre med som  
66 inspirationskilde for ideer til børnefamilieprojekter. Kan ikke huske, hvilke 4 min gruppe

67 valgte ud over Vivienne Westwood, som jeg valgte og en filminstruktører Luis Buñuel.  
68 Hver gruppemedlem skal kort argumentere for, hvorfor den enkelte har valgt den  
69 specifikke personlighed. På baggrund af dette stemmer hver person i gruppen på den  
70 personlighed de ønsker at arbejde videre med.

71 Den her processen med udvælgelse går tidsmæssigt ret hurtigt, gruppen er dog lidt i tvivl  
72 om forskellige ting, for eksempel om de skal skrive en begrundelse ned for at vælge den  
73 person de vælger. Efter lidt tid kommer Actor A tilbage of forklare at hver i gruppen skal  
74 ligge den person frem som de har valgt, og så præsentere for de andre, hvorfor de har  
75 valgt den person. Efter skal man give hver valgmulighed point ud fra hvem man hver  
76 især helst vil beskæftige sig med. Det skal være en hemmelig afstemning. De andre i min  
77 gruppe har flere små spørgsmål til, hvordan de skal gøre, fx hvordan de skal give point.  
78 Der går lidt tid med at lave point sedler før vi kommer i gang med at præsentere den  
79 person vi har valgt. Og gruppen bruger en del tid på at være i tvivl om, hvordan de skal  
80 lave point sedler og hvor mange pointsedler der skal laves. Jeg går ind og siger, hvordan  
81 jeg har forstået det skal gøres og så kommer vi videre. En af dem i gruppen forklarer for  
82 eksempel, at hun har valgt sin persona, fordi den person er god til at deducere mening ud  
83 af forskellige samfundstemaer især i forhold til borgerskabet, og de talte netop om  
84 borgerskabet, da de talte om kunstværket tidligere. På samme måde har en valgt Michael  
85 Moore fordi han er vældig teatralsk og de talte om at værket er teatralsk tidligere.

86 Inden vi kommer i gang med afstemningen kommer Actor A tilbage of forklarer næste  
87 step i øvelsen. Actor A bliver ved med at komme og forklare opgaverne selvom, hun har  
88 udleveret papirer til gruppen, der forklarer de forskellige øvelser. Hun forklarer at de skal  
89 i gang med at tænke på børnefamilier og formidling nu. Ud fra den persona de vælger,  
90 skal begynde om tale om, hvilken opgave den personlighed ville stille familierne i forhold  
91 til værket fx hvorfor er farverne så dystre i billedet. De skal have fokus på nysgerrighed,  
92 hvad er der for en nysgerrighed man personligheden kan have og kan skabe i forhold til  
93 værket. Når de fundet på opgaver, skal de tænke på, hvordan man kan formidle den eller  
94 de opgaver, når familierne kommer på museet. Idet, når de ikke kan komme længere med  
95 det, skal de finde på, hvilke kreative opgaver vil de give familierne og hvordan vil  
96 personligheden skabe dialog i familien. Actor A siger, hvordan vil personen presse  
97 familierne til at have interessant dialog imellem hinanden.

98 I selve afstemningen er der ingen diskussion dette kan skyldes beslutningerne tages på  
99 baggrund af individuelle valg. De behøver ikke blive enige. Gruppen vælger Buñuel. For  
100 første gang bruger de papiret med forklaring af øvelser, som Actor A har givet dem.  
101 Gruppe processen går i gang, med at udvikle ideer til børnefamilieprojekter med  
102 udgangspunkt i inspiration fra personligheden. Her holder jeg mig lidt tilbage i min  
103 deltagelse, da jeg ikke vil komme til at påvirke deres ideer for meget i stedet vil jeg gerne  
104 kunne vurdere gruppens eget potentiale og evne til at få ideer. De stiller mest bare

105 spørgsmål som Buñuel ville stille til værket, for eksempel hvad er det vi ser og hvad er  
106 det vi ikke ser? Hvem er disse mennesker? Gruppen bliver forvirret om, hvordan de skal  
107 gribe rækkefølgen i de forskellige steps i øvelsen an. De er ret forvirret omkring forløbet.  
108 Det med at spørgsmål ligger først længere ude i opgaven, men så bestemmer de sig bare  
109 for, at det er fordi Buñuel ville gribe formidlingsopgaven an ved at stille spørgsmål. De  
110 arbejder mest med, hvad det er for nogle spørgsmål værket vækker. De taler også hvem  
111 de tror de forskellige personer på billedet er og hvad der mon er sket i den situation som  
112 billedet viser.

113 De går i stå igen fordi de ikke helt ved, hvordan de skal forstå næste skridt i opgaven. De  
114 skal begynde at få formidlingsideer, men de bliver ved med at stille hvorfor-spørgsmål.  
115 De er ikke frustreret, de griner lidt imens.

116 Snakker om dramaet i værket og det drama som den filminstruktør de har valgt normalt  
117 arbejder med, samt det at der altid er noget bagved det man ser – en dybere sandhed,  
118 tingene er ikke som det man umiddelbart ser i instruktørens arbejde (gad vide om man  
119 kan se dette som en kunst historisk/oplysnings relateret måde at gå til tingene. Det med  
120 at fortælle sig til hvordan instruktøren historisk set har arbejdet, hvad er typisk for hans  
121 arbejde etc. etc.).

122 Får meget få ideer og er ekstremt fokuseret på at konceptualisere deres ideer (ergo er de  
123 ikke særlig divergente i deres tankegang men meget konvergente).

124 Efter et lille stykke tid med gruppen i idegenereringsfasen går jeg videre til en anden  
125 gruppe for at se, hvordan de arbejder. Denne gruppe står i den forreste åbne del af  
126 lokalet og er derfor ikke lukket inde af skillevægge. I stedet hænger de plancher Actor A  
127 har delt ud med tape på væggen.

128 Her har de arbejdet med et super helte tema. De var startet med Clint Eastwood og  
129 havde arbejdet sig videre derfra. Der hang meget få individuelle ideer på deres væg, men  
130 de var meget langt med at lave et helt koncept for et superhelte tema. De talte meget om  
131 alle de praktiske dimensioner af konceptet, hvordan kunne det formidles, hvilke værker  
132 kunne indgå, hvor mange værker osv osv.

133 Efter et kort stykke tid ved gruppe 2 introducerede Actor A en ny øvelse. I denne øvelse  
134 drejede det sig om feedback. Grupperne blev sat sammen 2 og 2. Overfor hinanden  
135 skulle grupperne fortælle om deres ideer/koncept, hvorefter den anden gruppe skulle  
136 komme med feedback, men feedback skulle gives ud fra bestemte roller (se opgave  
137 beskrivelse). Så hver person i gruppen fik en bestemt rolle, ud fra hvilken de skulle give  
138 deres feedback.

139 Actor B bliver tildelt den kritiske rolle, dette grines der lidt af især af Actor A og Actor B.  
140 (Jeg forstår i situationen ikke, hvorfor men Actor A forklarer mig til frokost, at hun har  
141 talt med Actor B om at hun i et længere stykke tid har været lidt træt af hendes

142 arbejdsopgaver m.m. og derfor selv havde følt at hun var hende brokkehovedet, der var  
143 negativ. Derfor var det lidt ironisk og internt mellem de to at hun blev tildelt netop  
144 denne rolle. Jeg er ikke klar over om de andre var klar over denne situation, men den var  
145 i hvert fald skjult og næsten ubemerkeligt for mig indtil Actor A nævnte den for mig.)

146 Gruppe 2 præsenterede sit super helte koncept, der gik ud på at en række værker blev  
147 valgt til superhelte tema. Værkerne skulle indeholde nogle dramatiske situationer, som  
148 børnefamilierne fik til opgave at løse, ved at digte en historie om, hvordan de som  
149 superhelte kunne redde situationen i billedet. Gruppen har lidt svært ved at forestille sig,  
150 hvordan konceptet skal fungere uden en formidler der er med rundt på turen eller  
151 lignende, men deres umiddelbare forslag er at super helte turen består af en form for  
152 folder e.l. materiale som bliver uddelt i receptionen ved familiernes ankomst, således at  
153 de selv kan gå rundt på turen. De ligger meget vægt på at det skal være sjovt, og at det  
154 skal være en sjov øvelse med mere aktion end der normalt er på museerne.

155 Jeg studser over, at de taler energi og aktion, da formidlerne, jo selv var meget stille og  
156 hviskede nærmest, da de færdes i udstillingsrummene.

157 Svært ved at være kritisk – egentlig generelt give feedback, grinede af det, fjantede,  
158 overdrev det så det blev mere ironisk end rationelt og realistisk.

159 En af de kritikpunkter der opstod var at Actor F (tror jeg hun hed) sagde, at  
160 kunsthistorikeren i hende, fik lyst til at påpege hvor formidlingen og det historiske i  
161 superhelte konceptet er henne? Der var simpelthen for meget fri fortolkning, når der ikke  
162 blev formidlet den egentlig historie i billedet. Bl.a. diskuterede gruppen i  
163 idegenereringsprocessen inden præsentationen, hvorvidt der skulle fortælles kunsthistorie  
164 i superhelte folderen eller på små skilte ved siden af værkerne.

165 Da gruppe 1 præsenterer bliver det meget flyvsk. De forsøger at præsentere en form for  
166 koncept, men egentlig har de mest post its med forskellige strø tanker. Dvs de lander et  
167 sted mellem meget divergent brainstorming og et faktisk koncept altså en konvergent  
168 proces. Men af usagte grunde forsøger de sig med at præsentere en form for koncept.  
169 (En fortolkning tænker jeg på dette kan være, at de ubevidst imiterer den anden gruppe).  
170 Det ikke er blevet specifiseret, om de skal præsentere flere ideer eller et koncept –  
171 udover at Actor A helt til at starte med viste på a4-papirs modellen, at grupperne stadig  
172 arbejdede i det divergente stadie, men dette var meget ukonkret og ikke alle lyttede.  
173 Actor A brugte ikke ordet divergent. Det tænker jeg kun fordi modellen lignede det der  
174 hedder en double diamond model, og der hvor Actor A pegede var i den første  
175 divergente fase i sådan en diamond.

176 Gruppe 1 har især lagt vægt på den dramatiske situation de tolker ud af billedet, og som  
177 de har talt om helt fra begyndelsen. De har arbejdet ud fra en filminstruktør og i deres  
178 ideer, har de især været fokuseret på teater relaterede aktiviteter, hvor dramatik og

179 historiefortælling spiller en markant rolle. Således bevæger de sig meget indenfor kunst  
180 og kultur-relaterede aktiviteter. Desuden er det aktiviteter der mestendels lægger op til at  
181 en formidler, omviser eller lignede skal være tilstede, på trods af at Actor A har nævnt  
182 for formidlerne at deres ideer ikke skal være forudsatte af at sådan en person er tilstede.  
183 Museumsgæsterne skal kunne deltage i aktiviteterne uden der er nogen guidance fra andre.  
184 I gruppe 2s feedback ligges, der på den kritiske side især vægt på, at det ikke er et  
185 helstøbt koncept de præsenterer – der mangler en rød tråd mener de.  
  
186 Tiden løber ud. Grupperne splitter meget hurtigt op og rydder tingene til side.  
187 Grupperne tager ikke deres eget materiale med, det lader ikke til der er nogen der sørger  
188 for at holde styr på, hvilke ideer etc. grupperne har fået. Processen dokumenteres ikke.  
  
189 STØRSTE ISSUES/BEMÆRKNINGER, JEG HAR BIDT MÆRKE I  
190 - ikke særlig gode til divergent tænkning  
191 - meget kort/sporadisk introduktion til kreative værktøjer, og meget lidt forklaring  
192 omkring formål og mål med værktøjer og proces  
193 - meget åbne overfor mig, vil gerne have jeg deltager

## Appendix 3.2

### Meeting 2 – Idea generation workshop

Date: 25.03.14

Location: Museum of Design & Crafts, auditorium

194 Da jeg ankommer til Kunsthindstrimuseet, skal jeg ind af en bagindgang, fordi museet  
195 ikke er åbent endnu. Jeg ringer til Actor A, da jeg står ved bagindgangen, men vagten  
196 lukker mig ind uden hende, så jeg mødes med hende inde på museet.  
  
197 Alle mødes i en stor foredragslignende sal - storsalen. Der er vildt højt til loftet og der  
198 står stole sat op på række til foredrag. Bagerst i rummet står der til højre og venstre for  
199 døren et langt bord med nogle stole rundt om.  
  
200 Da jeg ankommer er der færre mennesker end jeg havde forventet, da det er færre end  
201 gangen før. Vi venter lidt på at alle ankommer – Actor A har forklaret mig ved sidste  
202 møde, at de er dårlige til at komme til tiden, så det er ikke så overraskende. Men der  
203 kommer stadig færre end til det første jeg deltog i og nogle er ikke de samme som til det  
204 første møde. Blandt andet bliver jeg introduceret for Actor N fra museet's HR-afdeling.  
205 Actor N er ikke normalt en del af projektet, men er tilstede ved dagens workshop for at  
206 deltage og se, hvordan workshoppen er/foregår – som jeg forstår det, jeg får ikke så  
207 meget af vide.

208 Da de fleste er samlet, går vi ind i samlingen. Her har Actor A bedt formidler Actor F  
209 om at udvælge to værker, som hun/han skal fortælle de andre om.

210 1. værk:

211 Actor F fortæller først om Folkestolen. Hun/han kalder det et værk. Hun/han  
212 ”præsenterer” stolen med det hun/han selv beskriver som en historiske og stilistiske  
213 fortælling:

- 214 - den er billig at producere fordi den er lavet af jern
- 215 - den er til folkehjemmet
- 216 - men den blev især taget i brug på universiteter, i ventesale etc. altså offentlige  
217 institutioner o.l.
- 218 - Ann Katrin små-kritiserer udstillingsdesignet/opstillingen, i hvert fald i forhold til  
219 folkestolen fordi den står sådan bagved de andre stole i opstillingen. Det peger hun på  
220 måske skyldes at stolen ikke er så prominent som nogle af de andre stole og at stolene er  
221 sat op i farvekordinering.
- 222 - Den følger ikke principperne for mobilitet og fleksibilitet, som ellers er gældende for  
223 industriel design
- 224 - Den er et eksempel på et ønske om en ny æstetik
- 225 - Navnet på stolen har en naivitet over sig
- 226 - Markedsføringen af stolen var anderledes en for andre møbler eller stole på den tid
- 227 - Ann Katrin spørger en af de andre om hjælp til noget viden hun ikke helt selv er sikker  
228 på

229 2. værk:

230 Næste værk Actor F fortæller om, er et værk lavet i glas. Hun/han fortæller:

- 231 - Formgivning af glas
- 232 - udforskning af farver
- 233 - designet skaber en forbindelse til designstrømningerne i USA på det tidspunkt. En form  
234 mix match kultur, hvor alle glas ting etc. ikke behøver være ens i hvert fald ikke farve  
235 mæssigt. Desuden er det et tidspunkt, hvor glasdesign bliver lidt mere en forbrugsvare –  
236 masse produktion vokser frem
- 237 - produktion er ukompliceret pga. Designets karakter
- 238 - glasset er billigere
- 239 - man kan hælde glasset i en form og presse det ud fremfor at puste det.

240 Under Actor F's fortælling lytter alle stiltiende. Der er kun en enkelt af de andre som går  
241 lidt rundt og kigger, mens der bliver talt.

242 Jeg lægger mærke til at næste alle ting i udstillingen især de lidt mindre står i glasmontre  
243 og alle ting er samlet i opstillinger langs væggen.

244 Efter Actor F har talt overtager Actor A og siger til alle: nu er det jeres tur til at komme i  
245 gang.

246 Alle skal i gang med en træningsøvelse. 2 af formidlerne bliver sat til frit at vælge et værk  
247 blandt de genstande der er udstillet, der hvor vi er på museet.

248 Actor A bruger den ene genstand der er udvalgt til at forklare den kommende øvelse.

249 Actor A beder to af formidlerne om at finde på en association hver til genstanden. De to  
250 associationer kombineres til et ord, som er det ord formidlerne i grupper skal arbejde ud  
251 fra i næste øvelse.

252 De to ord der valgt til at illustrere øvelsen er fontæne og klode. Actor A hører dog  
253 ordene fontæne og krone, så dem bruger hun som eksempel.

254 Actor A forklarer at en i gruppen skal være interviewer og en skal være ekspert.  
255 Intervieweren skal interviewe eksperten om den halv fiktive genstand – i dette tilfælde –  
256 fontæne krone eller rigtigt fontæne klode. Gruppen skal således, eller de to af dem, finde  
257 på fiktive egenskaber eller kvaliteter i kombination mellem genstandens nye navn og  
258 selve genstanden, som de kan stå og kigge på.

259 Grupperne får kun den her forklaring fra Actor A. De får ikke udleveret et papir eller  
260 anden form for forklaring. Til forrige møde fik de ikke fælles forklaring og eksempel, i  
261 stedet fik de uddelt et papir med forklaring.

262 Da Actor A har forklaret øvelsen bliver formidlerne bedt om at finde sammen i to  
263 grupper. Da grupperne skal dannes spørger formidlerne: skal Alice ikke være med?  
264 Da der er så mange i øvelsen som mest skal lytte passer det okay at jeg ikke som sådan  
265 deltager, da det mest handler om at lytte til de to i gruppen, der er ekspert og interviewer.  
266 Grupperne tager det meget afslappet af jeg ikke lige deltager, men i stedet cirkulere lidt  
267 mellem de to grupper.

268 Grupperne fordeler sig og jeg følger den gruppe som arbejde med den genstand Actor A  
269 brugte som eksempel. Denne gruppe kalder jeg gruppe 1 (Her deltager Actor I i hvert  
270 fald).

271 Gruppen skal først lige finde enighed omkring, hvilke to ord det var de kombinerede  
272 fordi Actor A jo hørte forkert. Efter meget korte overvejelser bestemmer de sig for at  
273 arbejde med fontænekplode ikke fontænekronen som Actor A hørte. Jeg tænker det viser at  
274 de har en vis tryghed i processen at de skifter ord uden først at spørge Actor A eller være  
275 i tvivl i længere tid. Dog skifter de ikke bare sådan lige.

276 De er gode til at leve sig ind i interview situationen og griner meget.

277 De forestiller sig en pyntegenstand. De taler i en meget historisk kontekst. Snakker om  
278 mellemkrigstiden. Snakker straks om folkelighed, presset glas og materialevalg – præcis  
279 som Ann Katrin lige har fortalt om i hendes præsentation.

280 Jeg cirkulere videre til gruppe nr. 2 som laver samme øvelse.

281 Her taler alle 4 i gruppen først meget stille. Actor H er lidt tilbageholdende. Med gruppen  
282 griner en del og den gråhårede kvinde bløder efterhånden lidt op. 2 af deltagerne i  
283 gruppen er formidlere fra kunstindustrimuseet.

284 Gruppen taler blandt andet om træer, umbalumbo, fugle og champagnebrus.

285 Så de taler om meget forskellige elementer. Actor G siger papsmag. Han er god til at tale  
286 om andre ting end museumsudstillinger.

287 Actor G fra arkitekturmuseet er ekspert i gruppen (havde ikke set ham før og viste ikke,  
288 hvilket museum han hørte til).

289 Da de er færdige med interview-øvelsen. Får hver af grupperne tildelt enten folkestolen  
290 eller glasset, som de nu skal arbejde med.

291 Gruppe 1 får glasset og gruppe 2 får folkestolen. Hver person skal frit skrive alle de  
292 associationer de kan få til deres værk. Øvelsen skal foregå i stilhed.

293 Actor A siger de skal bruge de ting de har lavet de andre gange til at få mange  
294 associationer (ingen videre forklaring og ingen spørgsmål). Det behøver ikke være  
295 kunsthistorisk siger hun. Og hun nævner pippi langstrømpe fra sidste møde/workshop.

296 De får 10 minutter til øvelsen.

297 Actor F sætter sig på gulvet. Actor K stiller sig op. Begge grupper kigger meget på deres  
298 objekt mellem at de skriver associationer.

299 Nogle stopper med at skrive inden tiden er gået. Actor A siger de skal blive ved at skrive.  
300 Hun foreslår de tænker på sanser for at få associationer.

301 Ligesom sidste gang snakker de for det meste meget sagte mens de er i samlingerne også  
302 selvom der ikke er åbent for publikum.

303 2. DEL

304 Alle går tilbage til storsalen. Her bliver de delt op i nye grupper. Grupperne bliver  
305 sammensat helt tilfældigt. Actor A tæller bare 1, 2, 1, 2, 1, 2

306 Hver person skal vælge et ord fra deres associationsøvelse, som de synes er mest  
307 interessant. De skriver ordet på et stykke papir og giver det til højre sidemand. Derefter  
308 får de to minutter til at skrive nye associationer til det ord, som de har fået fra deres  
309 sidemand. Så mange de overhovedet kan.

310 Actor A sætter kager på bordet under øvelsen.

311 Gruppe 1 består af 4 kvinder bl.a. Actor N fra HR. Dem observerer jeg først.

312 Gruppe 2 består af 5 personer igen 2 af formidlerne fra Kunstindustrimuseet også kaldet  
313 KIM.

314 Efter der er skrevet associationer til det nye ord, sender de papiret både med start ord og  
315 alle associationer videre til sidemanden. Og så gentages samme procedure indtil papiret  
316 har været hele vejen rundt om bordet.

317 Gruppe 1 får frikvarter for at grupperne skal følges ad, fordi de er 1 person mindre end  
318 gruppe 2.

319 Næste øvelse: De skal kigge på ordene og tænke på, hvordan de kan relateres til en  
320 formidlingssituation. Det skal de bruge til at formulere ideer på et nyt stykke papir.  
321 Senere siger Actor A at det selvfølgelig skal være med tanke på målgruppen  
322 børnefamilier. Det havde gruppe 1 ikke tænkt så meget over (det er tilsyneladende  
323 implicit for Actor A men ikke for grupperne måske?).

324 I denne øvelse taler gruppe 1 bl.a. om bedste fædre, egne oplevelse og en bog.  
325 Bedstefædre kommer ind i billedet fordi folkestolen har fået Actor N til at tænke på sin  
326 bedstefars gamle jernseng, som han altid lå i.

327 Gruppen bliver i tvivl om, om deres ideer skal relateres til den genstand de har kigget på  
328 eller om det kan være alt muligt.

329 - jeg oplever at deres ideer og refleksioner er meget genstandsfikseret og nogle især kort  
330 lyshåret (hvem er det?) klarer ikke helt at sætte sig ud over genstanden.

331 Der er meget stille! Når der tales, tales der meget lavt. Actor N spørger til mit speciale.  
332 Hun/han er meget nysgerrig på det og vil gerne have jeg sender det til ham/hende, når  
333 det er færdigt. (=åbenhed). Hun er uddannet psykolog får jeg af vide af Actor A.

334 Actor A går rundt og tager billeder af arbejdet med hendes Ipad.

335 Jeg spørger til, hvad de har gjort, da de skrev ideer – om de har fokuseret på at skrive en  
336 eller flere ideer. Actor N siger hun har skrevet flere ideer. Actor K svarer hun hverken  
337 har gjort det ene eller det andet, men har bare skrevet tanker ned.

338 Actor L streger noget af det hun har skrevet ud og siger ligesom noget udtydeligt til sig  
339 selv, som lyder lidt opgivende.

340 3. øvelse:

341 Formidlerne skal som med associationerne sende deres ideer rundt.

342 Actor N synes det er vanskeligt. Actor L mener ikke hendes ide kan sendes videre til  
343 nogle andre.

344 Actor A siger ordret:

345 I skriver videre på ideen – altså i ental. DVS. Formidlerne meget hurtigt bevæger sig i  
346 retning af at arbejde enkelte konkrete ideer

347 Actor K spørger sin sidemakker om, hvad der menes med hendes ide fremfor bare at  
348 gøre sig sine egne tanker.

- 349 De tilføjer meget lidt til hinandens ideer – småsætninger eller tillægsspørgsmål.
- 350 De spørger ind til hinandens til tema. Jeg opfatter det som at de har brug for definitioner
- 351 og afgrænsninger.
- 352 TEMAERNE gruppe 1 arbejder med er:
- 353 - Undskyld jeg er til – Ta' plass
- 354 - Iskrystaller
- 355 - Nostalgi
- 356 - Morfars seng og folkestolen
- 357 I den ene runde skrev Actor L slet ingenting.
- 358 De roser hinanden en del.
- 359 Den ene har tegnet en elg. Actor A spørger til om elgen kommer ind i forhold til
- 360 folkestolen eller glassene. Altså hun tager det også meget bogstaveligt med de værker, der
- 361 arbejdes ud fra.
- 362 4. øvelse 5-7 min.:
- 363 De skal især præcisere, forbedre, renskrive deres ide så de kan præsentere den.
- 364 De synes de skriver meget.
- 365 Gruppe 2 ”mor er” sig sagte over hinandens ideer. De har skrevet meget meget mere end
- 366 gruppe 1.
- 367 De har 2 min. til at fortælle om deres ide til de andre. De andre skal efterfølgende stille
- 368 spørgsmål
- 369 - Actor A ligger vægt på at det skal være kritiske spørgsmål
- 370 Der skal være dialog, nysgerrighed siger Actor A og det er det der skal stilles spørgsmål
- 371 til efter præsentation.
- 372 1. ide:
- 373 Familierne skal samles foran glasmonstre og fortælle parallel-historier
- 374 ➔ feedback: der bliver talt meget om glassesets historie, hvordan man laver glas. Desuden
- 375 hvad man bruger det til – briller. Glas, skærme etc.
- 376 2. ide
- 377 Familierne skal tale om gamle dage. Bedsteforældrene skal aktiveres i dialogen. Hvad
- 378 gjorde glasseset var nyt da det kom frem. Hvad er godt ved nyt? Og hvad er nyt ved
- 379 glasseset? Børnene skal tage gamle ting med på museet.
- 380 Der skal være glasproduktion på museet. Og limonade servering med citroner presset
- 381 på glaspresseren.

- 382 → At det ikke er specifikt på glas – at man vil kunne gøre med hvilken som helst genstand.  
383 Man må ikke nødvendigvis have gamle ting på et nyt museum. At man kan kombinere  
384 det med at vi som mennesker også er en historie.
- 385 → Jeg bemærker at uddover den sidste bemærkning drejer både ide og kritik sig utroligt  
386 meget om genstande
- 387 3. ide:  
388 Actor N  
389 1 barn vælger en genstand og formidler til andre, så der kommer en fælles snak om  
390 genstanden. Hvorfor er tingen placeret som den er? Hvorfor står der noget foran  
391 den? Hvorfor står nogle af jer (børnene) også i baggrunden?
- 392 → Feedback: kan godt lide at ideen tager udgangspunkt i genstandens placering.  
393 Mine egne tanker: Actor N mener ikke hun tager udgangspunkt i stolen men hun tager jo  
394 meget bogstaveligt udgangspunkt i det, der blev sagt om den.
- 395 Imens gruppen er ved at give hinanden feedback, bliver den anden gruppe færdig, da de  
396 er et gruppemedlem mindre. De pakker sammen og begynder at gå selvom den anden  
397 gruppe ikke er færdig.
- 398 4. ide:  
399 Morfars seng. Tager mest fat i børnene i forhold til børnefamilierne som hele. Og  
400 spørger hvad skal vi med en stol? Hvad gør en stol til en stol? Hvad er folkeligt?  
401 Demokratisering.  
402 → Der bliver stort set ingen feedback givet  
403 Det tænker jeg er fordi den anden gruppe allerede har pakket sammen.

## Appendix 3.3

### Meeting 3 – Idea generation workshop

Date: 01.04.14

Location: Architecture museum, Atelier

- 404 Da jeg ankommer er alle ikke kommet – folk står og små snakker. En af damerne har en  
405 brochure med fra et andet museum, som hun viser til Actor A og et par andre, og de  
406 snakker frem og tilbage om de ting, der er i brochuren og på det museum. Jeg kan ikke  
407 helt se, hvad der er i brochuren, men de virker begejstret og inspireret af museet. Og  
408 taler om: ja sådan kunne vi også gøre eller det kunne være fedt. Det drejer sig især om  
409 toiletforhold, cafe etc. Altså omgivelserne, ikke så meget udstillingerne. Jeg tænker  
410 umiddelbart lige der, at det viser en form ensporethed i, hvor de finder deres inspiration.
- 411 De skal finde magasiner frem. Actor I fra ARK finder magasiner frem. Hun siger hun  
412 også har specielle arkitektur magasiner. Det opfatter jeg umiddelbart som et stort

413 fagfokus. Da workshoppen I dag er på arkitektur museet tænker hun måske helt naturligt  
414 at der er fokus på arkitektur.

415 Actor A bemærker at en person mangler og siger med en smule ironi I stemmen at det  
416 kan være hun måske har fået nok af de her eksperimenter.

417 Actor D har kamera og staffeli med.

418 Actor G skal fremhæve et værk for de andre. Han har taget en folder/et stykke papir  
419 med en form for grundplan med. Actor A er ikke tilfreds, da værket ikke er én bygning,  
420 derfor beder hun ham finde et andet værk – altså på stående fod. De taler lidt frem og  
421 tilbage om værket inde de finder en løsning – alle sidder og lytter til det. Og nogle taler  
422 lidt med. På mig virker det som om workshoppen både er godt i gang og ikke. Der ikke  
423 sådan rigtig sagt nu går vi i gang, men på den anden side set er alle lige som klar og lytter,  
424 og tager lidt del i samtalen mellem Actor G og Actor A. Actor G forklarer lidt om,  
425 hvorfor han har valgt værket, og hvorfor han ser det som et værk. Og Actor A siger lidt  
426 om, hvorfor det ikke fungerer. Alligevel siger hun også at værket ikke betyder så meget,  
427 fordi det kun skal bruges for metodens skyld. Jeg tænker det virker lidt modstridende.

428 Efter den lille samtale forklarer Actor A at de i dag skal arbejde med mindmap. Efter hun  
429 har præsenteret metoden og forklaret, hvorfor den er god til at aktivere associationer  
430 forklarer hun, at de ud fra national teatret, som blev det udvalgte værk, skal arbejde med  
431 negative brainstorming, inden de går i gang med mind map. Her forklarer hun hvad  
432 negative brainstorming går ud på.

433 De fordeler sig i grupper – 2 med 3 deltagere og 1 med 4 deltagere. I den en gruppe med  
434 3 deltagere Actor K's datter også som er mellem 5 og 8 år gætter jeg på.

435 Actor G spørger, hvor meget han skal finde på.

436 Actor I giver udtryk for at hun synes det er svært.

437 Actor D skriver man ikke kan have heste på 2. Sal. Overfor alle de andre deltagere  
438 fremhæver Actor A dette som et rigtig godt eksempel på, hvordan de skal arbejde med  
439 negative brainstorming.

440 Under Actor A's og min sidste samtale foreslog jeg negative brainstorming, fordi vi talte  
441 om, at en af formidlernes største udfordringer at aktivere varierede og overraskende  
442 associationer. Jeg foreslog at afprøve negative brainstorming til måske at løse dette  
443 problem. Det viser sig dog nu, at Actor A har hun valgt at gøre det på en lidt anden  
444 måde eller at hun har forstået den på en lidt anden måde end jeg mente i min forklaring. I  
445 min optik bruger man negative brainstorming ved at finde på dårlige løsninger til sit  
446 problem i stedet ender grupperne med at finde på ting, der er sjove for børnefamilier,  
447 men som man ikke kan gøre.

448 På den måde og ikke mindst med Actor A's fremhævelse af Actor D's ide, bliver der  
449 skrevet rigtig mange post its med man kan ikke... forslag.

450 Flere af formidlerne spørger hvad det præcist går ud på. Actor A bliver ved med at svare,  
451 at der er frit spil.

452 Der er forholdsvis stor stilhed og formidlerne arbejder meget individuelt i processen.

453 Actor A opfordrer til at formidllerne skriver en hel masse ideer meget hurtigt og siger det  
454 jo ikke er så svært at finde ud af, hvad nationalt teatret ikke kan bruges til (her  
455 eksemplificere hun altså, hvordan hun forstår negative brainstorming).

456 De vælger hver især deres favorit ud blandt deres negative ideer og deres favoriter skal nu  
457 være udgangspunkt for det mind map grupperne skal udvikle.

458 Gruppe 1 hvor Actor F, Actor M, Actor P og en studerende der er med i dagens  
459 anledning er i udvælger: Hytte, landbrug, hvilken slags svampe er spiselige og sidde i  
460 undervandsbåd.

461 Gruppe 2 hvor Actor D, Actor E, Actor K og Actor Ks datter er i udvælger: Zoo,  
462 fuglebad, ikke spejderlejr og akvarium ud

463 Gruppe 3 hvor Actor G, Actor I og Actor H er i udvælger: kan ikke springe det i luften,  
464 info om plan og bygningsetaten og det kan ikke spises.

465 Actor A gør alle opmærksom på at de kan arbejde sammen i stedet for at arbejde hver for  
466 sig.

467 Actor A husker også alle på at de kan bruge billeder både i forhold til at tegne og klippe  
468 billeder ud at magasiner. Her begynder mange faktisk at lege lidt mere for eksempel  
469 Actor F og den studerende at bruge baggrunde i billeder som associationer til svampes  
470 tekstruer og de klipper blandt andet også en diamant ring ud.

471 De skal i gang med at vende deres negative ideer om til gode ideer. Dvs de får et nyt  
472 stykke papir, hvor de skal lave et mind map ud fra de samme retninger som de allerede  
473 arbejder ud fra, men de skal nu arbejde med at udvikle ideer der kan lade sig gøre. Actor  
474 A opfordrer til at de kan søge inspiration på det første mind map.

475 Jeg går ind og hjælper gruppe 3. De er gået istå ved at skulle vende deres ideer om. De  
476 skriver henholdsvis billeder og tegninger ned, hvilket er i forbindelse med deres ide om  
477 bygningsetaten. De synes det er udfordrende at vende bygningsetaten om til noget  
478 positivt for børnefamilier, da det i sig selv er kedeligt. De taler lidt og kigger stille på  
479 papiret. Da jeg fornemmer en stor blokering og jeg selv synes jeg har nogle ideer jeg  
480 brander inde med, foreslår jeg henholdsvis påklædningsbygninger, som med  
481 påklædningsdukker og dekonstruktion altså springe bygninger i luften og bruge  
482 stumperne til at bygge noget nyt. Vi taler om ideerne og har en rigtig god dialog. Vi

483 kommer eksempelvis til at tale om, at man kunne lave computerspil omkring emnet.  
484 Actor I siger at det er vældig dyrt at udvikle så noget. Jeg foreslår at man kunne udvikle  
485 spillet som et open source spil, så museet selv ikke skulle stå for udviklingen. Vi taler  
486 frem og tilbage om de forskellige ideer og muligheder. Herfra fornemmer jeg at deres  
487 ideer flyder bedre og går i nyere eller flere retninger. Actor G talte allerede i den negative  
488 brainstorming om ideer omkring et peberkage hus. Det taler han flere gange om nu. Og  
489 især taler han om ideer med at springe ting i luften.

490

491 Gruppe 1 taler om kundskab, videnskab, arkiv/samling og biologi. OG om svampe. De  
492 forestiller sig at man kan smage svampe på museet – en gastronomisk oplevelse skal det  
493 bland andet være.

494 I deres snak trækker Actor F build a bear fra projektoplægget ind i billedet og de  
495 begynder at tale om at møde publikum på en helt anden måde en, hvad de mener man  
496 gør på museerne.

497 De taler om at man kan navigere i sin egen oplevelse.

498 Og de taler om rollefordelingen mellem følelse og fakta.

499 I enden af øvelsen skal grupperne præsentere deres mindmap for hinanden.

500 Gruppe 1 præsenterer

501 At de har brugte en ubåd som et fint billede på den enkeltes museums oplevelse – de  
502 siger blub blub blub lyde i præsentationen og forklarer hvordan det er den følelse af at  
503 man trænger verden ud og styrer sin egen ubåd rundt igennem museet.

504 De har brugt hytte associationerne i forhold til kvaliteter der er undertrykt i  
505 museumsrummet. Kvaliteter som kan skabe tryghed og varme.

506 Her sætter Actor G sig lidt væk fra de andre.

507 Svampene har gruppen brugt som metafor for museet. Det er et sted hvor man kommer  
508 for at få svar. De har især hæftet ordene kunnskab, videnskab og arkivsamling på denne  
509 del af deres mindmap.

510 Gruppe 2 præsenterer.

511 De fortæller om at dyreliv i mindre størrelsесorden kunne være fint på museet. Det  
512 kunne være cool at sove på museet. Her bruger de et britisk museums som har gjort dette  
513 som eksempel. De peger på at nasjonalmuseet trænger at bruge de britiske museer som  
514 eksempel generelt.

515 Disse ideer bygger de videre på efterhånden i deres præsentation både ud fra det de har  
516 skrevet ned, men også ud fra ideer de får imens de præsenterer. De peger på at dyre og  
517 planteliv kunne ske, hvis der kom sol ind gennem taget. De kunne få en kunstner til at

518 lave en hel unik plantevæg. Der er meget lidt levende liv på museer generelt mener  
519 gruppen.

520 Gruppen foreslår også at museet skal have et stort akvarium , som publikum kan komme  
521 på dykker ekspedition i.

522 Den grønne plantefarve skaber ro for folk så museet bliver et sted med feel good effekt.

523 Gruppe 3 præsenterer

524 Actor H præsenterer ideen om påklædningsbygninger, men da hun forklarer at det er  
525 ligesom med påklædningsdukker skæver hun over til mig, som om det er min ide eller  
526 hun har brug for opbakning eller godkendelse - jeg ved det ikke helt, det er bare en  
527 fornemmelse jeg har. Actor H med opbakning fra de to andre forklarer om, hvordan  
528 pladsen hvor national teatret som aldrig blev bygget i den form, tegningerne viser og på  
529 den plads, kunne laves med påklædningsbygninger, så man kan designe sin egen plads,  
530 Actor I indskyder man også ville kunne sætte en skyskraber ind og Actor G indskyder, at  
531 man ville kunne ødelægge pladsen ved at springe nogle af bygningerne. Actor H forsætter  
532 og begynder at lægge vægt på at man ville kunne bygge op i historisk kronologi, så man  
533 kan se, hvordan pladsen har set ud på forskellige tider anno ditten og datten. Således at  
534 folk kan se, pladsens historie.

535 Gruppen her Actor I fortæller også om muligheden for at bruge dataspil, hvor man kan  
536 bygge og sprænge bygninger i luften. Actor I nævner at det dog er en udfordring at lave  
537 dataspil, fordi det kost mange penge, men man kan lave det som open source siger Actor  
538 I, og kigger over på mig, fordi hun vist ikke helt ved, hvad det betyder, og det var noget  
539 jeg foreslog, da de talte om ideen. I deres præsentation af ideerne kredser de især om at  
540 ting kan springe i luften, om teater, eventyr, historiefortælling og dekonstruktion. Til sidst  
541 fortæller Actor G kort at man kan springe bygninger i luften og så bruge brudstykkerne  
542 til at bygge andre bygninger. Lige meget hvad gruppen taler om, er Actor G meget  
543 entusiastisk omkring at man kan springe bygninger i luften, så det tilføjer han hele tiden.  
544 Til gengæld bemærker jeg at gruppen har haft meget svært ved at løsøre sig fra de ideer,  
545 jeg har bidraget med, selvom de byggede videre på dem i brainstorm processen,  
546 præsenterer de ikke, de ting, de selv har bygget på. De har heller ikke brugt et eneste  
547 billede på deres mind-map.

548 AFRUNDING

549 Actor F fremhæver at det havde været raret at gøre lignende processer i forbindelse med  
550 andre udstillinger

551 Da alle pakker sammen og slutter spørger jeg Actor F fra gruppe 1 om hvad de mente  
552 med at museet skulle være et sted for kunnskab, videnskab og arkiv/samling. Da jeg  
553 personligt tænkte det er det et museum er, men jeg fornemmede på deres præsentation,  
554 det ikke helt var det samme de refererede til. Hun svarede at det de havde tænkt på og

555 talt om var at man skulle kunne spørge om alt på museet både i forhold til udstillingerne,  
556 men også hvor er toiletterne etc. Museerne skulle give gæsterne en større følelse af  
557 åbenhed og imødekommenhed og tryghed.

## Appendix 3.4

### Meeting 4 – Inspirational talk & presentation of individual group process

Date: 30.04.14

Location: Nasjonalmuseets headoffice, meeting room

558 Klokken har passeret kl. 14 hvor vi egentlig skulle starte. Der er lidt små snak og nogle  
559 spørger til, hvem vi venter på. Actor A siger hun ikke er helt sikker på, hvem der  
560 kommer. Hun spørger Actor G, om Actor I kommer. Han svarer, at han ikke ved det.  
561 Han har ikke set hende det meste af dagen. Actor D siger fra den anden ende af rummet,  
562 at hun heller har kunne få fat i Actor I hele dagen. Jeg ligger også mærke til at Actor N er  
563 her igen. Hun var der til forrige møde men ikke det sidste jeg deltog i.

564 Da der er enighed om at gå i gang, dukker der tre mere op. Der er ikke nok stole til alle,  
565 så det skaber lidt uro, inden mødet kan gå i gang.

566 Actor A fortæller at de i dag har besøg af skuespillerinde Guandaline Sagliocco, som vil  
567 holde foredrag for dem om teaterstykket "Woff! Art". Derudover siger hun: for at få det  
568 til at passe fordi det ikke passede med tid og økonomi og alt muligt, så kommer vi til og  
569 se nogle små film bider, og ud fra det, så vil du (hun peger på Guandaline) fortælle noget  
570 om processen når i skal lave sådan en forestilling, hvordan i tænker på målgruppen,  
571 opbygning af forestillingen, hvad det er der er vigtigt, hvad i tænker der er vigtigt når i  
572 arbejder med i det her tilfælde kunst og med børn. Jeg håber det bliver rigtig  
573 inspirerende. Med de ting jeg har hørt og set, er jeg ihvertfald meget spændt på og høre  
574 mere. Actor A giver ordet til Guandaline

575 Guandaline starter med at præsentere sig selv med navn og profession og siger at hun  
576 ikke helt ved, hvor meget de ved om hende, og hvorfor hun er der, da dagens program  
577 og hendes foredrag så vidt hun har forstået har været en hemmelighed for alle. Det  
578 nikker formidlerne samtykkende til og en siger ja, så du må fortælle alt.

579 Guandaline fortæller lidt mere uddybende om hendes beskæftigelse som skuespiller, at  
580 hun kommer fra Frankrig, men har boet i Norge i mange år, så hun har taget det norske  
581 til sig og er godt integreret selvom hun ikke har lyst hår som hun siger. Hun fortæller hun  
582 driver et lille ensemble som hedder Sagliocco. Hun laver forestillinger og har også lavet  
583 flere større forestillinger, nogle i samarbejde med andre. I ensomber har hun en lille fast

584 kunstnerstab samt både lysfolk og regissører. I dag vil hun specifikt fortælle teaterstykket  
585 hun har lavet der hedder "Woffl Art" og som har fået stor bevågenhed. Det er et  
586 børneteaterstykke og hun har vist det rundt omkring i Norge og Frankrig flere hundrede  
587 gange. I Norge har de især spillet i skolesekken. Hun fremhæver at når de spiller i  
588 skolesekken er kunst og kultur jo sådan lidt hemmelig for alle udenfor, mens i Frankrig  
589 har de mest spillet på rigtige teatre og bl.a. også på Louvre, for der har man en anden  
590 måde at tænke teater for børn og unge på. Der må det være i et ordentligt teater, i en  
591 rigtig sal – ofte er skoleforestillinger kombineret med almindelige åbne forestillinger i  
592 Frankrig. Hun siger det synes hun er vigtigt i alt hvad hun gør. Uanset hvad hun laver af  
593 forestilling, så er det vigtigt for hende at den kan kommunikere til alle aldersgrupper.  
594 Hun tænker aldrig på noget specifikt aldersniveau, hun tænker hovedsageligt bare på,  
595 hvad det er hun har lyst til at lave, og så er det klart at forskellige aldersgrupper har  
596 forskellige erfaringer i livet, så de kan relatere det hun laver på mange forskellige måder,  
597 og det er det hun forsøger at gøre plads til at man kan.

598 Guandaline fortæller hun synes det var vældig mærkeligt at blive spurgt om hun ville  
599 holde et foredrag om forestillingen fordi selve teaterstykket netop er bygget op som et  
600 foredrag.

601 Det handler om Actor P, der interesserer sig meget for kunst og hunde. Og det er de to  
602 ting stykket handler om. Actor P kommer ligesom ind på scenen til start og er lidt nervøs  
603 og lille og fumler rundt med alt muligt. Hun har et lille bord med en lampe og med et  
604 billede af fiona, som er hendes egen hund. hun har en lille taske med glas og vand. Da  
605 hun er kommet ind på scenen går hun bare rundt og sætter bordet rigtigt og fumler med  
606 lampe og finder ledning og sådan. Guandaline sammenligner det med hvordan hende og  
607 Actor A gik rundt og gjorde klar til foredraget inden alle de andre kom. Vi gik rundt og  
608 fumlede med hvordan vi skulle dække vinduerne ordentligt til, trak lærredet ned osv. Det  
609 er akkurat sådan med forestillingen. Guandaline forklarer at Jeannett har det sådan at det  
610 er første gang jeg skal lave et foredrag, jeg har aldrig gjort det før sådan laver en synkelyd  
611 og bevægelse - okay nu starter vi, nu kaster vi os ud I det. Actor P er passioneret, og  
612 vældig genert, men hun er meget elskelig og så elsker hun bare hunde og kunst.  
613 Guandaline forklarer at gennem Actor Ps foredrag I forestillingen går de igennem  
614 mange vældig kendte værker fra Velásquez til Renoir og Munch. Guandaline siger hun  
615 lige vil vise et par minutter af videoen fra stykket, for at andre forstår hvad slags  
616 forestilling hun snakker om.

617 Under videon små grines der og småsnakkes. Bagefter bliver der klappet.

618 Efter klippet siger Guandaline, at hun håber, formidlerne kan bruge det hun vil fortælle  
619 om til noget. Hun stopper lidt op og tøver lidt og fumler lidt i ordene og siger hvad er  
620 det egentlig jeg skal sige. Actor A har jo givet mig nogle ord til hvordan jeg kan

621 introducere stykket. Som jeg har forstået det arbejder i også med det publikum der er  
622 børn og familier, så der kan jeg måske give noget inspiration, selvom jeg jo godt ved at  
623 jeg arbejder med teater, som er levende kunst.

624 Hun fortæller, at stilmæssigt arbejder hun blandt andet meget med krop og sprog. I det  
625 her stykke bestemte de sig helt fra start for at hun og hendes kunstneriske stab sig for at  
626 de akkurat ville lavet noget med musik. Så det handlede ikke særlig meget om hvad de  
627 skulle lave en forestilling om til at starte med.

628 Hun siger, for mig handlede det om at jeg havde vældig lyst på at lave noget med lyd. Jeg  
629 havde netop påbegyndt et samarbejde med en bestemt franskmand der arbejder med lyd  
630 og musik og jeg har fundet ud af at for mig er lyd og skuespil en fantastisk kombination.  
631 For eksempel har jeg fundet ud af ikke kun at arbejde med lyd og musik men også med  
632 lyd og objekt. Der er et meget finurligt lydarbejde i forestillingen. For eksempel hver  
633 gang jeg drikker vand, så er der en lyd af en hund der drikker (hun laver en en bestemt  
634 lyd for at illustrere det). Det er gjort på en meget naturlig måde, så man tager det ligesom  
635 ud af virkeligheden, og lader hundelyde snige sig ind over det hele.

636 Efter hun havde bestemt sig for at arbejde med lyde havde hun fundet ud af at hun gerne  
637 ville arbejde med foredraget som ramme for stykket. Hun kan godt lide at have en meget  
638 defineret ramme omkring det hun skal lave. Foredraget kunne hun godt lide, fordi det er  
639 en meget fast form, det danner som ramme, og det er ikke sig selv en eventyrlig  
640 fortælling. Og så kan hun godt lide at foredraget er meget virkelighedsnært, og derfra  
641 kunne hun tage publikum med ind i en magisk fortælling, men bundet op på foredragets  
642 form, og tage publikum med tilbage til virkeligheden igen ved afslutningen. Så man  
643 kommer altid tilbage til udgangspunktet forklarer hun.

644 Udover at arbejde med lyd har hun også især sammen med hendes regisør arbejdet  
645 utrolig meget med improvisation. Det er sådan de arbejder med tekst, at Guandaline bare  
646 fortæller og fortæller og fortæller, det er sådan manuskript og rollen udvikler sig.

647 Så det var først senere i processen hun fandt ud af det skulle handle om hunde og kunst.  
648 Det kom sig af at en af dem hun arbejdede med havde fået en hund og fortalte hele tiden  
649 om den og den måde den påvirkede deres familieliv på. Derfor foreslog regisøren at  
650 stykket skulle handle om hunde.

651 Guandaline arbejder ikke med pædagogik eller hvad man kunne kalde kunsthistorie, så I  
652 stykket siger hun ikke meget om, hvem der har mallet billedet, hvornår eller hvorfor.  
653 Kun hvis hun føler det bidrager med noget til selve stykket ikke fordi det er vigtige facts i  
654 forhold til værkerne. Hun er ligeglads med hvad der er fakta og fiktion i det hun fortæller  
655 om værkerne.

656 Det, hun var optaget af, var, at børn ofte synes, kunst er lidt gammelt og kedeligt, og hun  
657 var optaget af, at man ikke selv får lov at sige så meget om kunsten.

658 Derfor brugte hun karakteren Actor P, som er meget levende og alle meget hurtigt kan  
659 lide. Fordi det fik publikum med og hendes historier om kunstværkerne fik publikum til  
660 at leve sig ind i værkernes historier.

661 Noget i historierne er sandt og noget er usandt.

662 På Louvre da forestillingen blev vist kom en dame bagefter og sagde jeg har studeret  
663 Velasques i mange år, men jeg vidste ikke at hunden på billedet hed Pedro. Det vidste  
664 Guandaline heller ikke, for det er noget hun har fundet på. Og den situation morede  
665 hende vældigt, fordi der var en enorm kontrast mellem det hun gjorde med stykket og så  
666 den seriøsitet damen lagde på lige præcis hunden i den historie Guandaline havde fortalt  
667 om hunden.

668 Det Guandaline har oplevet med stykket når det er blevet spillet på museer er, at det  
669 fanger børnenes opmærksomhed eller nærmere fokusere den, så de lægger mærke til  
670 hunde lynhurtigt på alle andre billeder. Og det er også det hun hørte fra eksempel Louvre,  
671 hvor der var en specifik omvisning for børnene efter stykket og fra forældre m.m. at  
672 børnene når de kigger på malerier bagefter har fokus på hundene og at børnene forsæt  
673 bagefter tænker på de historier Actor P fortæller i stykket, lever sig ind i dem og digter  
674 videre på dem, når de ser hunde i andre billeder.

675 Guandaline fortæller meget kronologisk om stykket og supplere med videoen. Men hun  
676 fortæller også om, hvordan de historier, hun har fortalt om hundene har formidlet  
677 forskellige følelser og pointer til børnene.

678 Eksempelvis kunne der nemt tales om det at være alene ved at tale om et billede med en  
679 hund, der er alene. Guandaline har blandt andet brugt lydene ekstremt meget for at gøre  
680 stykket og værkerne levende og formidle alle følelserne.

681 Guandaline talte I løbet af foredraget også om hvordan stykket er blevet tilpasset mange  
682 gange I processen. Også efter de begyndt at spille det. Eksempelvis er timingen blevet  
683 meget bedre, noget er taget ud og noget er føjet til. Det gør at stykket har ændret sig  
684 meget I forhold til sådan som det er på videoen. (jeg tænker dette er interessant, for det  
685 er jo ikke noget formidlerne, som sådan arbejder med, da en udstilling jo ikke lige hænges  
686 om efter den er åbnet – så er det en stor omgang, ikke små justeringer, man hele tiden  
687 foretager.)

688 I løbet af foredraget ligger jeg generelt mærke til at alle lytter stille, under de forskellige  
689 video klip bliver der ofte grinet. Der kun nogle få, der tager noter i løbet af foredraget.

690 Til sidst spørger Guandaline om der er nogen spørgsmål, hun er dog lige ved at runde af  
691 uden at spørge, men det virker som om, hun så kommer I tanke om det.

- 692 Actor E bemærker at det jo er en fantastisk måde at lege en masse viden ind uden det  
693 koster noget.
- 694 Actor G spørger: hvorfor havde du lyst til at lave forestillingen lige på den måde?  
695 (spørger han uddybende For eksempel med lyden på den måde og foredraget som  
696 ramme)
- 697 Actor K bemærker at hun burger alle kunstformerne I en; dans, musik, billedkunst m.m.
- 698 Actor M spørger ind til udvælgelsen af billedeerne.
- 699 Guandaline svarer at der ikke var nogen bestemt systematik eller nogen specifikke krav i  
700 udvælgelsen. Så det handlede ikke så meget om, hvem der præcis havde malet billedeerne,  
701 men meget om, hvilke historier hun kunne fortælle ud fra billedeerne, så rækken af  
702 billede skabte et godt narrativ igennem stykket og viste en variation af følelser ikke bare  
703 de samme alle sammen.
- 704 Actor E nævner at hjernehforskning ligger vægt på 3 elementer, der får folk til at huske  
705 ting. Det er galskab, humor og sex. I Actor Es øjne brugte Guandaline 2 ud af de 3. Ikke  
706 så meget sex. Så det kan være derfor stykket har haft så stor succes med at påvirke  
707 publikum.
- 708 Actor G snakker om, at hun jo har en intention, fordi hun for eksempel sagde hun godt  
709 kunne lide, at børnene huskede hunden pedro. Han påpeger det udfra at Guandaline har  
710 sagt hun ikke havde én bestemt intention med stykket eller at hun ønskede børn og  
711 voksne skulle have nogle helt bestemte ting ud af at se stykket. Guandaline svarer at disse  
712 tanker og “intentioner” først var noget der kom senere efter forestillingen var blevet til  
713 og hun så hvordan folk reagerede på stykket.
- 714 Actor G spørger til forskellene mellem at spille I Norge og Frankrig, når nu hun  
715 hovedsageligt spiller på skoler og lignende I Norge men på “rigtige” teatre I Frankrig.
- 716 Actor K synes det er fantastisk at stykket får billedeerne til at leve, fordi hun synes det jo  
717 er det der er problemet, at de så tit ikke gør.
- 718 Mange giver deres samtykke til at det er en fantastisk forestilling.
- 719 Til slut opstår der en fælles snak om, hvor fantastisk det ville være, hvis stykket kunne  
720 spille på museet. Det er Actor K der spørger Guandaline om hun ikke kan komme og  
721 spille på museet og flere stemmer i. Actor E foreslår om det ikke kunne blive et  
722 bestillingsværk, så det blev et samarbejde med Guandaline så man lavede det samme med  
723 en bestemt del af museets samling. Forskellige forslag kommer fra hist og her.  
724 Guandaline taler lidt med, men siger ikke noget konkret om, hvad der kan lade sig gøre.  
725 Hun udtrykker sig lidt mere i vase vendinger.

- 726 Actor G synes det er godt som det er. Det behøver ikke være med vores værker. Det har  
727 jeg intet behov for siger han.
- 728 Actor A siger også hun synes det kunne være rigtig spændende med så noget på museet.  
729 Det vil være en rigtig god ide med sådan nogle stykker og ikke kun for børnefamilier  
730 siger hun. Man kan jo arbejde videre på det og søge penge til det foreslår hun.
- 731 Spørgsmålene ebber ud og Actor A siger nu er det tid til pause. Efter pausen skal de  
732 snakke om, hvad der skal ske med projektet fremadrettet.
- 733 I pausen taler Actor A og Guandaline sammen. Guandaline siger det var godt at folk var  
734 så inspirerede. Actor A siger hun også er rigtig tilfreds, og at det kunne være rigtig fedt at  
735 lave noget sammen, hvis Guandaline ville være frisk på det.
- 736 De forskellige formidlere taler også sammen i pausen og jeg hører Actor K sige, det er  
737 sådan - med reference til Wouf! Stykket - at vi skal til at arbejde i formidlingen.
- 738 Pausen er slut og Actor A kalder alle tilbage til det store konferencebord.
- 739 Actor J sidder med solbriller på.
- 740 Actor A ligger ud med at sige, hun synes teaterstykket rammer lige ned i de værdier de  
741 alle har fastsat for projektet fra start.
- 742 Hun har et powerpoint gjort klar og forklarer at hun nu vil gennemgå, hvad planen er for  
743 projektet det næste stykke tid.
- 744 Hun siger det er nu, i selv skal i gang med at arbejdeude i afdelingerne.
- 745 Det er vigtigt at jeres møder ligger ret tæt. Jeg håber i allerede har indkaldt til dem.
- 746 Hun siger de skal huske fra dogmer at inddrage en kunstner i deres projekt. De kan selv  
747 vælge om de vil inddrage en til det hele eller bruge kunstneren til en helt specifik ting.
- 748 Det er ikke et krav at alle i gruppen behøver deltage i møderne hver gang. For eksempel  
749 ved Actor A godt at kunstnerne der er tilknyttet atelierne er i gang med deres teaching  
750 artist og derfor ikke har så meget tid.
- 751 Actor A forklarer at det projekterne vil blive målt på er projektbeskrivelsen, værdierne og  
752 dogmerne.
- 753 Hun ligger vægt på at grupperne skal bruge metoderne de har arbejdet med indtil videre  
754 på workshopsne. Hun siger, tanken er at vi skal finde på noget, som aldrig er set i  
755 verdenshistorien, så i skal bare få så mange ideer så muligt.
- 756 I kan for eksempel bruge personkortene til at få flere ideer når i går i stå. De er gode til at  
757 give flere forskellige blikke på noget, så man får nye ideer.
- 758 Actor A siger også til formidlerne at de skal sørge for at finde et fast rum til deres  
759 projekt, hvor de kan bruge væggene til at hænge det hele op.

760 Hun siger, de skal sørge for at bruge tid på ideskabelsen. Lad være med at tænke på om  
761 ideen kan bruges til noget senere hen.

762 Grupperne skal være færdige med ideskabelsen inden sommerferien. Og de skal sørge for  
763 at holde mindst 8 timers møder inden 12. Juni, hvor alle mødes næste gang.

764 En af dem fra ARK påpeger at det kan blive rigtig svært at nå at bruge så mange timer på  
765 projektet. I forhold til alle de andre ting, de er i gang med lige nu. Actor A siger at så må  
766 de komme og tale med hende, hvis de ikke kan nå det, så må hun tale med deres  
767 afdelingsleder om at noget andet må tages ud af kalenderen for at skabe tid til det.

768 Derudover siger Actor A at de først skal begynde at tænke på og arbejde med dogmerne  
769 og værdierne efter ideskabelsen.

770 Og de skal vælge et værk eller nogle få værker fra samlingen som de ønsker at arbejde  
771 med. Det er første step at udvælge værkerne.

772 Actor A runder af for dagen. Der er flere der spørger til om hun kan sende hendes power  
773 point til dem. Så det lover hun at gøre efterfølgende.

774 Folk smutter rimelig hurtigt.

## Appendix 3.5

### Meeting 5 – Feedback meeting

Date: 12.06.14

Location: Nasjonalmuseet headoffice, Meetingroom

775 Jeg ankommer til receptionen i Kristian Augusts Gate. Her skal jeg skrive mig ind i deres  
776 gæstebog og receptionen ringer op til Actor A, da man ikke kan blive lukket ind igennem  
777 sikkerhedslågen i bygningen før den person man skal besøge kommer ned og henter en.

778 Efter lidt ventetid kommer Actor A ned efter mig, og vi går op til hendes kontor for at  
779 hente de ting hun skal bruge til dagens møde. Herefter går vi over til mødelokalet, hvor  
780 dagens møde skal være (se billede).

781 De andre ankommer efterhånden. Jeg falder i snak med Actor E og spørger hende,  
782 hvordan det er gået for hendes gruppe med at udvikle projektet?

783 Actor E siger: det har været en hård proces. Dette bliver veldig spændende, jeg glæder  
784 mig meget. Det bliver morsomt.

785 Vi har prøvet at bruge de dogmer vi har for processen og de værktøjer vi har fået  
786 præsenteret så godt vi kunne. Uden processen var vi ikke kommet så langt som vi er.  
787 Men vi har ikke været så flinke, som dem. Hun peger over på de plancher Actor H er ved

788 at hænge op til deres præsentation. De har gjort det så fint siger Actor E. Det blev ikke så  
789 farligt alligevel.

790 Actor A beder om at få opmærksomheden, så Actor E og jeg bliver afbrudt og må sætte  
791 os. Alle sidder rundt om det lange 'konferencebord'. Actor A står for enden og taler.  
792 Hun starter med at spørge alle, hvor mange der skal gå tidligt. Der er lidt quirrel frem og  
793 tilbage, fordi mange skal gå tidligt og Actor A gør dem opmærksom på, at det går ud over  
794 de andre når så mange går tidligt, fordi den sidste gruppe der præsenterer ikke får lige så  
795 meget feedback som de andre grupper. Flere giver udtryk for, at de er utilfredse med, at  
796 mødet løber til kl. 16, fordi det ikke er ualmindeligt at gå hjem tidligere end det  
797 eksempelvis for at hente børn. Actor O fra MFS siger blandt andet til Actor A: nogle af  
798 os er jo ikke på fuldtid, derfor er vi her ikke til kl. 16. Jeg opfatter, det der bliver sagt som  
799 om, at i hvert fald de der er utilfredse med tidspunktet oplever det som en uskreven  
800 regel, at man ikke planlægger møder der løber til så sent. Actor A siger at hun ikke kan se  
801 de ting i deres kalendre, når de ikke skriver det ind og det er dem hun planlægger efter.  
802 Hun understreger endnu en gang at det går ud over deres kollegaer når de går tidligt.

803 Derefter går hun videre til at spørge, hvem der har lyst til at være med til at lave det fælles  
804 produkt, der skal laves til børnefamilieprojektet – altså den malebog, dækkeserviet til  
805 cafeerne eller hvad det nu skal være, som skal være på alle 4 museer?  
806 Actor K vil gerne være med og Actor M melder sig også. Det er ikke sådan at nogle  
807 hopper op af stolene for at deltagte.

808 Actor A forsætter til at forklare dagens program. Hun forklarer, at alle grupper skal  
809 fremlægge i 10 minutter og efter hver præsentation skal alle give feedback. Hun siger at  
810 Ark gruppen starter med at præsentere.

811 Præsentation ARK, Actor H, Actor I og Actor G

812 Actor H starter med at fortælle. De har fundet frem til at deres tema er hus og hoved. Og  
813 de har taget udgangspunkt i Hamsun-senteret. Der har Actor H selv været og finder det  
814 meget interessant og de har allerede arbejdet med det i skulesekken i den landsdækkende  
815 afdeling.

816 De har arbejdet med sammenhængen mellem huse og hoveder. Hun viser et billede på  
817 deres plancher med et ansigt og en hus facade for at vise sammenligningen mellem de to,  
818 hvor husets vinduer og ansigtets øjne har en vis lighed.

819 En bestemt kunstners huse kan udtrykke utroligt mange associationer og huse kan give  
820 associationer til følelser.

821 Snakker en del om specifikke kunstnere, arkitekter og Hamsun.

822 Steven Holl fordybede sig i Hamsuns litteratur som inspiration til hans bygning(er).

823 Et eksempel på en øvelse for børn og forældre kunne være at man skal tegne et hus  
824 enten som en følelse eller sig selv.

825 Den øvelse var udgangspunktet i deres proces, og så, siger Actor H, begyndte Actor G at  
826 fabulere over et kit (altså et sæt eller en aktivitetspakke).

827 Actor H giver ordet videre til Actor I.

828 Actor I begynder at snakke om musik og noder i gammel versus moderne musik. Det  
829 handler om, arkitektur men med koblinger til andre kunstarter. Jeg fanger ikke helt hvad  
830 pointen med denne del af præsentationen er.

831 Actor I fortæller at når man kommer ind i udstillingen med sin personlige indstilling kan  
832 man kigge på alle ting i udstillingen med den tilgang. På den måde fungerer hus og  
833 hoveder som indgang eller tilgang der kan bruges i alle dele af ARKs udstilling ikke kun  
834 de værker, der indgår i projektet.

835 Actor I giver ordet videre til Actor G.

836 Han fortæller fordelen ved Hamsun-senteret er at bygningen er vældig abstrakt, derfor er  
837 der mange ting vi kan tage udgangspunkt i.

838 Han fortæller også at ideen med et kit eller en aktivitetspakke har han fra sin barndom,  
839 hvor han kan huske han havde en bog han kunne sætte klistermærker i ovenpå forskellige  
840 tegninger.

841 Han referer også til den franske pavillon på biennalen, hvor en bestemt arkitekt har  
842 arbejdet på en særlig måde – jeg fanger ikke helt detaljerne – som gør at bygningen har en  
843 personlighedsforstyrrelse siger Actor G.

844 Actor G går videre til at pege på en sort hvid tegning på en plancherne, hvor han  
845 forklarer, hvordan det er et eksempel på arkitektur, der tager udtryk fra sit miljø. Han  
846 mener, at tegningen illustrerer arkitektur, som ikke er noget særligt eller er meget neutral  
847 men gennem det liv der lever af menneskerne som bruger arkitekturen for det et udtryk.

848 Hele gruppens præsentation forholder sig til konceptet hus og hoved, gruppen  
849 præsenterer ikke ideer til forskellige mulige koncepter.

850 Præsentationen er slut og Actor A overtager. Hun giver alle besked på at alle nu  
851 individuelt skal skrive feedback på post its i 5 minutter. Hun giver ikke nogen særlig  
852 besked på, hvilke kriterier der er for feedbacken, hvad de skal ligge vægt på eller noget i  
853 den retning.

854 Der bliver meget stille og mange ser tænsomme ud. Ind imellem skriver folk på post its,  
855 men der er ikke hæftig skrive aktivitet. Nogle krøller også nogle af deres post its sammen  
856 igen.

857 Actor K tjekker sin telefon. Og Actor A går rundt og sætter frugt på bordet. ARK  
858 gruppen som har præsenteret sidder mest bare og venter imens de andre skriver  
859 feedback. De taler også lidt med hinanden.

860 Da de 5 minutter er gået beder Actor A alle om at udvælge deres vigtigste ide, input e.l.  
861 lignende til ark gruppen.

862 Actor E siger sagte med et lille smil, alt er vigtigt.

863 Da alle har valgt det vigtigste starter Actor A en runde, hvor alle skal læse det de har valgt  
864 ud op højt.

865 Actor K: Jeg ved ikke hvordan i har tænkt det rent praktisk, men jeg foreslår der er et  
866 sted, hvor der er en person som kan starte diskussionen for familierne.

867 Actor G svarer vi må udvikle en rutine hvor børnefamilierne bliver mødt i vestibulen  
868 med et oplæg altså et hæfte. Spørgsmålet er om det skal koste noget.

869 Actor F: Jeg synes i skal knytte an til debatten om Holl's hus. Der var mange følelser i  
870 den debat fordi bygning var placeret et sted som var anderledes, så nogle mente  
871 bygningen var en skændsel mod naturen rundt om den og andre synes bygningen passede  
872 fantastisk ind. Jeg liker det personlige og på den måde kan den debat der har været om  
873 hamsun-senteret også bruges for bygningen skiller sig ud fra sine omgivelser. Man kan  
874 sige ”der er landet en fremmed fugl”. Og det kan knyttes til personlige om hvordan  
875 mennesker passer ind eller skiller sig ud.

876 Actor M: Hvordan kan flerstemmighed komme ind i udstillingen?

877 Actor J: I kan også tale om interiør ikke kun det ydre i huse, og ikke kun om ansigtet på  
878 mennesker men også deres tanker og følelser. Der kan måske være sammenligninger  
879 mellem arkitekturen i huses interiør og det indre i hovedet. Eksempelvis hvordan har  
880 arkitektens indre tanker været for at han er kommet frem til de ideer?

881 Actor G svarer, hamsun-senteret er rigtig godt til det for interiøret er meget specielt og  
882 der er gjort mange overvejelser omkring udformningen af interiøret også i forhold til  
883 hamsun's eget sind.

884 Actor A: så man kan få indsigt i personen bag.

885 Actor E: Jeg tænkte på at man kunne lave hattehuse – altså hatte der ligner huse, som  
886 man kunne tage på som forskellige slags ’humør’, det kan også relateres til ideen om  
887 skildpadder eller snegle, hvor det ydre er den skal, der beskytter det indre.

888 Actor L: Siger noget med børnebogen Barbar og det performative rum, men jeg fanger  
889 ikke, hvad det handler om.

890 Actor O: Hun spørger til om de ikke har overvejet at inddrage digital interaktion? Noget  
891 med kristus jeg ikke helt fanger, måske i forhold til kirkers arkitektur, og kirken som et  
892 hus man skal komme i for at opnå eller få kontakt til noget højere. Dernæst referer hun  
893 til arkitekten som har tegnet det jødiske museum i Berlin. Det er lavet på en måde, så  
894 man føler man kommer på indersiden af noget. Flere steder er der ingen vinduer og der  
895 er mange kroge og mærkelig hjørner, som skal genskabe nogle af de følelser der er  
896 forbundet med den jødiske historie. Og så referer hun til noget med en bog, der hedder  
897 mors hus. Der handler om en søn, der har sex med sin mor. Ergo mener hun sådan  
898 nogle historier kan åbne op for en diskussion af hvad det familiære og hjemmelige er.  
899 Men hun ved også godt at den bog måske er lidt voldsom.

900 Actor A siger det i skal gøre nu er at jeg deler jer ind i nogle grupper, hver gruppe får et  
901 biblioteksrum i skal fokusere på og give feedback på hvilke potentialer og farer projektet  
902 har i forhold til det rum. Hvor skal projektet udvikles mere.

903 Actor A deler grupperne, så de er 2 og 2, hvor hun selv må være i det ene sammen med  
904 Actor O. Hun giver hver gruppe et papir med et rum og nogle spørgsmål. Grupperne har  
905 10 minutter til at skrive feedback.

906 Ark gruppen får alle de post its de andre har skrevet. Jeg giver dem også to jeg har  
907 skrevet med feed back. Actor G kommenterer at der ligger mange sammenkrøllede post  
908 its på bordet ud fra at det er spøjst, folk har krøllede dem sammen i stedet for at gemme  
909 dem til dem.

910 Imens de andre arbejder 2 og 2 går ark gruppen ud i forrummet til mødelokalet, som er  
911 et afslapnings og køkken område, med tekokken, sofaer og et højt bord med barstole.

912 De 4 små grupper sidder fordelt rundt om det store konferencebord. De snakker meget.  
913 Efter noget tid beder Actor A grupperne om at sende deres papir rundt til de 3 andre  
914 grupper, som skal sætte streg under de pointer som de er enige i.

915 Efter noget tid går jeg ud til ARK-gruppen, da jeg erfarer det er svært for mig at  
916 observere de 4 gruppers arbejde. Der bliver talt meget, så det er svært at høre, hvad der  
917 bliver sagt, og den ene gruppe, som jeg prøver at sætte mig ved, for at lytte, virker  
918 forstyrret af at jeg sidder der.

919 ARK gruppen sidder og taler om den feedback de har fået fra de andre.

920 Da jeg kommer taler de om, hvorvidt der skal være faglige tekster til hus og hoved  
921 projektet. De siger det må der være fordi der jo er så mange arkitektur metaforer som har  
922 personlighedsreference, som man kan introducere for børnefamilierne.

923 Flere gange i deres samtale siger gruppen at de – altså børnefamilierne – trænger hjælp  
924 med, hvordan de kan udtrykke disse følelser – altså dem der kan komme ud af samtaler

925 om arkitekturen. De taler om at hjælpen eksempelvis kan gives via skriftlig information,  
926 der for eksempel kan ligge i en skuffe under værket.

927 De taler også om at der må være en form for løjpe rundt til 4-5 værker ellers bliver det  
928 for meget. Jeg har skrevet en post it med feedback, hvor der står hvordan de har tænkt  
929 mobilitet og interaktion med udstillingen ind i projektet. Her har jeg tænkt på relationen  
930 mellem værk, udstilling og publikum, således at museumsoplevelsen kan blive mindre  
931 statisk i form af at den eneste relation mellem publikum og udstilling er at gå rundt og  
932 kigge på hver enkelt værk. Gruppen læser post it'en op, hvilket aleder at de mest taler  
933 om det hæfte de har tænkt at lave til projektet, hvilket de har tænkt skal være en  
934 tegnebog, som børnefamilierne kan tegne i. De tænker at det er det der udgør det  
935 interaktive og aktiverende element i projektet.

936 Actor G fortæller at en af museets andre afdelinger også har en tegnebog og at den  
937 fungerer alt afhængigt af de vagter der er på arbejde. Actor G understreger han synes  
938 tegnebogen er god fordi den er simpel.

939 Den næste feedback post it de kigger på, spørger til hvad det er for en samtale de ønsker  
940 at skabe. Det taler gruppen om. De siger ja det må vi finde frem til. Publikum trænger  
941 hjælp til denne samtale. Så vi må finde ud af. (jeg tænker det lyder som om samtale  
942 referer til self-refleksion).

943 Actor A stikker hovedet ud fra modelokalet og siger det er tid til, ARK-gruppen kommer  
944 tilbage.

945 ARK-gruppen får de andres feedback til projektet ud fra, hvordan det lever op til de 4  
946 biblioteksrum.

947 Så er det tid til næste gruppe-præsentation. Det er nu KIM som skal præsentere.

#### 948 **Præsentation KIM, Actor F og Actor M**

949 De fortæller de har lagt vægt på at skabe et projekt, hvor der er noget man både kan gøre  
950 på museet og derhjemme.

951 Deres ide er at børnefamilierne får en kuffert eller et hæfte i vestibulen eksempelvis med  
952 tegneserier, der må ikke være for meget tekst. Der kan ligge yderligere info på nettet.

953 Deres hovedfokus har været en form for forskningstilgang altså 'vi (børnefamilierne) skal  
954 undersøge dette'. De skal på en ekspedition. Der skal følelsen af at skulle på opdagelse  
955 for at løse et mysterium. Der må også godt være en følelse af overraskelse.

956 Så der er vægt på spørgsmål som dette er fra?, hvordan ved vi det?. Man kan have noget  
957 om konservering, noget om museumshistorie, så man kan 'udforske' hvordan er værket  
958 havnet på museum? Hvilket spændende historie ligger der bag værket fra tilblivelse til  
959 endelig placering på museum.

- 960 Actor M og Actor F tager udgangspunkt i værket Baldisholdteppet.
- 961 Med tæppet kan man også adressere spørgsmål som, hvordan føles gobeliner, hvad er det  
962 for noget materiale, hvordan farves det etc.
- 963 Tæppet er billeder af to måneder, så man kan lave mulighed for at børnefamilierne selv  
964 kan lave tegninger til resten af årets måneder. Som en forsættelse af tæppet.
- 965 Udstillingen eller projektet skal ikke være hierarkisk, man skal kunne gå på opdagelse på  
966 forskellige måder.
- 967 De har også talt om at man kunne lave en strikkeopskrift familierne kunne få med hjem.
- 968 De fortæller også at de har præsenteret deres ideer for konservatorerne for at få deres  
969 input til projektet.
- 970 De tænker det ikke handler en hel masse om at skulle lære en hel masse viden. Men om  
971 at skifte forventningerne til hvad de kan finde på KIM – at vise det er ting som de lige så  
972 godt kunne finde på teknisk museum.
- 973 Præsentationen er slut og den samme feedback procedure som før skal gennemgås. Der  
974 er 2 som er gået og flere er så småt ved at tage tilløb til at gå lader det til.
- 975 Alle skriver feedback ned på post its. Actor K tjekker sin telefon igen.
- 976 Actor J skriver ikke rigtig noget ned.
- 977 Der bliver snakket lidt mere rundt omkring. Actor O går op og kigger på KIM's  
978 plancher.
- 979 Nogle sidder og snakker om fodbold.
- 980 Tiden er gået og alle skal læse deres vigtigste feed back pointe op.
- 981 Actor J: Han siger noget om middelalder og drager. Jeg forstår det ikke helt.
- 982 Actor E: Jeg synes i skal trække på noget af oplevelsen ved at opdage de store skatte.  
983 Måske genskabe opdagelsen eksempelvis med performance kunstnere.
- 984 Actor A siger i kan skabe et narrativ der skærper nysgerrigheden.
- 985 Actor L: Jeg synes i kan gøre det mere historisk og tidsorienteret
- 986 Actor O: Nu efter jeres præsentation har jeg lyst til at vide alt. Er der noget fysisk som  
987 kan udfolde den fortælling i lige har givet så man får samme følelse uden at skulle  
988 indenom værkstedet. Måske sanser, lyde og farver i rummene eller måske kostumer.  
989 Noget mere end bare kufferten.

990 Actor G: Var der ikke en kuffert? Jeg kan lide der er et fysisk startpunkt. Jeg synes i skal  
991 anspore til at lære der er flere historier i et værk. Det liker jeg. Kan man få den følelse (af  
992 at der er flere historier<sup>9</sup> overført til når de (børnefamilierne) går videre til andre værker.

993 Actor A: Hvordan kan fordybelsen komme med. Så publikum lærer at hvis man kigger  
994 efter systematikken i det hele er det hele hurtigt overstået.

995 Actor G: Min oplevelse med børnefamilier i den udstilling er netop det nysgerrige og  
996 spekulerende. Jeg håber det kunne føre til at de voksne kan lære noget af den tilgang til  
997 værkerne.

998 Jeg oplever at der er rigtig god energi i samtalen. Flere snakker med, det er ikke bare  
999 oplæsning af post its. Og folk har lyst til at udvikle på projektet.

1000 Både Actor E, Actor G og Actor O siger især noget. Jeg får ikke alle kommentarer med.  
1001 Eksempelvis bliver det forslået at man kunne lave talebobler til tæppets tegninger. Og der  
1002 er stor fokus på hvordan KIM-gruppen kan skabe et narrativ så det bliver en fortælling  
1003 og oplevelse der styrker det at gå på opdagelse.

1004 Actor K: Jeg kan lide begrænsningen og fordybelsen i kun at vælge et værk.  
1005 Alle har læst deres post its op og KIM gruppen får alle de post its der er blevet skrevet  
1006 med feed back.  
1007 KIM-gruppen går ud hvor Ark gruppen var før og de andre bliver igen delt i 2 og 2, som  
1008 skal skrive feedback ned ud fra de 4 biblioteksrum. Men får de 2 er gået, kan der kunne  
1009 gives feedback på 3 biblioteksrum i stedet for alle 4.

1010 Jeg sætter mig ud til Actor M og Actor F imens de andre arbejder.  
1011 Actor M og Actor F gennemgår ikke de post its de har fået som ARK-gruppen gjorde. I  
1012 stedet sidder de og taler med mig.  
1013 : de spørger lidt til mit speciale og vi kommer til at tale om kunst i byrummet. Actor M  
1014 fortæller om en ny statue af Kong Christian Fredrik, der er blevet rejst i en af Oslo's  
1015 parker for nylig i anledningen af 200 året for 1814. Hun fortæller om, hvordan det  
1016 egentlig var et firma der arbejder med kunst i byrummet, som blev hyret til at udvikle  
1017 statuen. De kom et forslag til, hvor skulpturen var meget abstrakt og moderne, men dem  
1018 som var ansvarlige for at få rejst skulpturen var utilfredse med forslaget fordi man ikke  
1019 kunne se direkte at det var Kong Christian Fredrik. Firmaet som var hyret til at få  
1020 skulpturen udviklet ønskede ikke at lave en klassisk figurativ skulptur af kongen, så det  
1021 endte med de ikke ville lave opgaven, og nu var det endt med en helt klassisk skulptur.  
1022 Actor M forstår ikke de valg, der blev gjort og undrer sig over, hvorfor noget skal være  
1023 figurativt for at vi kan mindes det. Hun mener man lige så godt kunne mindes 1814  
1024 gennem en mere abstrakt skulptur. Actor F siger både at det vil hun give hende ret i, men

1025 at hun også synes at den skulptur der er blevet rejst er enormt flot at se på. Actor M siger  
1026 at den er da fin nok, men det er jo det samme som alle andre statuer. Jeg ved jo ikke  
1027 noget om sagen eller det endelige produkt, men jeg giver udtryk for at på papiret er jeg  
1028 helt enig med Actor M.

1029 De spørger lidt mere ind til min uddannelse, og jeg fortæller at det er en uddannelse i  
1030 innovation og entrepreneurship på CBS. Vi kommer til at tale om innovation, og om  
1031 hvordan man taler om det alle steder og hvordan man arbejder med det i organisationer.  
1032 Actor M siger det så hurtigt bare bliver ord. Actor F giver hende ret. Det bliver hurtigt  
1033 fabulerende. Actor F siger det er godt når der kommer nogle udefra og bruger andre ord,  
1034 så opdager man pludselig nye sider af, hvordan man egentlig gør tingene eller ikke gør  
1035 tingene. Det giver aha oplevelser, som man ikke kan se når man er inde i en organisation.

1036 Actor M fortæller hun også har en kusine eller fætter som læser der. Actor M og Actor F  
1037 siger de synes det er rigtig godt med business uddannelser, og at der for lidt vægt på dem  
1038 i Norge. Actor M ligger også vægt på at når folk kommer ud fra arkitektskolen eller  
1039 designskolen i Oslo, så ved de intet om, det forretningsmæssige, så det er hårdt for dem  
1040 at komme ud på arbejdsmarkedet enten som ansatte eller selvstændige.

1041 Jeg spørger også ind til, om Actor M og Actor F er de eneste to i deres gruppe. De  
1042 forklarer at Actor C faktisk også er med i deres gruppe, men fordi hun er i gang med  
1043 hendes teaching artist kursus har hun ikke haft tid til at være med, så hun har slet ikke en  
1044 gang set, hvad de har lavet endnu. De mener selv det bliver rigtig godt, at vise deres  
1045 projekt til hende, fordi hun vil komme med et andet syn på det, der vil kunne udvikle det  
1046 endnu mere.

1047 Tiden er gået og Actor A kalder os ind. Actor M og Actor F får de papirer de andre har  
1048 udfyldt. Actor A siger til dem, at der kun er feedback på tre af bibliotekssummene, fordi  
1049 der ikke var nok til at give feedback på 4 og at hun har valgt et bestemt rum fra, fordi det  
1050 synes hun de var så meget inde på i forvejen.

1051 Gruppe præsentation Nasjonalgalleriet. Actor L, Actor J og Actor E  
1052 Gruppen har hængt mange plancher op og har oven i købet flere små prototyper af deres  
1053 ideer med.

1054 De forklarer at de har arbejdet med mange forskellige greb.

1055 Deres udgangspunkt var, hvad er nasjonalgalleriet? De fandt frem til at det typiske er at  
1056 her er alt lavet med hænderne.

1057 Det fik dem til at tænke på ting som hands on, hvad er som er hænder osv.

1058 De tog så udgangspunkt i et værk med vand og fjelde som de viser på deres planche. Her  
1059 forklarer de, at de vil lave det store og flotte til noget små og intimt ved at lave et lille  
1060 vandbad på museet, som er en form for 3 dimensionel kopi af værket, hvor publikum

1061 kan dekonstruere værket og flytte rundt på de forskellige elementer. Imens de forklarer  
1062 viser din en lille model, de har bygget til ideen. Modellen bliver sendt rundt om bordet.  
1063 Det er en lille model bygget af hvidt pap og noget gennemsigtigt plastik.

1064 Den næste ide forklarer de er en lukket boks med glas i siderne, hvor man kan stikke sine  
1065 hænder ind og forme modellervoks, der ligger inde i boksen, men den der former det kan  
1066 ikke selv se modellervoksen, det er kun dem der kigger ind igennem siderne, der kan det.  
1067 Så man kan eksempelvis samarbejde om det ved at dem der kigger ind igennem siderne,  
1068 kan guide den der har hænderne inde i boksen. Desuden bliver voksen til et værk, der  
1069 hele tiden udvikler sig og ændrer sig, for hver gang en ny stikker hænder ind i boksen og  
1070 former modelleret. Her har de også bygget en lille model, der bliver sendt rundt.

1071 Den tredje ide, de præsenterer er et bordfodbold spil, hvor alle spillerne er forskellige  
1072 kunstnere. De har også lavet en større fysisk model den ide af hvidt pap og de har klisteret  
1073 forskellige kunstneres ansigter på alle spillerne. De siger ikke så meget om ideen ud over  
1074 at alle synes fodbold er sjovt.

1075 Deres 4. Og 5. Ide præsenterer de meget løst og jeg fanger ikke helt hvad de går ud på.

1076 Til deres 6 ide har de valgt værket Syg pige. De viser billedet på deres planche. Det er et  
1077 portræt af en ung meget bleg pige, der sidder i en stole. Deres ide er at sætte en stol  
1078 måske en rullestol foran billedet på museet. Meningen er at man kan sætte sig i stolen,  
1079 hvis man har lyst og man kan blive draget ind i billedet ved at sidde og kigge direkte på  
1080 billedet. De har også talt om, at hvis det er en rullestol, så folk køre hinanden rundt i  
1081 rullestolen i museumsrummet. Der bliver grinet lidt da de siger det, og nogle siger det  
1082 kan blive lidt vildt, hvis børn begynder at køre rundt på, museet i rullestol.

1083 Til deres 7. Ide har de talt om, hvor man har gode samtaler. De har blandt andet brugt  
1084 Pippi Langstrømpe, som var en af de personer de brugte på en af de tidligere fælles  
1085 workshops med brainstorming øvelser, som inspiration. Jeg fanger ikke helt på hvilken  
1086 måde hun har indgået i deres ide. Men de fortæller de er næt frem til at man har gode  
1087 samtaler i sengen. Så de har forestillet sig at man kunne stille en stor barok seng ind på  
1088 museet, hvor der hænger et værk i sengen loft, så kan folk ligge der og kigge på værket og  
1089 tale om det. De nævner ikke et specifikt værk. De ligger også vægt på at en seng vil være  
1090 god fordi så mange får trætte ben når de er på museum.

1091 Deres 8. Ide, er at få en ingenør fx fra teknisk museum til at bygge et rum, hvor man  
1092 eksempelvis kan føle man står i vinden på fjeldet. De siger specifikt at dette er deres  
1093 performative del. De ved ikke helt om det kan lade sig gøre at bygge sådan et rum i  
1094 forhold til pengene. Det er nok meget dyrt. Men sådan et rum ville gøre oplevelsen af  
1095 værkerne mere sanselig og fysisk.

1096 De undskylder at de har så mange ideer.

1097 Actor A siger i har jo mange ting som i skal have ryddet ud i, så jeg foreslår alle sætter en  
1098 post it med et udråbstegn på den ide de bedst kan lide. En post it med et spørgsmålstejn  
1099 på den i mener der skal arbejdes mere med og en post it hvor i skriver ide eller input eller  
1100 et spørgsmål til ideen. Actor A siger at hun tror det er bedre end at gøre som de har gjort  
1101 i de tidligere runder, hvor alle skrev feedback i 5 minutter individuelt, fordi det er svært at  
1102 give overordnet feedback til gruppen og snakke om projektet overordnet, når der er så  
1103 meget forskelligt.

1104 Dernæst foreslår Actor A at de tager feedbacken til de 4 forskellige biblioteksrums i  
1105 fællesskab i stedet for 2 og 2 fordi der ikke er så mange tilbage og fordi der er meget at  
1106 snakke om.

1107 Actor E siger at hun synes der er meget i deres projekt som relaterer sig til det  
1108 performative rum og møde rummet.

1109 Actor G spørger om der kan laves en form for pakke eller kit.

1110 Actor E siger gruppen trænger hjælp til at rydde ud i nogle af ideerne for at komme  
1111 videre.

1112 Actor A: Jeg kan rigtig godt lide ideen med at flytte rundt på ting. Men den kan tænkes  
1113 videre i forhold til hvilke refleksioner, det skaber at ændre på kompositionen i et billede.

1114 Actor G: jeg kan ikke lide at man bogstaveligt ER på udstilling – altså at man er en aktiv  
1115 del af det hele. Man bliver selv en klovn synes jeg. Det kunne man bedre hvis det var  
1116 performance kunstnere som gjorde de ting eksempelvis med pige og stolen foran  
1117 billedet.

1118 Actor A: 4-årig vil måske kunne lide rullestolen mens min 11-årige datter vil synes det er  
1119 pinligt at køre rundt i rullestol. Så i rammer ikke hele spektret.

1120 Jeg kommenterer at jeg rigtig godt kan lide ideen om kørestolen foran billedet fordi det  
1121 tydeliggøre at nogle vil være bange for det ubehagelige i stigmaet omkring syge børn.

1122 Actor K spørger til en lang liste af navne på samtidskunstnere som de har hængt op  
1123 sammen med deres plancher. Hvad skal de?

1124 Actor L svarer at det er ideer til kunstnere som kan fungere som kommentarer til de  
1125 gamle kusntere gennem nye værker. Hun fremhæver et eksempel med en kunstner der  
1126 har lavet et værk med nokia ringtoner og forklarer, hvordan det værk i sig selv kan  
1127 kommenterer nogle gamle værker.

1128 Actor E supplerer med andre kunstnere specifikke værker, der kan bruges på samme  
1129 måde.

1130 Jeg spørger om jeg må sige noget. Det må jeg gerne. Jeg fortæller at jeg godt kan lide  
1131 deres brug af hænder som vej ind i processen fordi det er helt omvendt i forhold til at de

1132 ikke er startet med at vælge et værk eller noget meget eksplisit på museet i stedet er de  
1133 startet med at finde et tema, og derfra har de valgt værker og fundet ideer. Og at det med  
1134 hænderne rigtigt fint fremhæver det paradoksale i at alt er lavet med hænderne men at alt  
1135 foregår med blikket. Man må ikke røre ved noget og der er ikke noget man kan lave med  
1136 hænderne.

1137 En siger og ja børn tester altid hvor tæt de kan komme på værkerne, så de næsten rører  
1138 dem, men ikke helt gør det.

1139 Actor A: måske skal i holde fokus på det og så få fundet det éne værk i skal arbejde med  
1140 det udfra.  
1141 Vi kan jo se på spørgeskemaerne at vores publikum er utrolig glade for at komme hos os,  
1142 men de efterlyser aktiviteter de kan gøre med deres børn. Hvordan går jeg på museum  
1143 med med mit barn?  
1144 Actor A fremhæver og understreger at det her de laver ikke skal være endnu en skattejagt.  
1145 Det er for letkøbte løsninger. De skal finde på noget nyt.  
1146 Actor G: Jeg vil vælge de ideer fra som jeg ser for store praktiske udfordringer i.  
1147 Actor E: Vi har været optaget af at gå bananas og en ide har taget den anden.  
1148 Actor A tager ordet og siger at MFS jo stadig mangler at præsentere, men at det ikke er  
1149 muligt at nå i dag, så i stedet vil MFS sende deres præsentation til alle, så alle kan give  
1150 skriftlig feedback på deres projekt. Hun siger at det passer fint, fordi MFS gruppen  
1151 alligevel har laget et skriftlig oplæg til i dag, som de vist allerede har lagt op på intranettet.  
1152 Så hun tror det kommer til at fungere fint med skriftlig feedback i det her tilfælde.  
1153 Actor A går over til at forklare næste step. Vi mødes igen d. 26. Juni. Ind til da skal i  
1154 arbejde videre med jeres projekter og prøve at inkorporere den feedback i har fået i dag.  
1155 Den 26. Får i mere dybdegående feedback for der mødes i kun 2 grupper af gangen.  
1156 Jeg har brug for tidsestimater fra alle grupper, så jeg kan vide hvornår vi kan lancerer. En  
1157 af de ting vi skal finde ud af er om alle projekter skal lanceres på en gang eller kun et sted  
1158 af gangen.  
1159 Actor M siger hun synes alle på en gang.  
1160 Der er lidt snak frem og tilbage især i forhold til om det vil få mest opmærksomhed, hvis  
1161 projekterne bliver lanceret et af gangen eller om det har større effekt at det hele kommer  
1162 på en gang.  
1163 Actor A fortæller hun har fået go til at hundespillet wouf kommer og spiller på museet  
1164 og det synes hun skal være efter lanceringen, så det minder børnefamilierne om at de nye  
1165 initiativer stadig er der. I forhold til hvornår stykket kan spille tror Actor A det er bedst  
1166 at alle projekterne bliver lanceret på en gang. Det tror hun også vil virke stærkest.

1167 Nogle spørger til om stykket bliver lavet med værker fra museets egen samling.  
1168 Actor A svarer at det gør det ikke, det bliver alt for dyrt og tidskrævende, det er der ikke  
1169 budget til. Hun siger ydermere: Jeg synes ikke altid det vi gør behøver være helt nært på  
1170 vores udstillinger bare det har en relation. Pyt med om folk kun kommer og ser stykket  
1171 og går igen bare de er blevet obs på at nasjonalmuseet eksisterer.  
1172 Actor A runder mødet og husker alle på at de skal sende MFS skriftlig feedback på deres  
1173 projekt.

## Appendix 3.6

### Meeting 6 – Feedback meeting

Date: 26.06.14

Location: Nasjonalmuseet Headoffice, Fireplace Lounge

1174 Rummet har et stort rundt konferencebord med et lærred foran og i den anden del af  
1175 rummet er der to sofaer med et sofabord imellem og en pejs i væggen ved siden af. Hele  
1176 rummet har vægge af meget gyldent træ.  
1177 Mødet går ud på at KIM og NG skal præsentere, hvor langt de er kommet efter den  
1178 feedback de har fået d. 12. 06 og så skal de to grupper igen give hinanden feedback.  
1179 Da jeg ankommer er der ikke åbent i receptionen men en mand hjælper mig med at  
1180 komme ind. Der er ingen i receptionen, men jeg skriver mig ind i besøgsbogen og lidt  
1181 efter ankommer Actor A, så jeg kan blive lukket ind. Vi går først op på hendes kontor og  
1182 henter de ting hun skal bruge til mødet. Vi møder nogle stykker på vej op af trappen og  
1183 der sådan en rigtig glad og hyggelig stemning, folk siger tak for i går. Actor A fortæller  
1184 hun havde inviteret en masse fra museet på gin og tonics hjemme hos hende selv efter  
1185 arbejde dagen før. Og at havde været rigtig hyggeligt. Actor E og Actor K var blevet  
1186 længe og var blevet lidt overrislet. Noget af det fortæller hun til mig og noget snakker  
1187 hun med andre om, mens vi går op af trappen.  
1188 Vi møder Actor H, der spørger, hvor vi skal mødes senere og spørger om Actor A har  
1189 givet besked om det. Actor A siger hun skrev en mail i går om, hvor de skal mødes. Hun  
1190 er lidt i tvivl om hvilke lokaler det var hun bookede men hun mener det er en af  
1191 mødelokalerne eller pejsestuen. Actor H siger ok.  
1192 Da Actor A har samlet de ting hun skal bruge, går vi op til pejsestuen på øverste etage.  
1193 På vejen fortæller Actor A at hun for lang tid har skrevet ud til grupperne, hvor de  
1194 foretrak at mødes i dag, men ingen af dem svarede, så nu er det bare hende, der har  
1195 fundet ud af, hvor de skal være. Oppe i pejserummet an kommer de andre. Actor M og  
1196 Actor F kommer først og begynder at hænge deres plancher op på væggene. Med Actor

1197 A bliver de enige om, det er bedst at hænge plancherne op over pejsen, så alle kan sidde i  
1198 sofaerne mens der bliver præsenteret og snakket.

1199 De andre ankommer stille og roligt og den gode stemning med smil og grin over aftenen  
1200 før forsætter. Actor E griner blandt over sine egen opførsel og ser noget træt ud i det  
1201 ovenpå dagen før.

1202 Da alle er ankommet starter KIM med at præsentere.

1203 Actor M og Actor F forklarer at de egentlig allerede på sidste møde havde følt at  
1204 konceptet var klart I deres hoved.

1205 Men efter de fik feedback sidste gang var det lidt mindre klart.

1206 Efterfølgende har de lagt meget vagt på den negative feedback selvom, der også var  
1207 positive ting.

1208 De har lagt vægt på det fortællende, så forskningen stadig er der men mere fortællende.

1209 De sammenligner det med når de læser Harry Potter for deres børn.

1210 De siger at Harry Potter referencen kan bruges til at forklare en vekselvirkning mellem 2  
1211 verdener. De nævner en bestemt person fra Harry Potter som illustrerer denne evne,  
1212 men jeg når ikke at fange hans navn og kender ikke Harry Potter universet.

1213 Actor M og Actor F har opfundet de to personaer Aprilius og ridder Maius ud fra tæppet  
1214 som er det værk de arbejder med, hvis to illustrationer hører til månederne April og Maj.  
1215 Aprilius og ridder maius viser de to verdener Actor M og Actor F arbejder med. Den ene  
1216 er fakta og den anden mere filosofisk tænkende.

1217 De vil gå efter en tegneseriestil inspireret af Anna Fiske. Hun kan enten få en meget fast  
1218 opgave, men man kan også gøre det mere som et samarbejde med mere af hendes eget  
1219 præg. Med hendes præg vil de få mulighed for at lave noget som ikke ligner en folder  
1220 som alle andre. De kan lege med andre udtryk, men det skal ikke være et patetisk forsøg  
1221 på at lave en børnebog. Bogen/folderen skal ligesom give et fokus, en indgang.

1222 De siger kritikken sidst var hvordan Actor M og Actor Fs historie kunne spille ind med  
1223 resten af museet udstillinger. De tænker de to figurer Aprilius og Maius skal afbilledes  
1224 forskellige steder på museet.

1225 Når først familierne lærer sig at se farver m.m. så kan det blive en måde at tænke på, en  
1226 metode, som de tager med sig rundt i udstillingen.

1227 Der skal være lyd til oplevelsen i den kuffert folk skal have med rundt. De bruger  
1228 fødselsdageskort med lyd i som reference til, hvordan sådan noget lyd kan fungere. Og  
1229 fortæller de stadig tænker på, hvordan andre sanser for eksempel det taktile og lugt kan  
1230 inkorporeres.

1231 Actor A bryder ind og kommer med forslag til, hvem der kunne hjælpe med lyden.

- 1232 Efter dette input kommer der langt mere samtale fordi Actor E kort efter også siger  
1233 noget og flere følger efter.
- 1234 Actor F indrømmer at hun i ideerne stopper sig selv fordi hun ikke ved hvor mange  
1235 midler de får til projektet.
- 1236 Actor M og Actor F forklarer de skal finde ud at lave en forside som gør at folk virkelig  
1237 tænker Yes det her vil vi.
- 1238 Og de skal finde en god kronologi i historien.
- 1239 Og de skal finde d af den specifikke udformning og indhold af kufferten.
- 1240 Her er de meget fokuseret på at finde en sammenhæng til tæppets æstetik. Og taler meget  
1241 om materialiteten i kunstnerens værker generelt.
- 1242 Som ideer til kuffertens udformning nævner de syskrin som et eksempel hvor der er flere  
1243 lag, man kan åbne.
- 1244 Flere lag skal bruges skabe følelsen af de forskellige verdener og følelsen af at gå på  
1245 opdagelse.
- 1246 Actor E foreslår de arbejder med nogle bestemte elementer eksempelvis mønstrene i  
1247 forhold til kuffertens indhold.
- 1248 Men Actor F siger de mest har tænkt sig at arbejde med sanser i kufferten og værkets  
1249 specifikke elementer i folderen.
- 1250 Der bliver talt meget om praktiske ting. Hvor skal familierne eksempelvis sidde, hvis der  
1251 er en bedstemor med. Hvor skal kufferten stå når familierne bruger den. Hvordan skal  
1252 kufferten designes? Hvordan udformes den så den skaber oplevelser?
- 1253 Actor A stiller mange spørgsmål omkring de ting og kommer med forslag. Gammel  
1254 picnic kufferter med bord, stol etc. som eksempel på nogle af de funktioner.
- 1255 Hun foreslår også at samarbejde med studerende og eventuelt universiteter. Det kan være  
1256 en måde at få designere indover, få gode ideer og en måde at spare penge på i  
1257 udviklingen af kufferten.
- 1258 Actor F har to men'er:
- 1259 - det er sommerferie nu
- 1260 - hun synes det er svært at henvende sig til folk når der ikke er penge
- 1261 Samtalens komme også ind på at det handler om at flytte læringsrummet fra atelieret til  
1262 museumsrummene.
- 1263 Der opstår en fælles samtale om, hvordan kufferten rent praktisk lånes, bliver der kø til at  
1264 låne den, hvor mange kufferter skal der være. Actor A siger bland andet at med det antal  
1265 børnefamilier der besøger museet nu og realistisk sans for, hvor stor forskel  
1266 børnefamilieprojektet kan gøre, bliver der nok ikke en forfærdelig lang kø.

1267 De praktiske snakke om kuffertens udformning og distributionen af dem gør at gruppen  
1268 bevæger sig helt videre fra kuffert tanken og begynder at tale om, det måske også kunne  
1269 være et stort møbel i en af museumsrummene man kunne gå på opdagelse i.  
1270 Med den tidshorisont de arbejder med foreslår Actor A, at Actor M og Actor F kigger på,  
1271 hvad der allerede er lavet.  
1272 I snakken er der stor fokus på design, når museet netop er for design må sådan et møbel  
1273 gå i spænd med det. Det må ikke blive en IKEA løsning. Og formidlerne ligger vægt på  
1274 at finde én designer der kan løse opgaven. Actor M siger direkte at hun bliver trist ved  
1275 tanken om en IKEA løsning og referer til et museum i Helsinki hun har besøgt, hvor de  
1276 har gjort meget ud af børne aktiviteter og løsninger til dem, men løsninger bar præg af at  
1277 være fra IKEA og det fik helhedsoplevelsen til at falme.  
1278 Actor M skriver meget ned under de forskellige samtaler.  
1279 Actor E foreslår en der hedder Kristoffer, til at komme med input til sådan et møbel.  
1280 Han er tilsyneladende ansat på museet. En ligger vægt på at Kristoffer jo ikke arbejder  
1281 med design, så det er ikke sikkert han kan lave en løsning af høj nok kvalitet. Mens en  
1282 anden siger at han altså er uddannet snedker og er rigtig dygtig. Men samtalen dør lidt, da  
1283 en siger at med det tidspres og de opgaver der ligger for Kristoffer i den næste lange  
1284 periode er det vist ikke realistisk at involvere ham i noget nyt.  
1285 Actor L viser en tegning til de andre med et forslag til et møbel (for mig ligner det mest  
1286 bare en kommode).  
1287 Actor A siger det der skal fremgå meget tydeligt er at hvis i laver sådan et møbel skal der  
1288 ikke være nogen tvivl om for publikum at det her er formidling ikke en del af udstillingen  
1289 – altså det er ikke et værk. Hun siger det er svært for mange at se forskel på tider (altså  
1290 tider for designtendenser m.m.) i særdeleshed børn, så derfor skal det være meget tydeligt  
1291 adskilt.  
1292 Actor A hiver nogle opgaver frem hun har forberedt til mødet. Hun siger de skal tale om  
1293 forskellige rum. Actor A stimulerer samtalen igennem forskellige ord de skal tale om.  
1294 Først trækker Actor A ordet flerstemmighed op for gruppen, der begynder at tale om  
1295 mangfoldighed i stemmerne i formidlingen. Det har Actor F og Actor M allerede været  
1296 inde på siger både Actor A og de selv, Actor A nævner et par eksempler fra det de har  
1297 sagt. Det ender ud i en samtale om at man lærer noget om tider, hvad der er foregået i  
1298 forskellige tider, om man kan genkende de forskellige tider. Og det foreslås at man at  
1299 man skal lave sammenligninger mellem værket og ting fra andre kontinenter. Så man kan  
1300 se sammenligninger og forskelligheder mellem dem. Man kan også lave en leg, hvor man  
1301 skal gætte, hvor ting er fra.

- 1302 Actor A siger: Man (som i formidlerne vil) vil gerne have det rigtige svar, men det er godt  
1303 at få startet refleksionen før man tilbyder det rigtige svar.
- 1304 Og så kunne man også få sat ord på hvorfor tingene er forskellige eksempelvis i farver  
1305 eller mønster.
- 1306 Actor A bliver i denne del af samtalen ved med at vende tilbage til sammenligningen, og  
1307 ligger vægt på, at det er noget man kan gøre sammen og man behøver ingen kundskab  
1308 for at kigge efter ligheder og variationer.
- 1309 (jeg oplever at hun primer dem)
- 1310 Actor A har fokus på opgaver som hun siger ikke har et rigtigt svar, men så siger hun  
1311 alligevel at et svar kan måske være bedre end et andet.  
1312 + meget fokus på refleksion  
1313 Mine egne tanker er at de bliver ved med at forsøge og tale sig frem til den bedste  
1314 løsning, udformning, indhold, design, æstetik for kufferten eller møblet. Men de bliver  
1315 nødt til at afprøve eller lave noget fysisk for at udvikle det. Men det bliver slet ikke bragt  
1316 på banen.
- 1317 Actor A stimulerer samtalen mellem forskellige ord eksempelvis flerstemmighed, flere  
1318 sanser, eksistens og i en gruppe: proces orienteret, kreativitet, interaktivt, skabe lyst hos  
1319 publikum til at skabe selv.  
1320 For mig virker det som om dette ødelægger samtalen for pludselig er de tilbage til at tale  
1321 enormt fagligt om værker indhold, tematikker, spørgsmål omkring publikum i forhold til  
1322 refleksion, eksistens, grader af rigtighed, hvad skal publikum lærer. Eksempelvis i forhold  
1323 til årstider, mennesket, ændret livscyklus m.m.
- 1324 Actor F bruger julekalender som reference i samtalen
- 1325 Actor A trækker ordet Eksistens frem. Der bliver sagt at det handler om det vi omgiver  
1326 os med og om at skabe sammenhæng mellem værket og den tid vi lever i nu. Specifikt i  
1327 forhold til tæppet kunne det eksempelvis handle om årstiderne i forhold til hvordan  
1328 menneskets livscyklus fuldstændig har ændret sig.
- 1329 Actor E bruger Game of Thrones som reference.
- 1330 I forhold til den sidste gruppe af ord Actor A hiver frem som er proces orienteret,  
1331 kreativitet, interaktivt, skabe lyst hos publikum til at skabe selv, siger Actor M og Actor F  
1332 at de har haft stor fokus på strikkeopskrifter. Både at der kan være en væv på museet,  
1333 hvor alle kan væve et lille stykke, men også om strikkeopskrifter, der kan ligge på  
1334 netsiden. Der skal være ting på netsiden som giver lyst til at komme og som føler op efter  
1335 besøget. Fx print man kan farvelægge. Det foreslår Actor M ud fra hvordan hendes lille

- 1336 niece altid elsker når hun printer helt simple tegninger ud på deres printer, som hun kan  
1337 farvelægge.
- 1338 Actor A foreslår at eksempelvis print eller strikkeopskrifter kan ligge i forskellige skuffer,  
1339 hvis de udvikler sådan et møbel de har talt om.
- 1340 Actor A mener ikke der behøver være mere på netsiden end at man bliver introduceret til  
1341 personerne (aprilius og maius) og nogle få talebobler.
- 1342 De snakker om udviklingen af postkort, men kan købe i museumsbutikken og de  
1343 forskellige muligheder for at lave forskellige med aprilius og maius, skal der være et med  
1344 værket osv?. Actor A siger hun synes de skal ligge vægt på ét postkort af selve værket for  
1345 det er det publikum gerne vil huske.
- 1346 Actor A ligger generelt gentagende gange vægt på elementer der kan åbne op eksempelvis  
1347 for nye måder at tænke på for publikum, for refleksion hos publikum etc.
- 1348 Samtalen flyder rigtig godt.
- 1349 Det er tid til pause og alle kommenterer på, hvor dejligt det er at sidde i de bløde sofaer.
- 1350 Samtale med Actor E i pausen:
- 1351 I pausen går jeg udenfor på en altan for at ryge en cigaret. Actor E kommer ud til mig og  
1352 taler lidt. Nede på gaden for hun øje på en ældre dame og fortæller mig, at det er den  
1353 dame, der førhen havde Actor A's stilling, men at den gang var stillingen noget  
1354 anderledes, fordi den tidlige stilling både havde eget budget og meget mere ansvar for  
1355 personale og administration. Hun fortæller at Actor A ikke har sit eget budget, hun skal  
1356 spørge om penge hos andre og at personaleansvaret er blevet rykket over til HR  
1357 afdelingen.
- 1358 Tidligere var formidlingen også samlet i en afdeling på tværs af alle museer.
- 1359 Jeg spørger til hvordan mærker forskel med de ændringer der er sket?
- 1360 Hun siger hun tror det er rigtig svært for Actor A fordi hun ikke har en direktør eller  
1361 leder titel og hun ikke har sit eget budget, så hver gang hun laver projekt skal hun rundt  
1362 til andre og spørge om penge. Og fordi hendes stilling ikke har den rigtige titel har de  
1363 andre ikke nok respekt for hende. Actor E mener at der er flere af de andre ledere bl.a.  
1364 hendes egen afdelingsleder på Nasjonalgalleriet, der ikke behandler Actor A helt  
1365 ordentlig. Actor E mener de er misundelige på hende og føler sig truet af hende fordi  
1366 hun repræsentere fremtiden, en flad struktur og fordi de kan mærke at Actor A er  
1367 populær. Actor E fremhæver at Actor A og en anden – vist nok en herrer der er leder for  
1368 landssamlingen – har et rigtig godt samarbejde og at Actor E godt kunne tænke sig at  
1369 arbejde i den afdeling for der er vældig god stemning.

1370 Det lader til at Actor E ikke synes der er så god stemning i hendes egen afdeling. Hun  
1371 forklarer at hendes egen afdelingsleder er fra Tyskland, og at den baggrund gør, at han  
1372 slet ikke prioriterer formidling. Actor E mener det også er gældende for mindst et af de  
1373 andre museer. Generelt mener Actor E at der er stor forskel mellem den tyske tradition  
1374 for formidling og så den måde man arbejder på i England og Skandinavien. Den tyske  
1375 tilgang er gammeldags mener Actor E, hun fortæller om et museums besøg hendes  
1376 afdeling har været på i Tyskland og her fortæller hun at formidlingen bare vare sådan en  
1377 sød, hyggelig ting, ikke noget der var en seriøs del af museet. De er meget længere  
1378 fremme andre steder, og det er den tilgang Actor A symbolisere for Actor E, hun siger,  
1379 Actor A she is the future. Hun oplever at hendes egen leder har en modstand mod Actor  
1380 A's arbejde, så han kan eksempelvis ikke lide at Actor A kræver at formidlerne deltager i  
1381 diverse møder. Hun mener Actor A skal empowers ved at råde over sit eget budget. Hun  
1382 synes ikke det er i orden hun altid skal rundt og spørge andre om penge. That's not nice  
1383 siger hun. Hun skifter mellem at snakke engelsk og norsk.

1384 Hun fortæller at der generelt har være mange konflikter omkring formidlingens position  
1385 på museet igennem årene. Blandt andet under den tidligere danske direktør Allis  
1386 Helleland, som Actor E siger var lidt skør (drejer pegefingeren lidt rundt ved tindingen),  
1387 men hun havde ideer og satte formidlingen i forreste række. Men hun havde også  
1388 konflikter med mange og måtte gå.

1389 På et tidspunkt var både formidlings og kurator afdelingen 2 samlede afdelinger på tværs  
1390 af alle 4 museer, men Actor E fortæller at det skabte konflikter. Det var helt kaos siger  
1391 hun, fordi eksempelvis i kurator afdelingen sad alle med hver deres område og faglighed  
1392 fra både ældre kunst, samtidskunsten, design og arkitektur, så de kunne slet ikke forstå  
1393 hinanden. Der var også kaos i formidlingsafdelingen. Actor E siger der manglede et  
1394 fælles modus operandi.

1395 Nu er afdelingerne i stedet for splittet op og Actor E fortæller at på Nasjonalgalleriet,  
1396 hvor hun arbejder der er der afdelingsmøder, men kuratorerne har deres eget møde og  
1397 formidlerne har deres møde. Og hvor formidlingen er mere i baggrunden som med den  
1398 tyske tilgang, så hun oplever er der er mest hovedvægt på kuratorerne og deres arbejde.  
1399 Det er det der sætter retningen.

1400 Pausen er slut og Actor A kalder på os, så vi kan starte igen.

1401 Nu er det Nasjonalgalleriet's tur til at præsentere.

1402 Actor J ligger ud med at fortælle at de har skåret mange ideer fra siden sidst

1403 Han taler om filosofi, kundskab og kropssprog i forhold til forskellige positioner.

- 1404 De er nået frem til at et værk ikke er nok. De har valgt tre forskellige værker, hvor man  
1405 både møder individet, flere individer og et landskabsmaleri. I værkerne ser de mange  
1406 eksistentielle og kunstmæssige forskelle.
- 1407 Det leder ham til at tale om romantik og and kunstmæssige retninger og betragtninger.
- 1408 Actor J fortæller de forsat har haft udgangspunkt i hænderne.
- 1409 Og at de har holdt fast i ideen om kassen med landskabet, hvor publikum kan bruge  
1410 hænderne til at flytte rundt på kompositionen.
- 1411 3 vigtige rum fra barokken til ???
- 1412 Det spørgsmål de forsat arbejder med er hvad de gør med deres forskellige ideer. Det er  
1413 udfordrende for dem.
- 1414 De har også arbejdet med ideen om en skærm man stikker hænderne ind igennem og  
1415 spiller en form for teater med hænderne. Og så har de forsat arbejdet med ideen om at  
1416 sætte en stol foran maleriet med den syge pige, som er tom. Spørgsmålet er om, der skal  
1417 sidde nogen i stolen, skal det være en performance eller publikum eller et tanke  
1418 eksperiment.
- 1419 Stolen skal være så lig så muligt som den på maleriet. Der skal være en pude i stolen lige  
1420 som på maleriet. Der snakkes lidt frem og tilbage mellem alle om at man kan lege med  
1421 aftrykket i pudsen, som personer laver i pudsen når de sidder der.
- 1422 Der bliver snakket meget om de tre specifikke billeder, de temaer der er i dem og  
1423 hvordan børn relaterer til dem. Eksempelvis i det værk med flere mennesker på, hvor de  
1424 taler om at barnet er empowered på den måde barnet har sine hænder og den position  
1425 barnet har i billedet.
- 1426 (Actor E ser lidt misfornøjet ud i ansigtet og siger ikke så meget.)
- 1427 Actor F ligger vægt på at hun synes det ene værk med flere mennesker på, hvor barnet er  
1428 empowered er vældig stærkt i forhold til de andre. Derfor synes hun de skal gå væk fra  
1429 hands on ideen og i stedet forkusere på det andet omkring barnets rolle og position i  
1430 forhold til andre.
- 1431 Actor A siger hun synes gruppen gör tingene for kompliceret.
- 1432 Det virker på mig som om gruppen prøver mange ting på en gang.
- 1433 Actor E tager over og begynder at tale om et projekt, der kan gå på tværs af museerne,  
1434 ved at arbejde mere med det de fremlagde sidste gang om at arbejde med teknologier, der  
1435 kan gøre at publikum sansemæssigt kan være i eksempelvis igennem vind eller lyde.
- 1436 Actor A går tilbage til at tale om stolen foran den syge pige fordi den ide kan starte så  
1437 mange indre og ydre dialoger. Så der skal være noget, der følger op på oplevelsen og gør  
1438 noget mere.

- 1439 Actor E spørger, hvordan Actor A ville tage fat i det billede af den syge pige, hvis det var  
1440 hende, der skulle arbejde med det?
- 1441 Det får Actor A til at fortælle om en udstilling om liv og død hun arbejdede med på  
1442 SMK. Her havde de psykologer og egmont fonden indover. Så udstillingen blev attraktiv  
1443 for skoleklasser fordi – følte Actor A – at lærerne følte de kunne lægge ansvaret for at  
1444 tale om sådan nogle vigtige og farlige tematikker fra sig. Så Actor A siger det er vigtigt at  
1445 tænke sig om, hvis man tager fat i sådan nogle store temaer.
- 1446 Actor M trækker udstillingen ketchup og blod fra et andet museum frem og om hvordan  
1447 den var meget populær, men der vidste folk også hvad de gik indtil på grund af titlen  
1448 siger hun. Og der mener hun også de havde psykologer tilknyttet udstillingen.
- 1449 Actor E siger: hvis vi kan alt det løfter vi en opgave som mindre museer ikke kan. Så  
1450 bidrager vi vældig fint til vores rolle, og det ansvar vi har fordi vi får så mange ressourcer
- 1451 Der er en meget fælles samtale i gang om det her emne.
- 1452 Actor E snakker meget om at tage projektrummet i brug til det her projekt. Men Actor A  
1453 pointerer at tiltaget skal være noget fast, så det duer ikke at bruge projektrummet, hvor  
1454 der er midlertidige ting.
- 1455 Actor F siger hun er lidt bange for at det er for tungt.
- 1456 Actor A giver hende ret og siger det er godt med samfundsansvaret, men at det måske er  
1457 for meget, rummet er måske ikke intimt nok og det er en stor opgave at løfte.
- 1458 Det virker som om de andre overtager projektet helt fra gruppen.
- 1459 I snakken om, hvor tungt billedet er, siger Actor J, at det jo også kan være pige kan  
1460 blive rask igen.
- 1461 De andre gør næsten lidt grin med ham fordi han siger det.
- 1462 Actor F siger at i fortolkningen af billedet kan pige selvfølgelig blive rask. Det handler  
1463 jo vældig meget om hvilke vi tolker på og hvordan vi forstår vores egen eksistens. (Hun  
1464 kobler simpelthen fortolkningen af billedet til vores forståelse af vores egen eksisten).
- 1465 En spørger Actor J, hvor pokker han ser tegn på at hun kan blive rask? For hende og  
1466 andre bakker op, ser pige helt bleg ud, hænderne er helt blå og der er intet tegn på  
1467 mulighed for bedring. For hende ser pige døende ud.
- 1468 Det kan Actor J ikke rigtig svare på, sådan ser han det bare, at det er da en mulighed.
- 1469 Pludselig går Actor A tilbage til at snakke om hænderne. Hvordan fortolker vi hændernes  
1470 position i de forskellige billeder siger hun.
- 1471 Det afleder en snak frem tilbage om andre måder at arbejde med de tre værker på. Om  
1472 hvordan hænderne signalerer noget forskelligt i hver af dem. Hvad ville man få ud af  
1473 værket, hvis man ikke kunne se andet end hænderne. Om hvordan bestemte fagpersoner

1474 siger at en stor procentdel af de signaler vi sender til andre ligger i kropssproget. Om  
1475 hvordan man kunne lege med hvordan udtrykket på Syg pige ville ændre sig, hvis man  
1476 flyttede på pigens hænder. De tanker bliver der leget frem og tilbage med og samtalen  
1477 handler især om, hvordan sådan nogle refleksioner kan gives til børnefamilierne især  
1478 børnene og hvilken betydning sådanne refleksioner kan have for børnene.

1479 Actor A siger de måske skal droppe stolen fordi det bliver en ensom ting i stedet for det  
1480 som de forsøger på, som er at lave en hyggelig familiedag.

1481 Actor E forslår at de kunne bruge en bestemt skulptur som det tredje værk, og forklarer  
1482 hvordan det vil være rigtig godt til temaet om hænder, som de lige har diskuteret.

1483 Actor A siger bekræftende at det vil være en rigtig god ide.

1484 Der bliver næsten kun talt om refleksioner hos publikum, hvilke, hvordan etc.

1485 I løbet af samtalen er ideen gået fra et abstrakt niveau omkring at alle værker er skabt  
1486 med hænderne til at handle specifikt om hvordan hænderne er i bestemte værker (meget  
1487 værk specifikt).

1488 De taler utrolig meget om tekniske detaljer i værkerne.

1489 Actor E taler rigtig meget.

1490 Især Actor F fokuserer på ansporingen af refleksioner hos publikum.

1491 Actor A spørger gruppen hvem der helt konkret kunne være kunstnerisk  
1492 samarbejdspartner.

1493 Det kommer der ikke helt et svar på. Det starter mest en samtale om film, teater og  
1494 skyggespil.

1495 Actor A nævner at man kunne også tænke på håndtegn som familierne kender fra deres  
1496 daglige liv.

1497 De snakker om, hvordan familierne kan aktiveres.

1498 Igen handler det meget om refleksioner.

1499 Actor F foreslår man kunne bede familierne om at hjælpe med at løse situationen eller  
1500 gøre den bedre – her refererer hun til Clint Eastwood som de har arbejdet med som  
1501 persona på en af de tidligere workshops.

1502 De forsætter snakker om hvordan hænder er en måde at udtrykke sig på, og at udtrykket  
1503 ændrer sig alt efter hvordan man bruger hænderne. Jeg byder ind med at hænder både  
1504 udtrykker sig men også sætter aftryk både via det udtryk de giver men også konkret med  
1505 fingeraftryk eller i hollywood med alle stjernes aftryk i asfalten osv.

1506 Det leder til at et tema til hænder kunne være udtryk og aftryk.

1507 Actor A foreslår brug af fb eller instagram til at folk kan uploade billeder af hænder.

1508 Actor L siger de har prøvet det før men det virkede ikke så godt fordi det ikke var i  
1509 museumsrummet. Så hvis man skulle gøre det synes hun heller det skulle være billeder  
1510 man kunne se på en skærm i vestibulen eller lignende.

1511 Det forstår Actor A ikke helt og referer til sin datter, som dokumenterer nærmest alt  
1512 hvad hun laver og ligger meget af det på instagram.

1513 I forhold til aftryk foreslår Actor E og hun siger de har talt om det før, at lave en stor  
1514 væg, hvor man kan sætte sit håndtryk med maling når man går fra museet. Så har  
1515 museumsbesøget sat et permanent aftryk, og det leger med det at man normalt ikke må  
1516 røre ved noget på museet. Og det vil få familierne til at komme tilbage måske fordi en  
1517 ikke var med første gang eller for at vise bedsteforældrene, hvad de har lavet osv.

1518 **2. halvdel efter frokost:**

1519 Klokken er 13 og Actor A og jeg er netop færdig med frokost. Mødet skal starte kl. 13,  
1520 men det er egentlig lagt til at være i mødelokalet på en af etagerne. Actor A vil heller  
1521 være i pejsestuen igen, så hun skal lige undersøge om det er ledigt fra computeren på  
1522 hendes kontor. Vi møder både Actor I og Actor H, der spørger, hvor mødet skal være.  
1523 Actor A forklarer dem at hun lige skal tjekke. Pejsestuen er ledig, så vi går sammen hen  
1524 til mødelokalet, hvor det egentlig skulle have været og sætter en seddel op om at mødet  
1525 er rykket, så folk ved hvor de skal gå hen. På vej til pejsestuen ringer Actor A's telefon.  
1526 Efter opkaldet fortæller Actor A at det var Actor K der ringede. Hun og alle undtagen  
1527 Actor H og Actor I troede vi skulle mødes på Museet for samtidskunst for det havde  
1528 Actor K skrevet ud på mail om morgen. Den mail Actor A havde skrevet dagen før  
1529 havde hun og de har ikke set. Og Actor A, Actor I og Actor H har ikke været på mail  
1530 hele formiddagen, så de har ikke set Actor K's mail. Aftalen bliver at alle kommer til  
1531 pejsestuen.

1532 I pejsestuen gör Actor H og Actor I klar til deres præsentation, mens vi venter på de  
1533 andre. Efter noget venten bestemmer Actor A sig for at Actor H og Actor I godt kan gå i  
1534 gang uden de andre.

1535 **Præsentation ARK v/ Actor H og Actor I**

1536 De har forsøgt arbejdet med temaet hus og hoveder og med undertitlen en leg med  
1537 følelser og ansigter.

1538 Receptionen skal være obs på børnefamilier og give dem en folder/tryksag når der  
1539 kommer på museet.

1540 I folderen skal der blandt andet være en række forskellige humørikoner til de opgaver,  
1541 der er i bogen. Gruppen har tænkt sig de skal have en illustrator til lave dem.

- 1542 En af opgaverne bliver at sætte streger mellem forskellige huse og de følelser  
1543 humørikonerne viser.
- 1544 De har tænkt på at de måske gerne vil tage nogle ting med ind i folderen som ikke  
1545 nødvendigvis er med i samlingen. De spørger retorisk til om det må det.
- 1546 De går videre til at tale om hamsun-senteret, som de stadig gerne vil arbejde med.
- 1547 I folderen vil de spørge familierne om arkitekten er lykkedes med at vise noget af  
1548 Hamsun i huset?
- 1549 Derudover vil de bede familierne om: kan du tegne dig eller din familie i et hus?
- 1550 Actor H siger de har arbejdet med intenst med det her nu.
- 1551 Vi havde tænkt at vi skulle teste de her spørgsmål/opgaver på nogle børn på museet nu  
1552 her på aktivitetsskolen. Det er ikke så let at få til for det er kun denne uge. Men vi må  
1553 gøre det i høsten med kollegaer eller venners børn.
- 1554 Actor H: Det ser jo lidt simpelt ud nu, men en illustrator kan jo gøre det morsomt.
- 1555 Børnene kan lave mind maps omkring de her ting.
- 1556 Vi har jo lavet en liste med feedback fra sidst som vi har prøvet at tage hensyn til. Vi har  
1557 blandt andet tænkt på hvordan vi bedre kan starte samtaler.
- 1558 En af de ting vi er i tvivl om, er om vi skal skrive du eller dere i opgaverne. Det kommer  
1559 jo an på om vi henvender os til børnene eller familierne.
- 1560 Actor H siger hun mest har lyst til at lave det på børnenes præmisser og derfor skrive du.
- 1561 Actor A: Det kan være noget i skal tænke over at vi jo prøver at lave samtaler mellem  
1562 familierne og i har ligesom lavet noget hvor forældrene eller bedsteforældrene slet ikke  
1563 behøver være med.
- 1564 Hun foreslår også om de måske kan lave nogle af opgaverne som spil.
- 1565 Actor A kommer med flere meget konkrete forslag. Actor H skriver ned og Actor I  
1566 sætter post its op med de nye ting der bliver foreslået.
- 1567 Actor K, Actor O og Actor P ankommer. De ser helt forpustede og fortravlede ud. De  
1568 forklarer at de ikke har fået mail fra Actor A og Actor A, Actor I og Actor H forklarer, at  
1569 de ikke har fået Actor Ks mail, for de har jo arbejdet på det her hele dagen siger de.  
1570 Actor P siger Actor G er på vej, men han var på museet for samtidskunst. Actor A siger  
1571 ok, jeg har ikke hørt fra ham så jeg troede slet ikke han kom.
- 1572 Actor K siger jeg tænkte bare at flere af os var på bankpladsen. Så det var vel ikke så  
1573 dumt tænkt. (jeg fornemmer der ligger i hendes tone, at hun føler de andre på en måde  
1574 tænkte det var dumt tænkt, og der er lidt dårlig stemning i rummet).
- 1575 Da alle undtagen Actor G er kommet på plads resumere Actor H og Actor I alt det de  
1576 har fortalt.

- 1577 Actor I slutter af med at sige: så er der denne ekstra opgave. (det lyder meget undervisningsagtigt med en ekstra opgave. Jeg tænker om det har indflydelse på gruppen at Actor H er tidligere lærerinde).
- 1580 Actor P spørger om de kender til en bestemt kunstner, jeg fanger ikke navnet, som hun synes passer rigtig godt på projektet.
- 1582 I samtalen er der fokus på det der med hvem er det vi taler til, hele familien eller kun børnene.
- 1584 Actor A understreger at der står i projektbeskrivelsen, at det er børnefamilierne projektet drejer sig om ikke kun om børnene.
- 1586 Actor K og Actor P og Actor O Siger enstemmigt at projektet er vældig fint og coolt. Og at de er nået langt.
- 1588 De siger den kunstner Nyhus, som gruppen havde tænkt sig ar samarbejde med, ikke passer til projektet.
- 1590 Der meget konkret snak om hvilke følelsesord gruppen mangler i dem de har skrevet op til folderen eller hvilke der ikke passer så godt.
- 1592 Hvordan kan børnene selv foreslå ord til øvelsen.
- 1593 Actor A spørger hvordan de har reflekteret over rækkefølgen på deres elementer.
- 1594 Actor I svarer: jo det er ganske logisk. Vi starter med personen som indledning så videre til hus og følelser. Så kan de to kobles sammen tilsidst.
- 1596 Vældig ofte snakker man jo ofte om stilhistorie, epoker etc. men her starter vi ligesom et helt andet sted.
- 1598 Actor K siger ja det her kan børnene forstå.
- 1599 Der er masser af snak. Actor A er stadig styrende.
- 1600 Både Actor H og Actor I rejser sig på skift og skriver ned på deres plancher.
- 1601 Actor A finder sedlerne med forskellige ord, som hun også brugte på det foregående møde frem. Først ord hun beder de andre om at tale om er Flere sanser. Og spørger hvordan kan man bringe dem mere frem.
- 1604 Fra flere sider bliver der sagt flere lyde.
- 1605 Actor H ser det som et spørgsmål til børnene hvilke lyde laver det (huset)? Fremfor om der faktisk er lyde.
- 1607 De sætter mest ord på, hvilke sanser de kan hæfte på husene.
- 1608 Der er meget sådan en yes stemning med ja og osv.
- 1609 Actor A har trækker sig lidt tilbage.
- 1610 Det er en meget projektnær/detaljeorienteret brainstorming men alle er med.

- 1611 Actor K finder sig ipad frem til at vise det arbejde en bestemt kunstner, der er blevet  
1612 foreslået har lavet.
- 1613 Actor A går videre til at finde sedlen med flerstemmighed frem.
- 1614 Actor P siger: stiller i nok kritiske spørgsmål?
- 1615 Actor K siger der er flerstemmighed fordi mennesker og følelser er forskellige
- 1616 Actor A spørger om de kan skabe mindre facit tanke i deres spørgsmål?
- 1617 Actor H og Actor P mener der er kommet flerstemmighed fordi der i et spørgsmål er  
1618 blevet ændret til *huset her ser måske lidt forladt og ensomt ud* fremfor at der står huset er  
1619 ensomt.
- 1620 De fletter ind der skal være et spørgsmål der spørger: kan et hus være ensomt? Og måske  
1621 kan et hus være glad.
- 1622 Actor A siger det kan være de skal lave en lidt anden rækkefolge på deres info og opgaver  
1623 så de ikke starter med facts men opgaver først så refleksionen kommer inden fakta.
- 1624 De prøver i fællesskab at omformulere nogle af opgaverne.
- 1625 Actor G er ankommet meget stille og neutralt. Han tager en stol og har både en kaffe og  
1626 noget mad med.
- 1627 Den nye er gået et øjeblik fordi hun skulle tilbage på hendes afdeling og tjekke noget der  
1628 skulle i trykken.
- 1629 Actor G forstår ikke helt opgaverne skal laves om fordi der er jo ingen til at give svar så  
1630 de må jo have noget fakta.
- 1631 Actor A siger børnefamilierne ved jo ikke noget om Hamsun nødvendigvis så hvordan  
1632 skal de svare på om arkitekten lykkedes med at lave hamsun i huset. Det ville jo være et  
1633 spørgsmål for en arkitekt.
- 1634 Actor H siger så du mener de skal have mere fakta så de kan svare og Actor A svarer nej  
1635 for de skal jo ikke lære og svare men lære at se og tænke.
- 1636 Actor H står mest og skriver på plancherne.
- 1637 Mens Actor G som også er en del af gruppen kun sidder på sin stol.
- 1638 Actor I ligger næsten helt ned i den sofa. Jeannett har også benene oppe på sofaen.
- 1639 Actor G er bange for at det er fremmedgørende for familierne med så mange spørgsmål.  
1640 Især hvis de ikke kan lede sig frem til et bestemt svar, så kan børn og forældre blive  
1641 irriteret over manglen på svar. Det hele bliver for fabulerende.
- 1642 Actor K tager sig telefon op. Hun antyder vi skal videre til næste præsentation for der er  
1643 kun 30 minutter tilbage. Actor A siger ingenting men ser irriteret ud. Jeg tænker det er

- 1644 fordi der egentlig er 1 time og 30 minutter tilbage fordi mødet løber til kl. 16, men flere  
1645 er utilfredse med at møderne løber til så sent. Sommertid til kl. 15 kun
- 1646 Actor P siger det er jo interessant for der er jo ikke nogen svar på det her.
- 1647 Actor A siger det er jo en balancegang. Man må give redskaber der stimulerer  
1648 refleksionen.
- 1649 Actor G siger ja man må jo sørge for at de redskaber er tilstede. Det var det jeg sagde før.  
1650 (Altså som jeg forstår det han siger, men det han har sagt tidligere, at han mener de  
1651 redskaber er fakta information der giver svar).
- 1652 Actor H siger hun synes de har udviklet gode redskaber nu.
- 1653 **Præsentation MFS**
- 1654 Actor P og Actor K går i gang med at præsentere. Actor O??? Er ikke kommet tilbage.  
1655 Actor K siger de har ikke deres plancher med for de ligger nede på MFS, de skyndte sig  
1656 bare at komme afsted.
- 1657 De fortæller de har haft afstemning om, hvilket værk de skulle vælge at arbejde med.  
1658 Fordi feedbacken de fik sidst var at de skulle vælge et værk. De viser et billede af det  
1659 værk de har valgt på deres planche.
- 1660 Actor A spørger: hvorfor valgte i det? Altså det værk som de har valgt
- 1661 Actor P siger vi må læse lidt mere om hende (kunstneren) fordi værket handler om hende  
1662 som lille pige i hendes familie, i hvert fald sådan som jeg forstod det jeg læste. Hun kom  
1663 frem som kunstner allerede som 17-årig.
- 1664 Actor K: og fordi der er ikke så mange der ved hvad installationskunsten er.
- 1665 De taler en masse om de spørgsmål værket rejser i forbindelse med kunstnerens historie  
1666 som ensom lille pige.
- 1667 Her er det lidt svært for mig at følge med, da det kommer til at blive en lille smule  
1668 indforstået i forhold til sammenhængende mellem værket og kunstneren. Jeg kender ikke  
1669 kunstneren og kan ikke helt se det billede de har værket på deres planche, så jeg ved ikke  
1670 helt hvad det er.
- 1671 Gruppen har ikke rigtig noget tema de arbejder med. De taler om noget med at  
1672 smuglytte. Men også noget med at børn og voksne tænker forskelligt.
- 1673 De snakker om at de kan dekonstruere installationen i alle de mange objekter så man kan  
1674 lave sin egen historie ud af objekterne.
- 1675 En siger man ser ikke alle elementer i installationen, hvis man lige hurtigt går forbi.
- 1676 Actor O Kommer tilbage.

- 1677 Actor P begynder at snakke om et værk med brudstykker af ord og kaffekopper hun har  
1678 set på et andet museum.
- 1679 Actor G får associationer til det med at lave tidskapsler eller bokse, som man gravede  
1680 ned som lille eller som nogen har sendt ud i rummet.
- 1681 Jeg selv foreslår at de selv laver sådan en boks eller lignende på museet, som alle kan  
1682 komme og ligge noget i.
- 1683 Actor K siger at det er en god ide, men at så bliver folk jo nødt til at komme to gange,  
1684 for først skal de opdage boksen er der og så skal de komme tilbage med noget de kan  
1685 ligge i den. Hun smågriner lidt som om tanken om to besøg er komisk.
- 1686 De taler om at folk måske i stedet kan tegne noget de ville ligge i sådan en boks.
- 1687 Actor G siger han synes begrebet hemmeligheder, som knytter sig til værket er vældig  
1688 fint.
- 1689 Actor K siger hun tror det er vigtigt først at tænke meget konkret og så åbne op for ikke  
1690 alle har dårlige eller gode minder fra barndom og familie.
- 1691 Det de taler om med det konkrete er at der må være noget først der er mere konkret om  
1692 værket. Noget om hvad det handler om.
- 1693 De taler om det sanselige, om det kolde i buret, de varme gobeliner der hænger i det, osv  
1694 osv. Værket er meget psykoanalytisk inspireret.
- 1695 (jeg tænker på om publikum virkelig selv tænker alle disse ting og trækker refleksioner ud  
1696 af det)
- 1697 De taler om de skal stille spørgsmål. (Det virker meget præget af ARK præsentationen,  
1698 hvor der også blevet talt meget om hvilke spørgsmål, der blev stillet og hvordan. Og hvor  
1699 de stillede mange spørgsmål som opgaver i deres folder)
- 1700 Actor A spørger til om de har tænkt på flerstemmighed i deres projekt.
- 1701 Der bliver vagt svaret på det – meget få ting bliver sagt.
- 1702 Actor G spørger hvad aktivitetsrummet i projektet er. Hvad skal folk lave.
- 1703 Jeg forstår ikke helt deres svar. Noget med et rum man kan gå ind i og gøre noget.
- 1704 Actor P går tilbage til flerstemmighed.
- 1705 Actor O siger det ligger vel bare i fortolkning og formidling. Hvem skal fortælle  
1706 familiene hvad de skal gøre. Skal det være en kunsthistoriker?
- 1707 Actor G siger, men handler det ikke om at skabe plads til at alle føler deres fortolkning er  
1708 relevant.

- 1709 Andre siger det er nemt med det her projekt da alle har haft en barndom.
- 1710 Actor A siger det kunne handle om at få forskellige stemmer ind eksempelvis en  
1711 psykoanalytiker, billedkunstner, barn, bedstemor.
- 1712 Actor O siger hvordan skal det fysisk foldes ud? Med tekster?
- 1713 Actor A jahh måske eller måske kan jeg (som hvis jeg var publikum) hente det ned på  
1714 min telefon
- 1715 Actor O Siger man kunne få en biolog til at fortælle om ørerne hvordan vi lytter, hvor  
1716 længe vi kan lytte osv osv
- 1717 De har en lang snak om det at lytte og hvordan det kunne handle om det.
- 1718 Actor A tager en af sedlerne frem og siger hvad får man fysisk med sig hjem?
- 1719 Først svarer gruppen en elpærer man kan sætte i sin nøglering fordi hele udstillingen skal  
1720 have pæren som gennemgående element.
- 1721 En foreslår man kan tage indmad ud af pæren og putte noget andet ind i for eksempel sin  
1722 hemmelighed.
- 1723 Actor A siger det lyder som om i kan nå meget længere med det her. Var der ikke en i  
1724 jeres afdeling som studerede den her kunstner rigtig meget som kunne fortælle jer en  
1725 masse måske det kunne give jer ideer. Der er ingen grund til i læser det hele op selv.
- 1726 Der opstår igen en lang snak om hemmeligheder. Alle taler. Actor G, Actor H er lidt  
1727 stille men deltager. Der er stor åbenhed i samtalen. De taler især om hvor vidt det er godt  
1728 eller dårligt at holde på hemmeligheder. Og om det med at lytte til hemmeligheder, og  
1729 hvordan de ofte bliver til noget andet når de fortælles videre, ligesom øvelsen, hvor en  
1730 starter med at hviske noget i øret på en og som hvisker den videre til den næste osv. Den  
1731 sidste skal sige højt, hvad der er blevet sagt.
- 1732 Actor H kommer med et eksempel fra en udstilling på børnemuseet, hvor de udstillede  
1733 bekymringsdukker som de laver meget i Mellemamerika.
- 1734 Det kunne man lave og få med hjem.
- 1735 De taler sig mere og mere ind på at de må fokusere på hemmeligheder.
- 1736 Jeg bemærker at gruppen altså Actor K, Actor P og Actor O Stortset ikke har skrevet  
1737 noget ned under hele mødet.
- 1738 Uden nogen egentlig har sagt noget begynder folk at runde af. Kl. Er kun 15.15 og  
1739 mødet er egentlig sat til at slutte kl. 16.
- 1740 Inden de slutter helt foreslår Actor A at trække børnehaven pædagoger ind i projektet for  
1741 at høre deres erfaringer med børn og hemmeligheder.

# APPENDIX

# 4

## CONVERSATIONS WITH PROJECT LEADER, ACTOR A

- 4.1. Lunch after meeting 1
- 4.2. Lunch after meeting 2
- 4.3. Long conversation after meeting 2
- 4.4. Lunch after meeting 3
- 4.5. Short conversation after meeting 4
- 4.6. Short conversation after meeting 5
- 4.7. Lunch at meeting 6

# Appendix 4.1

## Lunch after meeting 1

Date: 18.03.14

Location: Canteen, Head office

- 1 Efter mødet på Nasjonalgalleriet spørger siger Actor A vi kan spise frokost sammen, hvis jeg har tid og lyst. Det siger jeg, at jeg meget gerne vil. Vi skal spise frokost i kantinen i den bygning hun har kontor, som ligger tæt på Nasjonalgalleriet.
- 4 Da vi ankommer til bygningen skal jeg først skrive mig ind i en gæstebog i receptionen for at komme ind i bygningen. Vi går først op på Actor As kontor for at sætte vores ting. Kontoret ligger på en lang smal gang med døre på begge sider, som jeg gætter på er til kontorer lige som Actor As. Kontoret er ikke så stort. Der står et lille rundt bord med et par stole omkring og et skrive bord ved vinduet. Der er en flipover på kontoret og der hænger plancher, udklip og papirer på næsten alle væggene. Actor A forklarer det primært er landsafdelingen og hovedledelsen, der sidder på kontorerne i den her bygning. Ligesom at museets 4 afdelinger ikke ligger samlet sidder alle museets ansatte ikke i en samlet bygning. Folk sidder fordelt på kontorer ved de 4 forskellige museer, men det er ikke alle der sidder på kontor samme sted som den samling de arbejder med er lokaliseret. Actor A fortæller at det vil ændre sig fremover, for der er ved at blive bygget et helt nyt museum, hvor alle afdelingerne slås sammen undtagen nogle få dele af samlingerne. Her vil der også være nye kontorer med mere åbne kontorlandskaber. Hun forklarer at i dag, er det mest individuelle kontorer på museet, så hun tror det vil blive en stor omvæltning.
- 19 Vi går op på øverste etage, hvor kantinen ligger. Da vi har taget mad og fundet et sted og sidde spørger jeg Actor A til processen dagens møde er en del af, hvad er planen fremadrettet? Hun forklarer at det er et projekt, der skal munde ud i nye tiltag på de 4 museer for børnefamilier for at tiltrække flere i den målgruppe. Mødet i dag var en del af et step, hvor de lige nu mødes en gang hver uge. I dag var nummer 2 møde. Så de skal mødes igen d. 25. marts og d. 1. april.
- 25 Jeg siger, at jeg faktisk stadig er i Norge ugen efter og at jeg måske kunne blive et par dage mere, så jeg kan deltage i begge de næste møder, hvis jeg må. Det må jeg meget gerne for Actor A, så det aftaler vi.
- 28 Jeg spørger Actor A til, hvem der deltager i projektet?
- 29 Hun forklarer at det er alle formidlerne, der skal være med, men at det er ikke alle der dukkede op i dag, på trods af at hun har fået ord på fra ledelsen at projektet har første prioritet for formidlerne og hun har også aftalt det med alle afdelingslederne. Actor A

32 mener at det er svært at få alle til at deltage fordi de ikke føler de har tid til det. Hun  
33 forklarer alle på museet oftest føler sig presset på tid og at der oftest er gang i mange  
34 projekter på en gang. Hun tror også det gør det svært at få formidlerne til at afsætte tid til  
35 sådan nogle møder som i dag, hvor der ikke er et direkte link til eksekvering, fordi det er  
36 deres hovedfokus for altid at nå tingene. Men Actor A forklarer at der er blevet meldt ud  
37 til alle formidlerne, at det er obligatorisk at deltage i alle møder, så de skal faktisk afsætte  
38 tid til det, men det hjælper åbenbart ikke.

39 Actor A forklarer at hun primært ser processen som en form for træning, fordi at  
40 formidlerne og ansatte på museet generelt har stort set ingen erfaring med at arbejde på  
41 den måde – altså med kreative og innovative processer. De er vant til at sidde på deres  
42 egne kontorer og bare sende deres arbejde afsted til dem der skal bruge det per mail.

43 Actor A spørger indtil mit speciale. Hun vil gerne vide mere om, hvad det mere præcist  
44 er jeg skriver om. Jeg forklarer hende, at jeg er interesseret i innovationsevnen på  
45 kunstmuseer og at jeg især har fokus tværfaglighed fordi jeg har en ide om, at det at  
46 museer stortset kun ansætter kunsthistorikere er en stopklods for innovation, fordi det  
47 betyder at alle har den samme ide om, hvad kunstmuseer er til for. Det leder mig til at  
48 tale om museet som dannelsesinstitution. Og jeg fortæller hende om en oplevelse på  
49 statens museum for kunst, hvor jeg var til et foredrag, hvor der blev fortalt om  
50 udviklingen at et borde-bænke sæt med spil i et af udstillingsrummene, hvilket førte til  
51 stor uenighed, fordi den klassiske kunsthistoriske opfattelse var, at det var helt forkert at  
52 have aktiviteter i museumsrummet, der ikke handlede direkte om værkerne.

53 Det får Actor A til at tale om museet som dannelsesinstitution. Hun forklarer at i hendes  
54 opfattelse, så skal kunstmuseer gå fra at være dannelsesinstitution til i højere grad at  
55 fokusere på selvdannelse. Actor A mener på den måde museerne i højere grad skal  
56 fokusere på individet, og at museerne skal finde en ny måde at gøre sin rolle an på  
57 indenfor spektret mellem dannelses og selvdannelse, men på trods af disse ændringer  
58 understreger at hun synes det er meget vigtigt at man tager sin rolle som  
59 dannelsesinstitution alvorligt.

60 Efter lidt snak frem og tilbage vender Actor A tilbage til dagens møde og spørger til om  
61 jeg har nogen bemærkninger eller feedback, og at hun meget gerne ville høre det hvis jeg  
62 har nogen forslag til processen m.m. Jeg siger, at det er lidt svært for mig lige på stående  
63 fod at sige noget, da der har været mange indtryk og jeg lige skal samle tankerne, for  
64 rigtigt at sige noget. Men lige umiddelbart lagde jeg mest mærke til, at deltagerne var ret  
65 udfordret i forhold til at give feedback til hinanden. De blev lidt akavede omkring det, og  
66 havde især svært ved at være kritiske overfor hinanden. I stedet var de lidt ironiske i deres  
67 kritik eller overgjorde det lidt. Jeg lover at tænke mere over om jeg har mere feedback og  
68 sende mine tanker til hende per email.

69 Actor A siger at deltagerne er udfordret i forhold til feedback, fordi de ikke har kultur for  
70 det, som hun har forklaret er de vant til at arbejde hver for dig uden særlig indblanding  
71 fra andre. Det var derfor hun havde valgt at lave øvelsen, hvor de fik forskellige roller, så  
72 de blev tvunget til at komme med kritik og så det ikke blev for personligt, når de skulle  
73 sige noget kritisk.

74 Hun forklarer yderligere, at der var en særlig grund til at hende og Actor B grinede lidt,  
75 da Actor B fik den kritiske rolle. Jeg forstår godt, hvad hun mener, men det var ikke  
76 noget jeg hæftede mig videre ved i situationen. Actor A forklarer at hun har talt med  
77 Actor B om at hun i et længere stykke tid har været lidt træt af hendes arbejdsopgaver  
78 m.m. og derfor selv har følt at hun var hende brokkehovedet, der var negativ, når hun  
79 var på arbejdet. Det har skyldtes at hun har været lidt træt af sine arbejdsopgaver, og  
80 heller ikke er så glad for sin chef. Hun har selv været træt af at føle hun var sur og negativ  
81 og ikke så glad for sit arbejde. Derfor var det lidt ironisk og internt mellem de to at hun  
82 blev tildelt netop den rolle. Jeg er ikke klar over om de andre var klar over denne  
83 situation.

84 Vi bliver færdige med at spise frokost og går tilbage til Actor A's kontor, hvor mine ting  
85 står.

86 Tilbage på kontoret kigger jeg lidt på Actor A's mange plancher. Hun fortæller mig at fire  
87 af plancherne relaterer sig til en teori om 4 forskellige biblioteksrum, som de har arbejdet  
88 med tidligere i børnefamilieprojektet. Hun forklarer at det handler om, at man arbejder  
89 med 4 typer rum, læringsrummet, møderummet, det performative rum og  
90 inspirationsrummet. I processen har hun sammen med formidlerne arbejdet med, hvilke  
91 værdier der knytter sig til de forskellige rum, hvilke typer rum, der allerede er på  
92 museerne, og hvordan de kan arbejde med i højere grad at inkorporere alle 4 rum på  
93 museet. Der hænger en planche for hvert rum på Actor As væg. Jeg spørger indtil hvad  
94 de ellers har arbejdet med, og hvor mange møder de allerede har haft? Actor A fortæller  
95 at de havde et møde tilbage i januar, hvor de have et oplæg op noget der hedder Reggio  
96 Emilia, som er en skole, der startede i Italien, hvor de arbejde med undervisning og  
97 læringsstrategier, på en meget alternativ måde i forhold til det traditionelle skolesystem.  
98 Oplægget skulle give inspiration til børne-familieprojektet og bidrage med viden omkring,  
99 hvordan de kunne arbejde med formidling til børnefamilierne. I efteråret havde de et  
100 møde, hvor de talte om fælles værdier og mål for projektet m.m. bl.a. med udgangspunkt  
101 i de 4 biblioteksrum. Det har udmundet sig i nogle bestemte dogmer for projektet, som  
102 også står i projektbeskrivelsen Actor A har sendt til mig.

103 Vi runder af og Actor A følger mig ned til receptionen, hvor vi tager afsked. Inden jeg  
104 går siger hun, at hvis jeg har lyst kan hun godt afsætte noget mere tid efter næste møde,

- 105 hvor vi kan snakke endnu mere om børnefamilieprojektet m.m., hvis jeg brug for det.  
106 Det takker jeg mange gange ja til.

## Appendix 4.2

### Lunch after meeting 2

Date: 25.03.14

Location: Canteen, Head office

- 107 Efter mødet på KIM går Actor A og jeg sammen tilbage til Kristian Augsts Gate, hvor  
108 hendes kontor ligger. På vejen kommer vi ind på, hvordan det er at arbejde i Norge frem  
109 for Danmark og blandt andet snakker vi igen om, hvordan folk altid føler sig i tidsnød på  
110 museet. Actor A oplever at fagforeningerne i Norge er meget mere magtfulde end  
111 derhjemme, blandt andet ved at de er meget obs på arbejdsvilkår især arbejdstid. Hun  
112 tror det måske er grundten til, at der er stor fokus på, at man kun skal arbejde indenfor  
113 almindelig arbejdstid ikke i weekender og om aftenen. Det oplever hun ved at folk er  
114 meget gode til at gå hjem til tiden, og at hendes chefer for eksempel siger hun skal huske  
115 at gå hjem, eller reagerer på, hvis hun sender mails uden for arbejdstid. Vi taler lidt frem  
116 og tilbage om det, og jeg siger det er lidt sjovt, det er sådan hvis folk altid har så meget  
117 om ørerne, i Danmark ville man jo tit opleve at folk arbejdede til de var færdige med  
118 deres ting, i stedet for at gå hjem på et bestemt tidspunkt ud fra nogle regler. Actor A  
119 siger at ja det lader ikke altid til at de opgaver der for eksempel bliver givet oppefra eller  
120 arbejdsspresset generelt stemmer overens med at der bliver sagt man skal gå hjem til tiden.
- 121 Vi kommer til kontoret, hvor jeg skal skrive mig ind i gæstebogen for at blive lukket ind.  
122 Som sidst jeg var der går vi op på Actor As kontor for at sætte vores ting før vi går op i  
123 kantinen.
- 124 I kantinen tager vi mad og finder en plads ude på terrassen i solen til at spise vores  
125 frokost.
- 126 Vi taler lidt om dagens møde. Actor A fortæller at igen i dag var det ikke alle der var der.  
127 Som Actor A har sagt før siger hun at alle altid har travlt, men hun har fået go fra de  
128 øverste chefer til, at det her har første prioritet for alle formidlere og at andre opgaver må  
129 lempes, hvis de ikke kan finde tid. Så hun prøver at sige til formidlerne, at hvis de har  
130 problemer med tid må de komme til hende, så hun kan tale med deres respektive  
131 afdelingsledere om at afsætte tid til projektet. Men det er ikke en gang altid at formidlerne  
132 giver besked til hende om, at de ikke kommer til møderne, så hun ved aldrig helt, hvor  
133 mange der kommer.

134 Vi taler om den feedback jeg har skrevet om processen sidste gang til Actor A på email.  
135 Jeg lagde blandt andet vægt på at det kunne være godt at brainstorme på problemet, så  
136 grupperne blev helt klare på, hvad det er for et problem de forsøger at løse. Actor A  
137 svarede tilbage at hun gerne ville have det punkt uddybet, så derfor spørger hun til det  
138 nu. Jeg mener, de kan udvikle nogle bedre projekter ved at arbejde mere dybdegående  
139 med problemet før de arbejder med løsninger, fordi det giver dem en bevidsthed om,  
140 hvad det er de forsøger at skabe en løsning til, frem for at finde løsninger til det helt  
141 overordnede problem at tiltrække børnefamilier. Jeg mener, problemet er kompletst til at  
142 skabe løsninger, der kan løse det hele på engang og det kan være svært at skabe ét  
143 projekt, som løsning til alle sider af sagen.

144 Actor A mener at det møde de har haft i starten af året har sørget for den del. Hun  
145 forklarer at på det møde brugte de netop tid på, at tale om, hvad de var dårlige til i  
146 forhold til børnefamilier, hvad der er gode til, hvor de kunne blive bedre, og hvad der er  
147 et godt museumsbesøg for børnefamilier. Ydermere havde de en fælles dialog om  
148 værdierne og målene for projektet.

149 Jeg spørger ind til, om det egentlig kun er Actor A, der har tilrettelagt processen?  
150 Det siger hun ja til.

151 Jeg spørger til hvad hendes erfaringer er med at arbejde med sådan nogle processer, om  
152 hun har uddannet sig i det? Og hvilke overvejelser hun har gjort sig i tilrettelæggelsen af  
153 processen?

154 Hun fortæller det er et område hun langsomt har arbejdet sig ind på. Blandt andet i  
155 hendes tid på Statens museum for kunst. Og så har hun taget nogle forskellige kurser i  
156 blandt andet innovations processer og metoder. Og så læser hun sig til mange ting, når  
157 hun har brug for at arbejde med noget bestemt, men at hun ikke er direkte uddannet til at  
158 arbejde med det hun eksempelvis laver med børnefamilieprojektet. Hun fortæller, hun  
159 for eksempel lige har været til en workshop på Kolding designskole, hvor de har arbejdet  
160 med at udvikle nogle nye metoder, der kan bruges til kuratering af udstillinger eller så  
161 noget i den stil. Hun forklarer noget om metoden, som var noget med at udvælge nogle  
162 ting fra sin pung, hvor man hele tiden skulle sortere mere og mere fra, så man endte med  
163 en enkel lille ting. Hun siger, at det var sjovt, men hun ved ikke lige helt, hvordan det kan  
164 bruges i praksis i hendes arbejde.

165 Det leder os til at tale om kuratering og sammensætningen af udstillinger på museer. Jeg  
166 siger, det er min oplevelse, at det altid er meget traditionelt og kunst historisk styret af  
167 eksempelvis tidsepoker.

168 Actor A fortæller at faktisk så har hun fundet frem til et teaterstykke som er interessant i  
169 forhold til den problemstilling. Hun fortæller om teaterstykket Vouf! Art, der handler om  
170 hunde og kunst, og hvor skuespilleren, som har lavet stykket har haft en meget

171 interessant måde at udvælge værker på, da det har handlet om hunde fra start af og ikke,  
172 hvilken kunstner der har lavet værkerne, hvilke tider værkerne er fra eller noget andet.  
173 Actor A har tænkt den arbejdsproces kan være inspirerende for formidlerne, så hun har  
174 fået fat i skuespilleren bag til at komme og holde et lille foredrag d. 30. April.

175 En af formidlerne Actor H kommer også ud på terrassen for at spise frokost, hun  
176 spørger om hun må sætte sig ved os eller om vi sidder og snakker. Hun må selvfølgelig  
177 gerne sætte sig. Så vi sidder og taler lidt med hende.

178 Frokosten er ved at være slut i kantinen og de ansatte går rundt og rydder til side, så vi  
179 må slutte af. Actor A og jeg går tilbage til hendes kontor, hvor hun har lovet mig hun kan  
180 afsætte noget mere tid til at snakke.

## Appendix 4.3

### Long conversation after meeting 2

Date: 25.03.14

Location: Actor A's office, head office

#### Transcription, 1st part

181 respondent: Vi mødes igen d. 1. April på arkitektur museet.  
182 Og så d. 30. Er det jeg har tænkt mig at øh at vi skulle snakke om processen og lige  
183 opsummere, hvad er det opgaven går ud på.  
184 Og det er den det er også den 30. At jeg så har hende skuespilleren til at komme. Jeg har  
185 ikke aftalt, hvordan det helt skal foregå, men jeg forestiller mig at nok den første time  
186 skal gå med at hun lige som – eller den sidste. Det må vi lige se men i hvert fald d. 30.  
187 Hvor hun nok vil vise hun vil ikke vise hele sin forestilling den er også rimelig lang men  
188 klip fra forestillingen og så vil jeg meget gerne have hende til at fortælle om den måde  
189 hun arbejder med materialer på og og hvordan hun ligesom skelner mellem fiktion og  
190 virkelighed på, og hvad det er hun ønsker og sætte i gang hos børnene og deres familier  
191 når det er de ser stykket. øhm ja #00:02:02-7#  
192 Interviewer: og hvor har det der stykke spillet henne? #00:02:02-7#  
193 respondent: dels har det spillet i den kulturelle skole ??? som svarer til, ja der er ikke  
194 rigtig noget tilsvarende i danmark. men som ???? ordningen i Danmark, hvor så kommer  
195 de ud på skoler eller museer eller et eller andet. hun kommer også til at spille et eller to  
196 steder her i området omkring Oslo. øhm altså jeg forstår simpelthen ikke hvorfor at det  
197 kan være fordi hun ikke har lavet har kontaktet museet. eller man kan også sagtens  
198 forestille sig at museet har sagt nej hvis hun har gjort det. Fordi det er så oplagt at lave så  
199 nogle øh ting også for børnefamilier på museet. Men de arrangementer der bliver lavet de

200 er altså når det er børnefamilier så er det atelier og måske en omvisning i en særudstilling  
201 øh mens man for voksne laver arrangement men der er det sådan meget meget fagligt  
202 også altså man breder det ikke sådan ud. Man er meget faglig. #00:03:14-0#  
203 interviewer: ja #00:03:15-0#  
204 respondent: øhm man kunne få altså jeg kunne godt tænke mig og lave noget med  
205 hende ??? det ku også være jeg kunne søge nogle penge til et projekt eller et eller andet  
206 #00:03:34-3#  
207 interviewer: ja hun er jo gået til værks på en helt anden måde end dem her er vant til  
208 #00:03:36-9#  
209 respondent: øhmmmm #00:03:40-7#  
210 interviewer: Men hvad er det dit ansvarsområde er er du er du ligesom bindeled for alle  
211 formidlerne eller hvad er stillingen? #00:03:55-1#  
212 respondent: hoh ja altså min stillingen hedder formidlings rådgiver og jeg skal rådgive  
213 alle på museet omkring formidling. øhm og så har jeg haft rimelig meget fokus på  
214 formidlerne altså fordi det er jo alligevel dem der er sat til at lave formidling. og prøve og  
215 ligesom dels finde ud af, hvad er det så de gør og hvad er det for nogle ting som de  
216 måske ikke skulle gøre og hvad er det for nogle ting som de skulle prøve og videreudvikle  
217 på. og øhm og så lige i øjeblikket så sidder jeg og skriver på en formidlingsstrategi for  
218 museet og skal selvfølgelig tænke på, hvordan man så skal få implementeret en ting er  
219 lige som, der er skrevet nogle ret gode, hende der kom ind, der da vi sad i dag på mødet,  
220 hende den ældre dame, der er gået på pension, hun havde en stilling øh her på museet og  
221 det er faktisk hendes stilling man så har ændret til min, men hun var mere, hun hed  
222 egentlig koordinator, så hun skulle egentlig bare koordinere de ting der skete, og der har  
223 jeg det lidt sådan det gider jeg ikke #00:05:09-7#  
224 interviewer: (laughing) #00:05:12-6#  
225 respondent: der er nogle ting, hvor de så har sidtet tilbage med hendes opgaver og ikke  
226 rigtig vist, hvor de så skulle sende dem hen, hvor de så har sagt amen ku' du ikke bare  
227 lige indtil vi finder en anden måde og gøre det på. Nogle gange så har jeg indvilget lidt og  
228 sådan men altså man kan godt se de går helt i sort når jeg siger jamen det vil jeg ikke.  
229 (laughing) Jeg skal ikke sidde og bruge min tid på de kalendere de alligevel ikke  
230 opdatere. ???? øh men de har i deres strategi frem til 16 og de har nogle udemærkede ting  
231 og noget af det er jo for eksempel så noget med øhm hvor står det. For eksempel står  
232 der: udvide målgruppen. Det jo en meget god ting ikke, men man kan jo ikke bare  
233 forestille sig at man kan sætte en annonce i avisens og så kommer der en ny målgruppe  
234 styrtende. Jeg tror ikke helt de har forstået hvis det er man vil udvide målgruppen, så  
235 bliver man nødt til at gøre tingene på en anden måde for at nye målgrupper kommer ind

236 eller øhhh hvad var det jeg kiggede på i går, som jeg også synes var øh nå ja de har  
237 skrevet unik arena for det fysiske møde mellem publikum og autentiske artefakter og som  
238 et sted for kontemplation og kritiske refleksion. altså wavehe der er ingen kritisk altså lige  
239 der da den kom. Hørte du øh jeg stod og snakkede med Actor F tror jeg, hørte du det?  
240 #00:07:06-4#  
241 interviewer: nej det hørte jeg ikke #00:07:06-4#  
242 respondent: De havde holdt et eller andet sådan dialog-arrangement hvor hende der så  
243 havde været inviteret netop havde øh sagt at hun savnede den der øh... #00:07:24-9#  
244 Skype ringer #00:07:29-8#  
245 respondent: at hun savnede det i udstillingen ingen? at man har den her flerstemmighed  
246 så man ikke bare prøver at præsentere verden som den så sådan her ud uden ligesom at  
247 have sagt at det vi har gjort her er og det vi har undladt at altså at man der er mange gode  
248 overvejelser, men det der ligesom skal gøres for at implementere det tror jeg meget er  
249 netop at lave forskellige typer af workshops og fora for at diskussion omkring jamen  
250 hvad vil det sige målgrupper, fordi en ting er at jeg styrter rundt og jeg er med i rigtige  
251 mange øh hvor jeg bliver indkaldt til alle mulige møder rundt omkring og det påvirker  
252 selvfoliggeligt også langsomt organisationen at jeg sidder og siger amen jamen hvad er det i  
253 prøver at tænke den her gang eller prøver at stille nogle spørgsmål og få dem til og...  
254 men det der store og der tror jeg meget det der med at tænke målgrupper og tænke i at  
255 kunne bruge genstandene på nye måder. Altså det er de slet ikke vant til. De sidder i hver  
256 deres hus og tænker og ja de andre de findes ikke. De tænker ikke på at når de åbner et  
257 stort nyt museum, hvor de skal være under samme tag, så giver det kun mening, hvis de  
258 også laver nogle overlap en gang imellem, og udvælger, det vil jo være noget at det der er  
259 unikt for, det er der ikke særlig mange museer der gør #00:09:01-6#  
260 interviewer: nej præcis #00:09:01-6#  
261 respondent: øh at man kan vise noget med arkitektur og samtidskunst og ældre kunst  
262 og design i en udstilling. #00:09:14-2#  
263 interviewer: i en udstilling Mmmmm #00:09:14-2#  
264 respondent: eller dele af det eller. Ahh og jeg ved bare af erfaring at hvis man ikke har  
265 været vant til at arbejde på den måde, så vil det være helt. altså hvis man siger okay vi skal  
266 lave et område af en sal her hvor det handler om øhm et eller anden tematik, hvis man  
267 gør det, så kan man være sikker på, at det er alle de dårligste værker, der ender derinde,  
268 fordi at alle tænker, ej men jeg beholder de gode ting, i mine egne sale, og de der sale der,  
269 det de det er for svært at ligesom give slip på tingene, så når jeg gerne vil have de der  
270 øhm forskellige workshops med forskellige typer. jeg har fundet forskellige ting, jeg godt  
271 kunne tænke mig, der skulle foregå, så man på nye måder. nogle vil synes, det er også  
272 derfor jeg prøver forskellige ting af med formidlerne nogen synes måske den ene måde er

273 helt fantastisk og nogle synes måske puha det der med pippi langstrømpe det var da helt  
274 vildt langt ude, det kunne jeg da slet ikke bruge til noget som helst men sådan ligesom for  
275 og på det altså på det der overordnede plan så tænker jeg også jamen prøve at lave  
276 forskellige typer af workshops, så man arbejder med nogle af de samme ting, men bare  
277 på forskellige måder øhm og når jeg kontaktede nu kender jeg jo ikke dem der, det var  
278 bare den der artikel i weekendavisen, der gjorde hvor jeg tænkte, nå men noget af det  
279 som forskerne også har brug for er nogle andre som også forsøker inden for et område.  
280 Det alene der, så er de meget mere positivt stemt end hvis det er en eller anden lidt for  
281 øhh #00:10:57-2#

282 interviewer: gakket konsulent #00:10:57-2#

283 respondent: ja hohohø altså der var øh jeg ved ikke om du ej det ikke sikkert du kender  
284 hende der var en der hedder Lisa Baxter som har arbejdet meget med sådan nogle  
285 processer på museer med at finde frem til øh øh øhm forskellige identiter og hvordan  
286 man møder publikum og jeg kan helt vildt godt lide hende. jeg synes hun er både sjov og  
287 men hun er sådan lidt mere flyvsk og mh hmm og der kunne jeg mærke da hun var her  
288 og holde et foredrag i efteråret og der var flere der var sådan årh det var lidt, det synes de  
289 måske var lidt let købt eller altså #00:11:43-0#

290 interviewer: jahhh #00:11:43-0#

291 respondent: det er noget med at der måske er nogen der synes at noget er bedre end  
292 noget andet og så de er forskellige, men så man hele tiden for gjort noget der også gør at  
293 man begynder og diskutere tingene mere og på på på altså for bygget noget, giv nogle  
294 ekstra lag i de diskussioner, så man ikke bare sidder og siger altså hvis publikum vil se det  
295 her så må de bare, så må de tag det som det er, så man lige som får skabt en refleksion  
296 omkring publikum, som ligesom bliver kvalificeret på forskellige måder. #00:12:23-0#  
297 #00:12:23-0#

298 interviewer: Mmmm #00:12:23-0#

299 respondent: og kunne bruge samlingen på nye måder #00:12:29-9#

300 interviewer: jahh #00:12:29-9#

301 respondent: istedet for altid og reproducere den måde man altså jeg kan slet ikke forstå,  
302 jeg kan ikke gøre det samme to gange jeg bliver øh jeg hader det. Så begynder jeg og kede  
303 migså jeg har indeni hovedet meget svært ved at forstå nogen der har lyst til at  
304 gøre det samme (laughing) jeg skal virkelig prøve og tænke, men ligesom få det der  
305 drive ind i organisationen, altså ligesom få lyst til og prøve noget nyt. Får lyst til at se,  
306 hvad sker der når, jeg sætter de her to ord sammen eller hvad sker der hvis, igår der sad  
307 jeg med en udstilling. Den skal handle om træsnit og så har man valgt at det er  
308 børnefamilier, der er målgruppen til næste år. Det jo meget fint. Og jeg er bare sådan lidt,

309 da jeg så så værkerne, så tænkte jeg, høh forstod jeg ikke helt, hvordan de var kommet  
310 frem til børnefamilier, for det lød godt nok meget kunsthistorisk og voksent. Det var så  
311 også to ting på en gang, men det er jo det vi plejer at gøre. at der skal så også skabes en  
312 proces, hvor de begynder at tænke mere frit omkring de her værker og måske lukker  
313 nogle andre værker ind og også og kunne så, hvad er det man som publikum har med sig,  
314 hvor er det man kender, vi har alle sammen et forhold til træ er det det man lige som.  
315 plus at jeg tænkertræsnit det er jo en metode, det er meget få mennesker, der interesserer  
316 sig for træsnit i virkeligheden. Det kan godt være man synes det er sjovt men hvis det er  
317 vi kalder den træsnit #00:14:19-6#

318 interviewer: jahh hvis.... #00:14:19-6#

319 respondent: så hører det måske ikke sådan lige hjemme træsnit - børnefamilier, så vi  
320 virkelig nede i en meget meget lille særgruppe ikke #00:14:28-0#

321 interviewer: (laughing) #00:14:29-9#

322 respondent: og jeg ved at bare det og få flyttet den her bevidsthed. Begynde og tænke  
323 det her som ikke den type udstilling vi plejer at lave selvom vi godt ved det her er en lidt  
324 anden målgruppe men øh det ved de jo godt rent logisk men få dem flyttet til også at  
325 forstå det betyder noget for den måde de skal arbejde på og den den de værker vi vælger  
326 ud, de tematiker vi tager frem. Og jeg har allerede skrevet til dem så måske vi uhuh og nu  
327 bliver det sjovt og kan vi mon det, men så det både er træsnit og et tema, man så lægger  
328 indover, #00:15:11-3#

329 interviewer: blev lidt mere #00:15:11-3#

330 respondent: så det måske er temaet der blev lidt mere og så parentes det er alt sammen  
331 træsnit (laughing) #00:15:19-0#

332 interviewer: Jamen ja hvorfor skal det være træsnit, hvorfor skal det ikke væreeee øh  
333 #00:15:25-3#

334 respondent: jamen det igen så noget med museer er meget gammeldags og meget  
335 traditionelle. Og og og træsnit hører hjemme i studiesamlingen eller i studiesalen som er  
336 en samling af grafiske værker og jeg har lige fået af vide at til at starte med at til at starte  
337 med så vil man heller ikke have de grafiske værker fra samtidskunstmuseet ind i den  
338 samling fordi det synes man ikke hørte til med samtidskunst plus at nu køber bliver der  
339 købt grafiske værker ind til studiesamlingen men museet for samtidskunst køber også  
340 stadigvæk grafiske værker ind på egen hånd til samlingen dernede fordi de sådan tænker i  
341 kasser. De tænker ikke museum og traditionelt har de på studiesalen tænkt at det er  
342 teknikker, man ser det ikke så meget som kunstværker, man ser det mere som teknikker.  
343 Det ret øh #00:16:31-1#

344 interviewer: okay #00:16:31-1#

345 respondent: det er eller hmm øh ja. Så derfor så ender det så med at blive træsnit når de  
346 skal #00:16:40-2#

347 interviewer: okay man skal endelig ikke blande det #00:16:40-2#

348 respondent: ja øh ja jeg er stadigvæk sådan lidt i, jeg er begyndt og tage noter til  
349 hvordan hvordan altså jeg har indkaldt dem til en workshop og jeg ved simpelthen ikke  
350 hvad jeg øh, hvis du har nogle gode ideer til, hvordan man kan ryste posen, så har jeg  
351 virkelig brug for det men det der gruppe øh, at der sidder nogle formidlere, også Actor L  
352 som sad ved hende hun var sådan, hun sad på din side #00:17:12-0#

353 interviewer: lyshåret kort? #00:17:12-0#

354 respondent: mørk mørk #00:17:18-1#

355 interviewer: sådan mørkblond #00:17:15-0#

356 respondent: jah jaehhhh #00:17:15-0#

357 interviewer: altså ikke hun sad ved siden af ik, hvad hedder hun #00:17:19-0#

358 respondent: Actor N jah #00:17:24-7#

359 interviewer: jah #00:17:31-5#

360 respondent: hun skal være med i den formidlingsgruppe og så skal Actor J som ikke er  
361 #00:17:28-4#

362 interviewer: var det ham den ældre der var der sidst? #00:17:28-4#

363 respondent: ja. han er så godt klar over det er ham der ligesom må, han har ligesom  
364 også. jeg havde bare lukket den mail ned, hvor der stod børnefamilier mmm og gemt den  
365 lidt til senere, men så fik jeg en mail fra ham om at øh gisp. Det her kommer ikke til at  
366 gå, så han er godt klar over at i forhold til målgruppen så det vil det her koncept, sådan  
367 som det er tegnet op nu af forskeren eller forskerne på udstillinge, der kan han mærke  
368 jamen der er er, der når man ikke den her målgruppe, men omvendt så er han også han  
369 er også ekstremt eller meget traditionel i hans måde og gøre tingene på. så så øh det er  
370 ikke kun de gør de bare traditionelle på hver deres måde kan man sige. jeg er lidt spændt  
371 på det. og og det er også hele det der med eller jeg snakkede så med deres  
372 afdelingsdirektør for at høre jamen hvad øh, hvad var de tanker han havde gjort sig  
373 omkring det at med den her udstilling og han har, han er tysker og har været ansat på et  
374 tysk museum og han havde en gang lavet en udstilling med træsnit (siger meget bestemt)  
375 og der havde han så en kunstner til at stå i udstillingen og så kunne man så få taget et  
376 fotografi af sig selv, og så kunne man sige hvilken farve man godt kunne lide og så imens  
377 man gik rundt i udstillingen, så lavede kunstneren så med en maskine, altså sådan en  
378 moderne træsnitsmetode, et træsnit af dig, som du så #00:19:07-4#

379 interviewer: jahhh #00:19:07-4#

380 respondent: kunne købe når du gik ud af udstillingen og øhm nå men det var meget  
381 populært og folk ville helt vildt gerne have et kunstværk med ieg når de så gik hjem og så  
382 noget. Det er der også noget fint ved, at man ligesom har noget med sig i hånden men  
383 men det er jo ikke en aktiv, altså hvis det er man ligesom skal give mulighed for at folk de  
384 ligesom altså det er en anden oplevelse at man får lov til og prøve materialet af selv og  
385 kan mærke hvor hårdt er træet eller hvordan føles det og sidde med det her stykke  
386 værktøj i hånden eller øh hvad sker der når jeg smører farven ud altså der er sådan nogle  
387 ting, som ville gøre at man i højere grad bliver nysgerrig på, hvad det er for nogle værker  
388 der hænger omkring ikke. men der kan man sige at dem der sidder og er ledere for  
389 formidling i afdelingen de har selv en en nogle tanker omkring formidling som er meget  
390 traditionelle i virkeligheden så når de præger de udstillinger og så noget der kommer de er  
391 altså nu synes han jo at det her er et vildt forslag at der står en kunstner et sted i  
392 nærheden og og øh #00:20:24-0#  
393 interviewer: og skær i træ #00:20:24-0#  
394 respondent: øhm og jeg håber på at det bliver meget vildere #00:20:29-0#  
395 interviewer: jaerh #00:20:29-0#  
396 respondent: med det men det kræver det er bare men på den måde så arbejder jeg  
397 også ude i forskellige projekter hvor jeg er øh der er jo ikke nogle projekter hvor jeg er  
398 med i hele tiden, men så bliver jeg indkaldt til møder og så noget når folk de gerne vil  
399 have noget feedback på de ting som de arbejder med. og så nogle gange så er jeg rundt i  
400 afdelinger og fortælle om forskellige ting som jeg gerne vil have folk til ligesom og tage  
401 med sig ind i hele organisationen, hvilket så også gør så kommer der flere og spørger om  
402 jeg lige vil, hvad jeg siger til et eller andet. #00:21:18-2#  
403 interviewer: jaerh #00:21:18-2#  
404 respondent: øhm men jeg arbejder jo meget i sådan en organisation der ikke øh hvor  
405 der nogle der, jeg sad med til nogle møder omkring en audioguide og der er de også og  
406 det er også fint nok når man har travlt så de kigger meget på jamen hvad kan vi genbruge  
407 af det vi har lavet tidligere øh men der hvor jeg så tænker jamen genbruget kan jo så  
408 frigøre noget energi til at man så lige får udviklet noget ekstra noget nyt får  
409 eksperimenteret med der hvor man ligesom har jeg tænker der må være et eller andet de  
410 altid har haft lyst til at gøre eller øhm hvor jeg nærmest sådan må insistere på at det bliver  
411 vi nødt at gøre for eller så synes jeg slet ikke vi skal lave det. #00:22:00-0#  
412 interviewer: nej #00:22:00-0#  
413 respondent: altså dybest set. altså for ligesom hele tiden og få udfordret de her digitale  
414 medier. jamen hvad kan de, hvordan skal man bruge dem, hvad giver mening og der det  
415 der, det kan jeg selvfølgelig ikke på sammen måde som hvis jeg var meget indeni

416 projekterne men jeg kan prøve at skubbe lidt til dem og de tanker de gör sig. Det går ikke  
417 så hurtigt. Vil jeg sige #00:22:27-2#  
418 interviewer: nej, du jo også lige startet høh #00:22:31-0#  
419 respondent: jeg er kun ansat for to år indtil videre ihvertfald #00:22:31-8#  
420 interviewer: okay jah #00:22:31-8#  
421 respondent: øhm #00:22:37-6#  
422 interviewer: men når du siger sådan traditionel formidling altså jeg har jo min egen  
423 fortolkning af hvad det betyder, men hvad tænker du præcis på når du siger de er sådan  
424 meget traditionelle formidlere eller tænker formidling meget traditionelt? #00:22:48-7#  
425 respondent: det er sådan meget øh indefra og ud. Det er sådan en monolog. At vi har  
426 vi har en eller anden historie, den fortæller vi så til folk uden egentlig at tænke over,  
427 hvordan bevæger de sig i rummet, hvad skal der til for at gøre dem nysgerrige, hvad  
428 er det for ideer, der kan fænge dem, øh hvordan kan man øh underbygge øh øh altså for  
429 eksempel med de der men den øvelse jeg vil have dem til at lave i morgen ik der tænker  
430 jeg jo meget på, jamen hvordan man gøre det mere dramatisk, så man kan mærke hvad  
431 det er det handler om. i Det øjeblik Altså man er ikke man er ikke så når man træder ind i  
432 rummet så så udspiller der sig nærmest et lille teaterstykke omkring mig som jeg  
433 umiddelbart kan om ikke andet så ihvertfald blive nysgerrig på hvad sker der. og så  
434 ligesom have tænkt forskellige formidlingslag og forskellige vi øh alle mennesker oplever  
435 forskelligt. Det der gør at vi tager en personlige historie med os - Actor Bs morfars seng  
436 er et meget godt billede på det. det er det hun kommer til at tænke på. Det gør vi jo hele  
437 tiden når vi oplever verden vi relaterer det til noget i vores et eller andet og det er bliver  
438 man nødt til ligesom at forholde sig til når det er man laver formidling at man man i  
439 modsætning til bare for 40-50 år siden, hvor man ligesom sagde jamen der er noget som  
440 vi kalder almen dannelse det er noget ja men øh det er, det er typisk der hvor min far  
441 altid udbød "jamen ved du ikke det" høhøh altså at vi ligesom havde en en kerne af  
442 kulturelle ting som vi anså for at være basis for øh og opleve verden. og hvis du ligesom  
443 skulle kunne begå dig, så skulle du ligesom har kendskab til de her forfattere eller den her  
444 musik og de her kunstværker osv osv. øhm men sådan ser verden jo ikke ud i dag, der  
445 kan du selv vælge hvad for øh hvordan du vil sammensætte din identitet, du kan bruge  
446 tingene sådan som du har lyst til og hvis det er du øh hvis du har øh hvad var det jeg gav  
447 som eksempel men at at øhm jeg skrev sådan, jeg gav sådan et foredrag, der hvor  
448 hende der Lisa Baxter talte, der skulle jeg også holde noget og hvor jeg sådan  
449 forklarede det med jamen den ene dag så kan jeg sidde på mit landsted og læse marchel  
450 proust og spise madeleine kager og den næste dag kan jeg tage til New York og gå til  
451 justin bieber koncert og spise burgere. At at inden i mit hoved der er det ene ikke mere  
452 værdifuldt end det andet. Jeg vælger at gøre det jeg har lyst til og ud fra det, der

453 sammensætter, jeg min identitet sådan er det jo asså. Og på museerne så er de  
454 forestillinger om hvad der er den rigtige kultur meget stærke. De tror stadigvæk at folk  
455 kommer her fordi de fordi det gør man jo. Og de tænker ellers så må vi jo bare lære dem  
456 hvordan man går på museum ud fra hvordan man gør det. øhm og de tænker på et eller  
457 andet tidspunkt så bliver de voksne alle dem der nu går til justin bieber så bliver de  
458 voksne og så vil de komme på museum bagefter ihvertfald på et eller andet tidspunkt så  
459 vil de falde til ro og indse at det her det er den virkelige vare. og der tror jeg måske at de  
460 kan komme til og vente meget lang tid, hvis man ikke lige som siger jamen vi bliver til at  
461 lave, de oplevelser vi giver ud fra at del at vi er individer og det er den individuelle  
462 oplevelse man må tage udgangspunkt i. Det kan man jo ikke gøre 100 procent men vi  
463 kan give dels så er der den her teoretiker Howard Gardner, det ved jeg ikke om du har,  
464 om du kender ham? #00:27:10-8#

465 interviewer: nej #00:27:10-8#

466 respondent: han øh han har skrevet om intelligenser, at vi har forskellige intelligenser  
467 #00:27:12-1#

468 interviewer: ahhh #00:27:12-1#

469 respondent: eller at at nogen at vi har jo alle sammen altså han er op på 9 tror jeg. Han  
470 startede med 7. (laughing) så fandt han på nogle flere. Men det jo ikke sådan at man  
471 kun har en af dem eller 2. Man har lidt af det ene og lidt mere af det andet. og nogle er så  
472 måske. Men det betyder at der er nogen der nogen der der vil læse meget, og nogle der  
473 godt vil røre ved tingene og der nogle der godt kan lide og bevæge sig, når det er at de  
474 skal opleve et eller andet asså på den måde så kan man ligesom bruge det som et afsæt  
475 for at sige jamen jo flere af intelligenserne man for aktiveret i en formidlingssituation jo  
476 mere øh øh jo mere sikker er du på at der er der er noget der ligesom fanger dig ind og  
477 du får lyst til og og også blive udfordret på nogle af de andre områder ikke nødvendigvis  
478 dem alle sammen, men det giver der ligesom en mulighed for at åbne genstandene. Og  
479 øhm de her... #00:28:26-5#

480 interviewer: ja de der 4 rum #00:28:26-5#

481 respondent: de der 4 rum er så også nogle jeg har prøvet jamen for at sige jamen jamen  
482 hvad er det vi kan give. Der er nogle mennesker, der godt kan lide og lære, og det er ikke  
483 særlig mange af dem der går på museum, der angiver at det er deres primære årsag til det.  
484 Der er det møderummet der er der er det vigtige. Så man også ligesom tænker det ind i.  
485 hvis du går over og kigger pååå og det kunne du også være gået ind på udstillingen op på  
486 KIM at øh at øh det er ikke et møderum man skaber. Det er hmmmm det er et  
487 læringsrum men hvor læringen den er altså meget en-dimensionel fordi den er bundet op  
488 på de tekster der ligesom er der. At man tænker ikke læringen som noget rummeligt. Nu  
489 har jeg ikke set udstillingen. Det er ud fraaa hvad jeg sådan lige har hørt, men det men

490 det også #00:29:14-4#  
491 interviewer: Jo men man skal ikke se ret meget af rummet for at se at det ligesom er,  
492 udstillingen er langs væggen og en gang, der er ikke sådan de store muligheder for og  
493 #00:29:25-4#  
494 respondent: ja ja #00:29:25-4#  
495 interviewer: og interagere helt vildt meget #00:29:25-4#  
496 respondent: så på den måde så kan man sige at det og bruge de her ting mere aktivt og  
497 give de her muligheder og tænke det ind i den måde man præsenterer samlingerne på,  
498 den måde maaan, men også den måde øhm man laver for eksempel omvisninger. Det  
499 behøver jo heller ikke og være sådan øh. Det bliver meget, det er meget karakteristisk at  
500 at øh jeg tror Actor F hun hun virker utrolig dygtig, men selv her hvor hun står med en  
501 gruppe af formidlere. Hun øh det jo ikke hun øh hun forsøger ikke og skabe refleksion  
502 hun #00:30:03-0#  
503 interviewer: nej det er helt historisk #00:30:03-1#  
504 respondent: hun skynder sig bare og så kommer det lige lynhurtigt ikke også. Øhm hun  
505 holdt et #00:30:11-4#  
506 interviewer: ja. hedder hun Actor F? #00:30:11-4#  
507 respondent: ja. øh hun holdt et oplæg på et lærerseminar de havde øh arrangeret. Og  
508 der havde hun sådan meget fint også og det tror jeg nemlig heller ikke de havde gjort  
509 indeni samlingen men der satte hun ligesom to forskellige rettede genstande op overfor  
510 hinanden, så man ligesom kunne se altså ligesom selv se forskellene. Så så hun tænker  
511 også at det der med at vi oplever i forskelle og det gør at man lettere forstå, hvad det er  
512 det går ud på. men igen sådan meget, det er meget svært i et foredrag at skabe dialog,  
513 men man kan jo godt for eksempel stille retoriske spørgsmål, som gør at man skaber  
514 refleksion, og så er der jo en eller anden form for dialog der bliver sat i gang. Så det er,  
515 der er, det er på alle planer at at tænke publikum på nye måder. Og der tror jeg det er  
516 meget vigtigt at man netop får fås løsnet op for for det vi plejer og gøre og så mere ser at  
517 der kan åbne sig muligheder, hvis jeg arbejder med stoffet, så kan jeg finde den den helt  
518 rigtige måde og fortælle den her øh historie. Og når jeg siger fortælle en historie, så er det  
519 ikke sådan nødvendigvis sådan skematisk fra der var en gang og så til altså ja øh  
520 #00:31:33-7#  
521 interviewer: til den lykkelige ende #00:31:33-7#  
522 respondent: (laughing) det kan være sådan mere øh jaerh åbent ikke #00:31:42-0#  
523 interviewer: mmmm men det er jo også sådan, altså jeg ved ikke om, de overhovedet  
524 selv er opmærksomme på det, det var bare, jeg lagde mærke til det både sidste gang og  
525 også ret meget i dag, sidste gang for eksempel havde de den der superhelte ide, men når

526 de selv går rundt i udstillingerne, så begynder de næsten per automatik og hviske til  
527 hinanden. Hvor jeg bare sådan tænkte jeg vil fanme gerne se 20 superhelte rende rundt,  
528 hvis ikke en gang selv tør og tale sammen når i er her (laughing) #00:32:07-8#  
529 respondent: (laughing) #00:32:06-7#  
530 interviewer: altså det gør det gjorde de bare sådan per automatik så havde de ligesom  
531 lavere stemme niveau når de var oppe i samlingerne og det var jo meget sigende for deres  
532 oplevelse af udstillingen i virkeligheden. Eller sådan det og være der. #00:32:22-3#  
533 respondent: jaerh (laughing) #00:32:22-3#  
534 interviewer: det er sådan en lille ting, men det er bare ret sjovt #00:32:25-0#  
535 respondent: hviskende superhelt #00:32:25-0#  
536 interviewer: jaerh #00:32:26-4#  
537 respondent: Det er der mange der ønsker sig. (laughing) #00:32:28-4#  
538 interviewer: (laughing) jaerh. jeg er på skiferie med en 5-årig lige nu, så vi leger stille  
539 leg rimelig meget. (laughing) #00:32:35-4#  
540 respondent: (laughing) det er en riktig spændende leg det her, nu skal du bareee  
541 #00:32:38-6#  
542 interviewer: nu skal du høre, hvem af os to, kan tie stille længst tid (laughing)  
543 #00:32:44-5#  
544 respondent: Det kan man hurtigt blive udfordret på #00:32:48-0#  
545 interviewer: jaerh det er ret sjovt #00:32:49-0#  
546 respondent: øhhmmmm men jeg tænkte øhm. Vi kunne måske lige. Kunne vi prøve  
547 og gå igennem det vi har lavet i dag for ligesom og lige øh altså det kunne være fint lige  
548 og snakke om, jamen hvad med næste gang. Øhm det var lidt øh på en en måde så ville  
549 jeg have ønsket at det der med øh at jeg havde bedt Actor F om. Altså jeg havde det bare  
550 sådan at det måske var meget rart. jeg tror for nogle af dem, der var i gruppen, så er de  
551 her genstande sådan lidt mere, at man opfatter dem som lidt mere lukkede, fordi de har  
552 den der kulturelle baggrund og historie omkring sig. Øhm så det var egentlig derfor at jeg  
553 spurgte om hun ville gøre det der, men det kan godt være at det var ja #00:33:45-8#  
554 interviewer: altså så du tænkte at de ville få en sådan lidt større forståelse for hvad  
555 tingene kunne eller ? #00:33:50-0#  
556 respondent: Altså jeg jeg jeg synes jo at noget at det man fik af vide også kunne have  
557 været sjovt og at øh jeg hørte ikke så meget af det, men men det der med at den hedder  
558 en folkestol at det kunne ha været det tænker jeg jo er ret sjovt, at få den information  
559 med ikke. Øhm #00:34:12-0#  
560 interviewer: Ja det kom ihvertfald ikke særlig meget til udtryk i udstillingen i sig selv

561 kan man sige #00:34:17-2#  
562 respondent: nej (laughing) men det er og jeg tror jeg tror at grunden til at den står  
563 bagved, det er af æstetiske årsager at de der to stole der stod Forrest, de begge to har  
564 nogle røde øh dele simpelthen #00:34:32-8#  
565 interviewer: jaerh #00:34:32-8#  
566 respondent: ja øhm så jeg var egentlig så da jeg stod der var jeg lidt i tvivl om, hmm  
567 hmm om det var en god ide, at hun overhovedet sagde noget om det lukkede for meget.  
568 Om de havde været friere, hvis de ikke havde fået noget som helst af vide om det.  
569 #00:34:57-2#  
570 interviewer: Det er jo altid helt vildt svært at sige, fordi der er det jo det der med at  
571 finde det rigtige balancepunkt mellem information og ingen information fordi at på den  
572 ene side kan information bare fiksere det hele helt vildt, så man bare bliver ved med at  
573 tænke i en, og på den anden side, hvis man slet ikke har noget, kan man føle sig sådan  
574 helt lost #00:35:11-3#  
575 respondent: det kan blive meget sådan overfladisk eller #00:35:17-0#  
576 interviewer: ja eller man slet ikke ved hvad fanden man skal finde på fordi man er  
577 sådan ja men jeg kan ikke #00:35:24-7#  
578 respondent: jaerh jah #00:35:25-2#  
579 interviewer: måske havde det i virkeligheden været endnu sjovere, bare at få afvide  
580 hvad stolen hed, og så men det er jo sådan lidt sværere og få en eller anden random fra  
581 gaden til at sige, hvad tænker du om den, fordi det havde jo blevet noget helt andet sådan  
582 bare, jamen den er et eller andet og #00:35:40-8#  
583 respondent: ja jaerh Mmmm ja fordi det jo ikke det var jo også blevet #00:35:43-4#  
584 interviewer: fordi så var det ikke blevet den historiske. Så var det nogle andre ting, der  
585 var kommet frem, men det jo også fordi de er så låste i det der med at tænke ting  
586 historiske, så på den måde bidrog det måske mest bare til og bibeholde dem i den tanke  
587 #00:36:07-6#  
588 Actor A skriver ned #00:36:07-2#  
589 respondent: Men i virkeligheden er det jo et meget godt afsæt for når de skal til at  
590 arbejde med hinanden når de har valgt nogle en eller flere genstande ud som de overvejer  
591 at de så faktisk laver en lille fokusgruppe undersøgelse for at finde ud af jamen hvad er  
592 det, jamen hvordan ser andre den her genstand #00:36:22-7#  
593 interviewer: mmmm #00:36:22-7#  
594 respondent: hvad er det umiddelbare indtryk af den, hvad er det for forestillinger, der  
595 knytter sig til det, fordi det jo netop kan være afsæt for hvordan man når ud og fanger  
596 dem. #00:36:36-7#

597 interviewer: jaerh, ja og det kan jo være nogle sjove måder for dem og arbejde på kan  
598 man sige hvorfor ikke lave en lille times møde nede i samlingen og så bare lave et eller  
599 andet sjovt for at få folks refleksioner. Giv folk en seddel skriv et ord, når du kigger her  
600 eller sådan. på en time kan de jo samle meget, meget ind ikke. #00:36:58-9#  
601 respondent: arhh (laughing) #00:36:58-9#  
602 interviewer: eller ikke. jeg ved ikke hvor mange mennesker, der kommer på de der  
603 museer, der kommer ikke nogen. Så må de invitere nogen. #00:37:02-1#  
604 respondent: Det er meget forskelligt. Altså grunden til der virkede meget livligt  
605 deroppe på KIM nu, det var jo at den der pensionist forening for museet var det. Det var  
606 ikke almindelige mennesker #00:37:07-8#  
607 interviewer: men så må de invitere nogle ind, så må de sgu tage øhh #00:37:15-7#  
608 respondent: jaerh nå men der kommer jo, der kommer jo lidt flere på de der sondage,  
609 hvor de har børneomvisninger osv så de kan vel ligge det som en del af det. De kunne jo  
610 lave det lave øh øhm. Men fungerede det ikke meget godt med den der opvarm  
611 opvarmning altså de virkede som om at de var #00:37:34-7#  
612 interviewer: Det fungerede ret godt. #00:37:36-2#  
613 respondent: Altså de syntes både det var sjovt og og jaerh de levede sig meget ind i det.  
614 #00:37:37-8#  
615 interviewer: ja det var de rimelig gode til faktisk. Den ene gruppe var rigtig god til det  
616 der med interviewer og ekspert og overholdt det meget med at det var de to og sådan og  
617 var måske lidt mere holdt lidt mere fasst idet der lige var blevet sagt. Sådan lige pludselig  
618 så blev øh øh hvad var det kloden hvad var det kronen hvad var det de komponerede.  
619 #00:38:04-7#  
620 respondent: Nå ja hvad var det, det var #00:38:04-8#  
621 interviewer: Nå det det så var den lige pludselig folkelig og det var derfor den var  
622 blevet lavet sådan og sådan. Der kunne man høre at de trak ret meget på det de så lige  
623 havde hørt. Hvor den anden gruppe overholdt ikke så meget hvem der var ekspert og  
624 hvem der ikke var. jo de overholdt, hvem der var ekspert, men de andre interviewede lidt  
625 sammen men til gengæld var de sindsyge gode til ligesom bare og #00:38:24-3#  
626 respondent: og finde på #00:38:25-3#  
627 interviewer: finde på alt. De sagde de sygeste ting, hvor jeg tænkte okay. Det er ret  
628 imponerende det der, hvis i hvis i kan holde det, så skal det nok blive rigtig fint.  
629 #00:38:33-5#  
630 respondent: jaerh jaerh ja ja, men hvad er det så der sker for de der, jeg tænker de  
631 holdte det ikke. Altså nu har jeg jo ikke, jeg har ikke samlet deres små sedler ind men

632 men det jeg hørte dem sige eller skrive undervejs, og det jeg hørte dem sige til hinanden,  
633 der så forsvinder den der umiddelbarhed jo #00:38:54-1#

634 interviewer: jaerh det måske er det et ret godt ord på, hvad det er man gerne vil  
635 bibe holde i i her ihvertfald i deres træningsperiode det den der umiddelbarhed, hvor de  
636 bare siger ting sådan uden og og øh #00:39:07-0#

637 respondent: tænke så meget jaeh #00:39:11-5#

638 interviewer: jaerh det er et rigtig godt spørgsmål, hvordan de øh. men indtil videre så -  
639 har jeg ihvertfald, de to gange jeg har oplevet dem skulle lave så noget skuespil rollespil  
640 agtigt sidste gang var det med feedback rollerne, at de skulle være den kritiske og den  
641 øhm. At det de egentlige, at der løsriver de sig en lille smule, når de lige pludselig skal  
642 træde ind i nogle roller. Så det kan godt være det er, det der lege element, som trives  
643 bedst med lige nu. rollespils agtigt #00:39:46-4#

644 Actor A skriver noter ned #00:39:49-6#

645 interviewer: øhm #00:40:00-9#

646 lang stilhed #00:40:04-3#

647 interviewer: det er umiddelbart de steder, jeg har oppp, også fordi de jo netop det der  
648 med de griner ret meget de kan det ikke sådan, de kan meget godt lide og lave sjov.  
649 #00:40:12-1#

650 respondent: jaerh #00:40:13-1#

651 interviewer: og det er jo det man gerne vil have dem til med de ting de siger ikke?  
652 #00:40:21-8#

653 respondent: Mmmmm #00:40:21-8#

654 stilhed #00:40:21-8#

655 respondent: Jeg kan ikke en gang huske hvad var det - sidste gang du var der, der var  
656 ??? Hvad lavede vi der første gang?? #00:40:40-0#

657 Actor A går over og kigger i hendes papirer #00:40:40-0#

658 respondent: Nå ja øhm noget af det var sådan - lang stilhed - nå nå det havde slet ikke  
659 noget med med en øh. Det så noget min datter hun finder på vi nogle gange skal gøre  
660 hjemme, hvis vi, hvor det er man så skal fortælle en historie og så starter jeg med  
661 historien og så når jeg stopper, så skal du så hurtig digte og fortælle videre ikke  
662 #00:42:05-7#

663 interviewer: fortælle videre jaerh jaerh #00:42:05-7#

664 respondent: og det altså det det brugte vi også til at det fungerede meget godt. Især  
665 nogen det man kunne ikke det var så første gang vi mødtes, der kunne jeg sådan mærke  
666 lidt at når en af grupperne så grinede meget så var de andre sådan lidt så man kun mærke  
667 at de var sådan lidt lidt #00:42:23-3#

668 interviewer: søgerende #00:42:23-3#  
669 respondent: jaerh og sådan lidt usikre på om, bare vi nu også har det sjovt nok agtigt  
670 eller de var sådan lidt utrygge der, men det har ændret sig til de andre gange. Det er  
671 tydeligt at de slapper mere af. Altså de har jo ikke været vant til og mødes på tværs på  
672 den her måde, det virker lidt ja lidt pudsigt hmmm #00:42:47-9#  
673 interviewer: men man kunne også mærke der er forskel på dem sådan hende der Anne  
674 Actor F hed hun så #00:42:54-7#  
675 respondent: Actor L #00:42:56-8#  
676 interviewer: Actor L, nå ja #00:42:58-3#  
677 respondent: Nå men det er jo imponerende at du overhovedet kan bare noget af det.  
678 Jeg har jo stadigvæk deres billeder med navne sat på #00:43:08-4#  
679 interviewer: jaerh hvis du har, hvis du kan så må du meget gerne sende dem til mig, så  
680 kan jeg øh, så kan jeg lige sidde og så'n. Men øhm hun var helt klart mindre tryg end de  
681 andre fornemmede jeg eller sådan lidt mere tilbageholdende og lidt mere sådan - i tvivl  
682 om, hvordan hun skulle lave opgaverne også med feedbacken og så noget, der var nogen  
683 gange, hvor hun slet ikke fik skrevet noget. hvor hun lige som bare sådan holdte lidt igen.  
684 men sådan er det jo forskelligt, det kan man jo ikke rigtig gøre noget ved. #00:43:50-4#  
685 respondent: hmm MMM jaerh mmmmm ja #00:43:50-4#  
686 interviewer: eller sådan det er svært at tage hensyn til at der er nogle få personer som er  
687 mindre #00:43:54-2#  
688 respondent: Jaerh og der er også altså hende øhm ja hende der hedder Actor D hun var  
689 der ikke i dag, hun var der sidste gang. Hun kan ikke kapere ret meget på en gang så hun  
690 bliver hun bliver #00:44:13-2#  
691 interviewer: hvordan er det hun ser ud? #00:44:13-2#  
692 respondent: hun er sådan lidt lyst, lyst hår og, det er hende der er dernede (peger på  
693 hendes papir med billeder og navne). Det ligner hende måske ikke helt #00:44:22-7#  
694 interviewer: ej jeg kan godt jeg kan kende hendes ansigt, men det ligner hende ikke helt  
695 #00:44:34-5#  
696 respondent: men hun har svært ved ja hun er egentlig ikke særlig glad for overhovedet  
697 og være i grupper hun vil gerne hun synes det er hyggeligt, men hun har svært ved at  
698 kapere det. Altså sådan lige på grænsen til et eller andet øh ja #00:44:44-6#  
699 interviewer: og det lyder sådan lidt (laughing) #00:44:47-3#  
700 respondent: så da hun skrev at hun ikke at hun skulle noget andet i dag, så tænkte jeg  
701 okay det er også lidt synd for hende, hvis det er man presser hende for meget ikke?  
702 #00:45:00-0#

703 Der er nogle andre ting jeg tror hun er meget god til sådan og finde på nye nye hvad  
704 hedder det ideer og så noget til værkstederne så det er jo. og det er der hun primært skal  
705 fungere #00:45:14-7#  
706 interviewer: er hun en af de der kunstnere der er ansat halvtid. og det er hende der den  
707 lidt ældrere også. hende meget høj, hun var der i dag? #00:45:24-5#  
708 respondent: Actor C? #00:45:25-7#  
709 interviewer: ja #00:45:26-5#  
710 respondent: jah hun er så der fra KIM øhm #00:45:32-1#  
711 interviewer: er hun fra KIM? #00:45:32-1#  
712 respondent: ja og Actor I der ikke var der i dag hun er nede fra arkitektur museet.  
713 #00:45:38-2#  
714 End of Transcription

**Notes from the rest of the conversation:**

715 Actor A fortæller mig at formidlerne, og generelt alle de ansatte på Nasjonal museet ikke  
716 er særlig gode til at opdatere deres kalendere, så planlægning er en udfordring.  
717 Der er prestige forbundet med kunst historisk formidling fordi forskning er så højt  
718 prioriteret så kunstnerne prøver at være noget andet fremfor at bruge deres egne  
719 færdigheder.  
720 Actor A forklarer at formidling tænkes som arrangementer, foredragsholdere, tekst på  
721 væggen ved siden af værkerne m.m.  
722 Actor D tegner når hun er med. Det ser Actor A som en positiv kvalitet, men hun mener  
723 også den slags kvaliteter bliver undertrykt, fordi forskningen har så høj prioritet i  
724 organisationen, så der er mere prestige i kunst historisk formidling. Actor A mener det  
725 gør at kunstnerne prøver at være noget andet frem for at dyrke deres egne egenskaber.  
726 Det gælder på sin vis også formidlerne forstået på den måde, at de ikke altid ser  
727 formidling som noget værdifuldt i sig selv, og forskningen ses ofte som noget der kunne  
728 være et step op af karrierestigen.  
729 For at gøre kunstnerne på museet stærkere i forhold til at bruge deres kunstneriske  
730 egenskaber i formidlingen har Actor A fået igennem at de lige nu tager en bestemt efter  
731 uddannelse, der netop er rettet mod kunstnere, der arbejder med formidling. En eller 2 af  
732 dem har taget uddannelsen på forhånd og Actor A kan mærke de har fået meget ud af det  
733 i forhold til, hvordan de tænker formidling, så derfor har hun gjort en indsats for at  
734 resten af dem også skulle have uddannelsen, så det er de i gang med nu.  
735 Actor A mener projektet og udviklingen af formidlingen på Nasjonal museet handler om  
736 flerstemmighed.

- 737 En af direktørerne har spurgt hende, hvorfor lige børnefamilier?
- 738 Actor A har svaret, at det er fordi, der skal gives slip på styringen.
- 739 Actor A kan ikke sende formidlerne eller stort set nogen andre i organisationen tekster, længere information eller andet materiale, der kræver nærmere læsning, fordi hun mener de ikke læser det. Faktisk svarer de heller ikke på hendes emails ofte. Hendes udlægning er at de altid føler sig presset på tid og overskud.
- 743 I blandt de ting Actor A arbejder på nævner hun:
- 744 - hun holder møde om de aktiviteter der foregår i atelierne med de 5 formidlere, der står for dem. De 5 er selv udøvende kunstnere. Og er Actor D, Actor L, Actor I, Actor P og ???
- 747 - Hun holder fast møde med formidlerne hver 14. dag. Nogle gange deltager andre fra organisationen også. For mig lyder det som om, det er nogle ret åbne møder, hvor alle egentlig kan deltagte, hvis de har lyst – men det fremgår ikke, hvor mange der egentlig kender til møderne.
- 751 Møderne fungerer som inspirationsmøder, hvor et nyt emne tages op hver gang. Fx om 752 hvordan man skriver gode tekster, om omvisninger eller om hvordan man strukturerer en 753 udstilling, altså logikken i hvordan man hænger billederne op på væggene. De tager 754 udgangspunkt i konkrete eksempler fx ved at mødes i en udstilling, kigge på en 755 eksisterende tekst etc.
- 756 Til møderne bliver der diskuteret, hvilket Actor A ønsker skal skabe en større og dybere 757 refleksion i formidlernes arbejde. Det mener hun vil give dem en ballast, som gør at de 758 ”tør” gå imod forskerne – uden reflekterede argumenter mener hun, det er svært at gå 759 imod forskerne.
- 760 Actor A mener der er en meget stor indforståethed i udstillingerne på hele 761 nasjonalmuseet (hun sammenligner det i mange sammenhænge både implicit og eksplisit 762 med udstillinger på andre museer, især på hendes tidligere arbejdsplads SMK).
- 763 For Actor A betyder flerstemmighed radikal forskellighed. Det er ikke nok at der kun er 764 plads til nuancer for at opnå dybere refleksion.
- 765 For hende har et fagseminar plads til flerstemmighed, fordi der er mulighed for at 766 præsentere andre meninger.
- 767 Hun kommer på det eksempel fordi en af formidlerne lige på dagens workshop har 768 fortalt hende om et seminar, der var blevet afholdt nogle dage førinden, hvor svenskeren 769 Clara Åhlvik holdte foredrag og hendes holdninger er meget kritiske overfor den normale 770 museums-praksis, så for Actor A er det et eksempel på flerstemmighed.
- 771 Actor A fremhæver, at der ikke er plads til flerstemmighed i museets formidling – altså 772 på den ene side og den anden side, fordi i kunsthistorien er der kun en tolkning og derfor 773 kan et museum ikke fremvise uenighed. Dette står i kontrast til eksempelvis humaniora, 774 hvor der er en anden plads til uenighed eller tvetydighed.

775 Actor A fortæller om en oplevelse med udfordringerne omkring flerstemmighed, som  
776 hun havde, da hun arbejde på Statens museum for kunst. Hun ville gerne lave et  
777 formidlingsprojekt med nogle bestemte værker, hvor i stedet for kun at have en  
778 formidlingstekst til værket, ville hun gerne have to forskellige kunsthistorikere – altså  
779 forskere – som hun vidste havde forskellige fortolkninger af værket til at skrive hver sin  
780 tekst til værket, så der ikke kun var en tekst men to tekster. Det skulle vise publikum, at  
781 værket kunne forstås på forskellige måder, og skabe refleksion. Hun synes det var  
782 spændende at rykke på den traditionelle formidling og forventning dertil. Den ene  
783 forsker var med på ideen, men den anden ville ikke være med til det. Det synes han  
784 simpelthen ikke man kunne gøre. Et museum kan ikke fremvise uenighed.

785 Actor A mener at man har med en faglighed og gøre, som helt basalt er imod forandring.  
786 Skridtet fra at se det i teorien til i praksis at lade det folde sig ud, hvordan et museum så  
787 skal se ud, hvis der skal være flerstemmighed er stort og udfordrende.

788 Actor A stiller selv spørgsmålstege ved; hvor meget skal publikum gøre det hele selv?  
789 Hun mener ikke der kommer til at ske noget, hvis man overlader det hele til publikum.  
790 Hun siger: jeg tror man som formidler skal sætte muligheder op for publikum.  
791 I forhold til fagligheden i museernes arbejde, mener Actor A ikke at andre fagligheder  
792 skal prøve at intage den kunsthistoriske i stedet mener hun at andre skal byde ind med  
793 deres egen faglighed, og at det vil være til gavn for museerne.  
794 Reelt set er der i alt 14 deltagere i børnefamilie projektet.  
795 Actor A's udlægning af arbejdet på hele nasjonalmuseet er at folk altid er bagud og  
796 derfor har de ikke tid til ideudvikling og prioritere det slet ikke.  
797 Det udtrykker sig eksempelvis i at der er rigtig mange møder som starter med at folk  
798 spørger, hvornår mødet slutter. Og det gør at folk ikke værdsætter eller prioriterer  
799 udviklingsfasen i deres arbejde, hvor man udvikler ide og leger med forskellige  
800 muligheder. De vælger en løsning i blinde. Det gælder bare om individuelt at finde en  
801 løsning hurtigst muligt, som man lægger sig fast på.  
802 Manglen på tid og ressourcer skyldes blandt andet at hver formidler sidder med mange  
803 opgaver. Actor A kunne rigtig godt tænke sig at de i stedet blev mere specialiseret hver  
804 især.  
805 Måden der arbejdes på, på museet gør at der er rigtig mange projekter, hvor der ikke er  
806 konkretiseret, udarbejdet og nedskrevet koncepter. Dette er Actor A utilfreds med, hun  
807 mener det er en uhensigtsmæssig måde at arbejde på. Da det gør at der ikke reflekteres  
808 nok over formålene og værdierne for, hver enkelt projekt. De ting er ikke en gang

809 tydelige for dem, der arbejder med projektet og det gør også, at det efter et projekt er  
810 svært at måle på om, det var succesfuldt eller ej. Det er slet ikke en prioritet.

811 Actor A vender tilbage til dagens møde, og spørger til om, jeg har nogle ideer eller tanker  
812 omkring, hvordan man kan arbejde med at fremme den umiddelbarhed vi har talt om  
813 tidligere i samtalen på næste møde. Det tykker jeg lige lidt på, og siger at, det synes jeg er  
814 svært at sige, men så kommer jeg i tanke om metoden negativ brainstorming og spørger  
815 om hun kender den? Det gør hun ikke. Jeg forklarer hende om metoden og forklarer, at  
816 den kan virke rigtig godt til at få nye associationer, fordi den hjælper folk med ikke at  
817 være så låste i at finde på realistiske ideer og ideer som skal være geniale. Hun fortæller at  
818 hun har tænkt sig de skal arbejde med mind maps på næste møde. Jeg kender godt til  
819 mind maps, men ikke så meget som en specifik metode. Hun forklarer at det er en  
820 metode hun har stiftet bekendtskab til nogle forskellige steder og læst om, og den er god  
821 til at aktivere et netværk af associationer. Hun bruger den selv meget. Efter vi har talt lidt  
822 frem tilbage, foreslår hun at man måske kunne starte med negative brainstorming som en  
823 opvarmningsøvelse og i form at et mind map næste gang. Det synes jeg er en rigtig god  
824 ide. Så i fællesskab får vi lagt en overordnet plan for, hvordan næste gangs workshop  
825 kunne se ud.

826 Vi begynder så småt at runde af. Actor A tjekker, hvad tid det er næste gang, og hun  
827 følger mig ned i receptionen, hvor vi tager afsked.

## Appendix 4.3

### Lunch after meeting 3

Date: 01.04.14

Location: Canteen, head office

828 Efter mødet siger Actor A til mig, at hun har tid til at spise frokost med mig, som vi har  
829 gjort de efter de sidste par møder, hvis jeg har tid. Det siger jeg ja tak til. Actor A og jeg  
830 går sammen ud af museet for at gå tilbage til kontoret i Kristian Augusts Gate og spise  
831 frokost.  
832 På vej ud af museet stopper jeg op ved nogle af tingene i udstillingen, da jeg er nysgerrig.  
833 Et af de første udstillingsrum vi går igennem er meget tommel, hvilket underer mig. Jeg  
834 spørger Actor A, hvad det er for en udstilling?  
835 Hun forklarer noget om hvad det er for en udstilling, og fortæller at udstillingen er slut,  
836 så den er delvist pillet ned allerede.  
837 Jeg siger at så forstår jeg det hele lidt bedre, for det undrede mig, at det hele er så tomt,  
838 og jeg forstod ikke hvad nogle af elementerne handlede om.

839 Hun siger at det er bare fordi nogle af tingene allerede er fjernet. Og fortæller hun selv  
840 stod og var mest forundret over teksten til udstillingen, som er på væggen lige, hvor vi  
841 står. Hun forklarer at det er sådan nogle ting, hun går og ligger mærke til og tager med  
842 sig, fordi hun oplever at mange af formidlerne ikke mestrer at skrive tekster så godt. Eller  
843 at teksterne i hvert fald tit ikke tager hensyn til at det publikum, der skal læse dem, der er  
844 ofte for mange fagord, så teksterne bliver indforstået og nærmest meningstomme for  
845 publikum. Ofte er teksterne også for lange og snørklet. Så det er så noget med tekster  
846 hun prøver at tale med formidlerne om. Blandt andet tager det op på de møder hun har  
847 fortalt hun holder med formidlerne hver 14. Dag. Der bruger hun deres egne tekster som  
848 eksempler, og så snakker de om, hvordan teksterne fungerer og prøver helt konkret og  
849 tale om, hvordan det kunne være skrevet anderledes. Og hun prøver at give dem nogle  
850 værktøjer til, hvordan de kan gøre det anderledes, og hvad de skal være opmærksomme  
851 på.

852 Vi går videre ud af museet. I receptionen stopper vi igen, da Actor A lige skal tale med  
853 dem, der sidder ved skranken, for at give dem nogle spørgeskemaer hun har lavet til  
854 publikum i forbindelse med børnefamilieprojektet. Dem i receptionen skal sørge for at  
855 dele dem ud, når der kommer børnefamilier på museet. Imens går jeg rundt og kigger på  
856 den meget lille butik der er på museet og på cafeen, som ligger lige i forbindelse med den.  
857 Af de tre museer jeg nu har været med på, er det vist første gang jeg ser en af cafeerne.  
858 Den ser meget lækker ud med designer møbler som Børge Mogensens Y-stol og dejligt  
859 meget lys. Generelt føles arkitekturmuseet umiddelbart mere moderne end de 2 andre  
860 museer, men det virker også småt.

861 Ude på gaden møder vi 2 af de andre formidlere bl.a. Actor G, der er på vej til frokost.  
862 Vi skal gå en lille tur igennem byen for at komme tilbage til kontoret. Actor A spørger  
863 om det er okay hvis vi lige går en tur i søstrene grene på vejen tilbage, for der er lige et  
864 par ting hun skal kigge efter.

865 Det er helt fint med mig, så vi tager på en lille shoppetur. Her drejer snakken sig helt væk  
866 fra det faglige, og vi går i stedet rundt og kigger på små dimser og udpeger ting vi synes  
867 er fine. Det ender med vi begge to køber et par ting, før vi kommer videre.

868 Actor A og jeg småsnakker på vej tilbage til kontoret. Tilbage på Kristian Augusts Gate  
869 skriver jeg mig ind i gæstebogen i receptionen for at få adgang til bygningen. Actor A og  
870 jeg går op på hendes kontor for at sætte vores ting og videre op på øverste etage til  
871 kantinen for at spise frokost.

872 Da vi har fået mad på tallerknerne og fundet et sted og sidde, spørger Actor A mig,  
873 hvordan jeg synes, dagens møde er gået?

874 Jeg siger, jeg synes, det gik godt, og at jeg fornemmer der er sket en udvikling med  
875 formidlerne fra det første møde, især i forhold til deres evne til at være umiddelbare, som

876 Actor A og jeg tidligere har talt om, er en stor udfordring for dem. Jeg fremhæver især  
877 for Actor A at jeg synes Actor G, Actor H og Actor I havde nogle rigtig gode ideer, når  
878 først man gav dem et par ideer. Jeg siger til hende, at jeg især var overrasket over Actor  
879 G, som jeg ellers har fornemmet har været lidt imod hele processen.

880 Actor A siger hun også er enig i, at umiddelbarheden er blevet bedre, MEN hun er ikke  
881 helt så overbevidst som mig, Hun forklarer, at Actor G's ide om at bygge peberkagehuse  
882 og ødelægge dem, var meget konservativ fordi museet hvert år til jul holder en  
883 konkurrence om, hvem der kan bygge det flotteste peberkagehus. Alle der deltager skal  
884 aflevere deres hus til museet og på dagen, hvor konkurrencen bliver afgjort er alle med til  
885 at smadre husene. Derfor synes hun, det var virkelig kedeligt overhovedet at foreslå det  
886 og synes ikke det ligefrem viste en lyst eller vilje til at prøve og finde på noget nyt.

887 Desuden fortæller hun i samtalens om dagens forløb at Actor G under workshoppen  
888 sagde til hende: Dette kan vi ikke bruge til noget.

889 Det får Actor A til at forklare at i hendes øjne er der generelt bare tale om at museums  
890 faglige helt generelt er imod og endda bange for fornyelse. Hendes mening er at de  
891 foretrækker at gøre tingene som de plejer.

892 Da talen falder på faglighed får det mig til at spørge lidt mere ind til opdelingen af  
893 fagligheder på Nasjonalmuseet, som Actor A en af de foregående gange har været inde  
894 på i forhold til skellet mellem forskere og formidlere. Jeg har ikke helt forstået, hvad  
895 forskellen er på de forskellige roller og hvad en forsker helt præcist er, derfor spørger jeg  
896 til om hun kan forklare det lidt nærmere.

897 Actor A forklarer at der som hun har sagt før er størst fokus på forskning på  
898 Nasjonalmuseet. Det betyder at det er forskerne, som ud fra forskellige  
899 forskningsområder, hver for sig sider og udvikler og bestemmer udstillingerne. Jeg  
900 spørger Actor A om de så ikke er kuratorer? For det er sådan det lyder for mig, jeg har  
901 aldrig tænkt at forskning har noget med museerne at gøre. Actor A siger at det kan man  
902 godt sige, men at her kalder man dem primært forskere. Så forklarer hun, at når forskerne  
903 har bestemt sig for en ny udstilling, kommer det videre til formidlerne, så er det deres  
904 rolle at stå for formidlingen i forhold til at skrive tekster og det kan også være i forhold til  
905 når der skal laves audioguides, brochurer m.m. Det gør de helt individuelt på baggrund af  
906 de oplæg forskerne har lavet til udstillingen. På den måde er det hovedsageligt en  
907 individuel proces, hvor hver person løser sin opgave og sender sit arbejde videre til den  
908 næste i processen.

909 Endeligt forklarer Actor A, at der faktisk også er en sidste gruppe af ansatte, som er  
910 projektledere, men at deres rolle primært handler om administration og koordineringen –  
911 altså så noget med at sørge for de forskellige deadlines bliver overholdt, og at alle  
912 opgaver bliver udført. Actor A er ikke helt sikker på, hvad deres opgaver præcist er og

913 mener også at der godt kunne arbejdes meget med kompetencerne indenfor  
914 projektledelse. Hun mener det er jo der nogle af de ting hun gerne vil udvikle på i  
915 forhold til at arbejde mere kollektivt og arbejde med værktøjer til ideskabelse m.m. kunne  
916 komme ind. Og desuden mener hun også at projektlederne er ret udfordret af at  
917 forskerne har så meget at skulle have sagt, men hun understreger også at hun simpelthen  
918 ikke har helt styr på, hvad projektlederne helt konkret laver.

919 Vi bliver færdige med at spise frokost og går tilbage til Actor A's kontor.

920 Her står vi og taler lidt. Jeg står blandt andet og kigger på de mange plancher, papirer,  
921 udklip m.m. hun har hængende på væggene. Da jeg kigger på nogle bestemte papirer med  
922 billeder og andre ting fra andre museer leder det Actor A hen på og fortælle mig, at der  
923 inspiration til den fælles del af børnefamilieprojektet. Hun forklarer at udover og lave de  
924 4 projekter på hver museumsafdelingen, skal der laves et fællesprojekt som skal være på  
925 alle museerne, det kan være en malebog, dækkeserviet man kan tegne på eller noget  
926 tredje, som skal gøre museerne mere børnevenlige. Hun forestiller sig tiltaget eller  
927 tiltagene kan udvikles i samarbejde med en kunstner. Lige nu er hun i gang med at samle  
928 inspiration og gå og lege med forskellige ideer.

929 Jeg spørger til, hvem der skal lave den del af projektet, om alle skal være med og hvornår  
930 de skal i gang med det?

931 Actor A siger, at hun har tænkt sig at tage hovedansvaret for den del af projektet, fordi  
932 hun er bange for at overbebyrde formidlerne, så de går død i projektet. Det er i forvejen  
933 svært for hende at få dem til at bruge så meget tid, som det er nødvendigt til projektet. Så  
934 hun har tænkt sig selv at tage sig af hoved-linjerne og så engagere nogle af formidlerne i  
935 at udvikle nogle af de mere konkrete ideer indenfor rammerne. Desuden bliver hun også  
936 nødt til at engagere kommunikations og marketing afdelingen i denne del af projektet, så  
937 dem skal hun også tale med.

938 Vi vender lidt tilbage til de mange ting Actor A har hængende på væggene. Hun forklarer,  
939 hvordan hun arbejder bedst sådan og at hun ville ønske der var flere muligheder for at  
940 arbejde sådan på museet. Hun vil gerne have grupperne finder et projektrum, når de skal  
941 til at arbejde for sig selv, så de kan hænge deres ideer, inspiration m.m. op på væggene og  
942 hele tiden komme tilbage til det. Jeg spørger til, hvordan mulighederne er for at arbejde  
943 på den måde, for jeg har bemærket at på kontorerne her hvor vi er der næsten kun små  
944 kontorer, lange gange og nogle fælles mødelokaler. Og jeg spørger også, om der er mange  
945 der arbejder på den måde? Hun siger, at der ikke er så stor tradition for at arbejde på den  
946 måde, men at blandt andet Ragna museets udstillingsdesigner især arbejder sådan. Hun  
947 tager mig med ud i området lige foran hendes kontor. Hvor der står et par borde med  
948 stole omkring, står en masse mobile skillevægge og nogle af dem hænger der billeder,  
949 udklip m.m. på. Actor A viser mig nogle af dem og forklarer at det er ting Ragna har

950 arbejdet på og inspiration hun har fundet til forskellige ting, der skal være på det nye  
951 museum de bygger. De har også bygget en hel mini model af udstillingsrummene i det  
952 nye museum, så de kan begynde at forstille sig, hvordan salene skal indrettes, hvordan de  
953 kan se ud og hvilke møbler der skal være i dem. Actor A tænker det er en god måde at  
954 begynde og visualisere det nye museum og indstille sig på de forandringer der vil komme  
955 og de nye måder der skal arbejdes på med udstillingerne. På vej tilbage til Actor As  
956 kontor møder vi Ragna, som Actor A introducerer mig for.  
957 Hun spørger til, hvad jeg studerer og skriver speciale om. Jeg forklarer hende hvad det  
958 handler om, og at jeg er interesseret i innovationsprocesserne på deres museum. Hun  
959 kigger på og siger med en vis begejstring i stemmen og at det er meget velkommen for  
960 de trænger virkelig innovation på museet.  
961 Actor A og jeg går tilbage på hendes kontor, hvor vi tager afsked.

## Appendix 4.4

### Short conversation after meeting 4

Date: 30.04.14

Location: Meeting room, head office

962 Efter dagens møde bliver jeg hængende sammen med Actor A og hjælper med at rydde  
963 op, imens vi taler om dagen. Actor A spørger, hvad jeg synes om oplægget fra  
964 Guandaline?  
965 Jeg har ikke så meget at sige andet end at jeg rigtig godt kunne lide stykket, og at  
966 Guandaline var virkelig levende. Jeg ligger vægt på, hvor positivt formidlerne tog imod  
967 og at det lod til, de var virkelig inspireret.  
968 Actor A har haft samme oplevelse. Det snakker vi lidt frem og tilbage om.  
969 Actor A komme ind på, at hun aller mest er spændt på, hvordan grupperne håndterer det  
970 her fra. Hun er nervøs for, om de afsætter den tid hun mener der er nødvendig inden den  
971 12. Juni og hun er også i tvivl om, om de får koordineret møderne i god tid. Hun kunne  
972 godt forestille sig de måske bare mødes en enkelt gang eller to og bare beslutter sig for  
973 det første og bedste eller måske arbejder hver for sig på projektet. Hun ligger især også  
974 vægt på, at hun håber, de får fundet sig et projektrum, hvor de kan hænge deres ting op,  
975 og hele tiden vende tilbage til det de arbejder på, så de ikke glemmer noget, og så de selv  
976 kan følge med i, hvordan det udvikler sig.  
977 Jeg spørger til, om de har fået nogle konkrete retningslinier for, hvordan de skal gribe  
978 processen an og sådan.  
979 Actor A siger, at det skal de selv styre, de kan bare bruge de forskellige værktøjer de har  
980 fået fra møderne.

981 Jeg siger til Actor A, at det kan være hun lige skal sende alle en email og opsummere de  
982 punkter hun nævner for mig og give dem nogle værktøjer til, hvordan de kan planlægge  
983 deres møder.  
984 Vi taler også om, hvad mine muligheder for at følge med i gruppernes arbejde er. Jeg  
985 spørger til om det måske ville være muligt for mig at få grupperne til at sende mig mails  
986 efter deres møder, om hvordan de arbejder. Actor A siger, at det nok er urealistisk, fordi  
987 de er så dårlige til det med mails, og hun vil helst heller ikke risikere at lægge unødig pres  
988 på nogle af dem, da det kan gøre det bliver endnu sværere at få dem engageret og holde  
989 deres motivation. Hun tænker sig lidt om og siger at det kunne godt være jeg kunne tale  
990 med Actor M om det. Hun er lidt yngre end de andre og god til at svare på mails m.m.  
991 Actor A tror også hun ville have det helt fint måske med at skype. Og hun ville helt  
992 sikkert også være god til lige at dokumentere møderne siger Actor A. Hun siger jeg jo  
993 bare kan findes hendes email på hjemmesiden, der ligger alle mailadresserne.  
994 Efter lidt mere småsnak runder vi af og Actor A følger jeg mig til receptionen, som hun  
995 plejer.

## Appendix 4.5

### Short conversation after meeting 5

Date: 12.06.14

Location: Meeting room, Head office

996 Da mødet er færdigt, pakker de fleste deres plancher sammen og går. Imens Actor A går  
997 og pakker hendes ting sammen og rydder op efter mødet snakker hende og jeg om  
998 dagens forløb.  
999 Actor A siger hendes fornemmelse er at NG er udfordret af at de ikke er enige internt i  
1000 gruppen. Det er derfor de har så mange forskellige ideer og ikke nogen samlet retning  
1001 eller koncept. Hendes fornemmelse ud fra det hun har hørt fra dem er at nogle af dem er  
1002 frustreret over at være i den proces hvor de får mange forskellige ideer frem for at  
1003 bestemme sig for noget.  
1004 Actor A har tidligere fortalt mig at hun var nervøs for om grupperne ville investere nok  
1005 tid i projektet, når de var på egen hånd og selv skulle planlægge. Jeg spørger hende om  
1006 hun ved noget om, hvordan det er gået for grupperne med at mødes?  
1007 Actor A siger det vist er gået meget fint, bedre end hun havde forventet. Hun mener alle  
1008 grupperne har mødtes 3-4 gange.  
1009 Actor A fortæller hun selv har været med til et møde i 2 af grupperne, ark gruppen og Ng  
1010 gruppen. Hun har deltaget fordi grupperne er kommet til hende, når de har følt de var  
1011 gået istå.

1012 Actor M går rundt og rydder nogle forskellige små ting til side i mødelokalet  
1013 Hun siger til os: Jeg synes det er meget lettere at få feedback på noget meget konkret  
1014 frem for de mange ideer NG har.  
1015 Actor A: jeg var ret udfordret af mængden af forskelligartede ideer fra NG – hun siger  
1016 uhhh lyd – hvordan giber vi lige det her an.  
1017 Efter Actor M er gået taler Actor A og jeg lidt mere frem og tilbage. Hun spørger til  
1018 hvordan jeg synes det er gået for grupperne? Om der er noget jeg har tænkt på under  
1019 deres præsentationer?  
1020 Jeg siger at med NG drejer det sig jo primært om, at de arbejder videre med deres ideer  
1021 og bestemmer sig for en retning. Hvis de er meget uenige, mener jeg, det vil være en god  
1022 ide for dem at stemme om, hvilken ide de bedst kan lide uden at ende ud i lange  
1023 diskussioner, hvor de ikke kan blive enige.  
1024 Med de to andre grupper peger jeg på, at det lader til, de er meget sporet ind på en enkelt  
1025 retning og at uden af vide det har jeg fået indtryk af de ikke har arbejdet så meget med  
1026 forskellige ideer, men hurtigt har valgt en og arbejdet i dybden med den. Derfor synes  
1027 jeg, det ville være god ide for dem, at åbne deres proces op igen for ikke at ligge sig fast  
1028 på nogle bestemte ideer indenfor den retning for tidligt. Ved at de har bestemt sig tidligt  
1029 for ideer, er det ikke sikkert de har brugt nok tid på at udforske forskellige ideer, så hvis  
1030 de gør det, kan det være de kommer frem til endnu mere end de allerede er. Så jeg ville  
1031 foreslå dem at åbne op ved at lave nogle associationsøvelser indenfor den retning, de  
1032 allerede har valgt, for at se om, der dukker nye ideer op, som er endnu bedre end dem de  
1033 allerede har fået.  
1034 Det nikker Actor A anerkendende til, og siger at det vil hun skrive til dem, da hun har  
1035 tænkt sig lige at samle op på feedbacken og den fremafrettede proces i en email til hver  
1036 gruppe.  
1037 Hun siger også, at Actor C slet ikke har været indover KIM processen endnu fordi hun  
1038 er i gang med teaching artist, så hun tænker det vil påvirke deres proces positivt, når hun  
1039 kommer med igen, fordi hun jo er kunstner, så hun vil komme med et andet syn på  
1040 tingene og kunne bidrage med nye ideer, håber Actor A.  
1041 Jeg spørger om det måske er muligt at hun cc'e mig på de emails, så jeg kan følge med i  
1042 processen. Al information er til hjælp for mit speciale.  
1043 Det siger Actor A hun nok skal gøre.  
1044 Der hænger en del forskellige plancher i mødelokalet, da jeg efterhånden har erfaret  
1045 Actor A er glad for den slags spørger jeg om det er hende, der har hængt dem op (med et  
1046 lille grin). Hun griner og siger ja det er det. Hun har brugt dem til et af de 14-dages  
1047 møder hun holder med formidlerne, hvor de kiggede på den måde en af udstillingerne på  
1048 museet var hængt op. Så de havde både hængt den op som den hang på museet og så  
1049 arbejdet med andre måder man kunne hænge den op. Jeg er ikke helt sikker på, hvordan

1050 det er med møderne, så jeg spørger om, det er alle der må deltage i møderne eller det  
1051 udelukkende er for formidlerne?  
1052 Actor A svarer, at i teorien må alle vel deltage, men det er mest for formidlerne og der er  
1053 et par stykker andre som godt kan lide og deltage.  
1054 Vi runder af for dagen og Actor A følger jeg mig ned til receptionen, hvor vi tager  
1055 afsked.

## Appendix 4.6

### Lunch at meeting 6

Date: 26.06.14

Location: Canteen, head office

1056 Imellem dagens to møder spiser Actor A og jeg frokost sammen i kantinen.  
1057 Over frokosten spørger Actor A mig, hvordan jeg synes det gik med de to grupper.  
1058 Jeg skal lige tænkte mig lidt om for at svare. Det er svært at samle tankerne omkring det  
1059 overordnede billede fordi jeg har haft så travlt med at lytte til detaljerne og skrive alt ned.  
1060 Jeg nævner for Actor A at Actor F og Actor M fra KIM er noget langt med deres ide,  
1061 men at det lader til de forsøger at tænke sig til de praktiske detaljer og teste hvad der er  
1062 bedste via tanker og snakke, men at de ikke har forsøgt at lave nogen fysisk udformning  
1063 af tingene. Her tænker jeg på prototyper, men jeg bruger ikke ordet, fordi jeg ikke har  
1064 hørt nogen bruge det.  
1065 Det skriver Actor A straks nej og siger det er rigtigt, det vil hun sige til dem.  
1066 Vi taler videre om gruppen fra nasjonalgalleriet, hvor jeg synes der manglede retning. De  
1067 var meget rundt omkring.  
1068 Actor A ligger vægt på at de er meget splittede i gruppen, og det nok er derfor det er  
1069 svært for dem at finde en retning. Hun forklarer at Actor E kan være 100 år i den proces,  
1070 hvor de bare eksperimentere og er helt crazy. Mens Actor J har det ubehageligt med den  
1071 situation. Vi taler slet ikke om Actor L i den forbindelse. Actor A siger de i virkeligheden  
1072 kunne komplimentere hinanden rigtig godt fordi Actor E elsker at tænke ud af boksen  
1073 mens Actor J er modsat men hun siger han er en rigtig god formidler selvom han måske  
1074 er sådan lidt gammeldags, så er han dygtig til at trække essensen ud af ting, så det er  
1075 egentlig den evne han skulle gøre brug af her med de mange forskelligrette ideer og  
1076 inputs til deres proces. Men i stedet bliver han mere apatisk.  
1077 Vi taler om at vi begge to især var overraskede over at de sagde de havde skåret meget fra  
1078 i forhold til sidst og at de havde valgt at fokusere på hands on og hænder, men i deres  
1079 præsentation var der ingen retning der vidste det entydigt. De snakkede en del om den

1080 syge pige, om sygdom, om stolen foran den syge pige. Men stadig også om kassen hvor  
1081 man kunne flytte ting og om empowerment af børn.

1082 Jeg fornemmer Actor A ikke ser så positivt på den forvirrede proces. Men mere på den  
1083 meget målrettede på KIM. Jeg synes at frustration jo kan være naturlig i sådan en proces  
1084 og også kan være positiv/produktiv. Actor A er ikke helt enig og hun er nervøs for  
1085 frustrationen bliver for dominerende så gruppen går i stå i processen og bliver  
1086 opgivende.

1087 Hun ligger meget vægt på, at de må vælge retning ud fra de værker de arbejder med og at  
1088 der ikke har været nogen sammenhæng mellem de 3 værker gruppen har valgt ud.

1089 Vi snakker om, hvordan man kan træffe valg i gruppen og jeg siger det er bedst at  
1090 stemme om det, når en gruppe har svært ved at blive enige. Actor A siger ja men  
1091 problemet her er jo at de måske har stemt men de så har skåret ned til tre værker men  
1092 stadig ikke har fundet et sammenhængende koncept.

1093 Det kan jeg jo godt se er en udfordring. Så jeg foreslår de må stemme, så lave brainstorm  
1094 igen på, ideer der kan samle det de har valgt ud, så stemme på de bedste ideer igen og  
1095 gentage den process indtil de har fået ét koncept.

1096 Det synes Actor A lyder godt. Hun siger desuden at hun tror det bliver rigtig godt, hvis  
1097 de bestemmer sig for den skulptur, der blev talt om på mødet. Skulpturer er rigtig gode  
1098 til børn siger hun, fordi de er tredimensionelle. Det har hun især oplevet mens hun  
1099 arbejdede på Glyptoketet.

1100 Jeg siger jeg egentlig er ligeglads med hvilke værker de vælger at arbejde med. Jeg  
1101 interesserer mig mest for deres proces. Fra min side siger jeg det med den bagtanke at  
1102 give udtryk for at værkerne ikke er så vigtige for det kreative output.

1103 Actor A siger at de er jo virkelig vigtige fordi de giver retning og udpeger de  
1104 formidlingsmæssige greb som formidlerne bliver nødt til at tage. Så for hende er  
1105 værkerne fuldstændig essentielle for processen.

1106 Hun fortæller yderligere i forhold til hvor grupperne er nu, at det der er vigtigt er at de  
1107 begynder at rette udviklingen af deres koncept mod nogle formidlingsmæssige greb som  
1108 de SKAL tage. De relaterer sig især til læring. Og at der er udfordringen nok, at det er  
1109 meget langt tilbage i hele projektprocessen at de har talt om læring. Langt tilbage havde  
1110 de et foredrag om ..... Som er en skole der har en helt bestemt tilgang til læring og  
1111 undervisning, så her talte de om alternative læringsformer og strategier.

1112 Siden har der været fokus på den kreative proces og nu skal de til at koble de to ting til  
1113 hinanden og det ved hun ikke helt om grupperne er obs på.

1114 (Det er i hvert fald ikke noget jeg har hørt hende sige før eller hørt hende sige til  
1115 grupperne).

1116 Jeg siger også til Actor A at jeg virkelig godt kunne lide det forslag hun kom med om at  
1117 koble Nasjonalgalleriets projekt til noget med håndtegn og streetkulturen, fordi det er

1118 meget modsatrettet det man forbinder med ældre kunst og kunstsamlinger. Det ping  
1119 ponger vi lidt på, Actor A synes det kunne være rigtig godt, fordi streetmiljøet især  
1120 handler om, kunst der er i byrummet, som børn, unge og familier jo selv befinner sig i,  
1121 og det er noget mange kan relatere til. Hun taler igen om sin datter, der er fuldstændig  
1122 opslugt at street art efter at de havde haft noget om kunst på hendes skole og da Actor A  
1123 havde set det de skulle igennem, havde det været meget klassisk og kedeligt, hun siger det  
1124 var sådan noget nogle føler man ligesom skal igennem. Og hendes datter havde ikke  
1125 synes det var så spændende, men så havde de fået en rigtig god lærer, som var begyndt at  
1126 introducerer dem til Banksy og så noget. Og det var hendes datter blevet fuldstændig  
1127 opslugt af og havde selv begyndt at søge på nettet om det og alt muligt. Jeg foreslår  
1128 Actor A at de skal se en film, der hedder Exit through the gift shop, hvis hun godt kan  
1129 lide så noget.

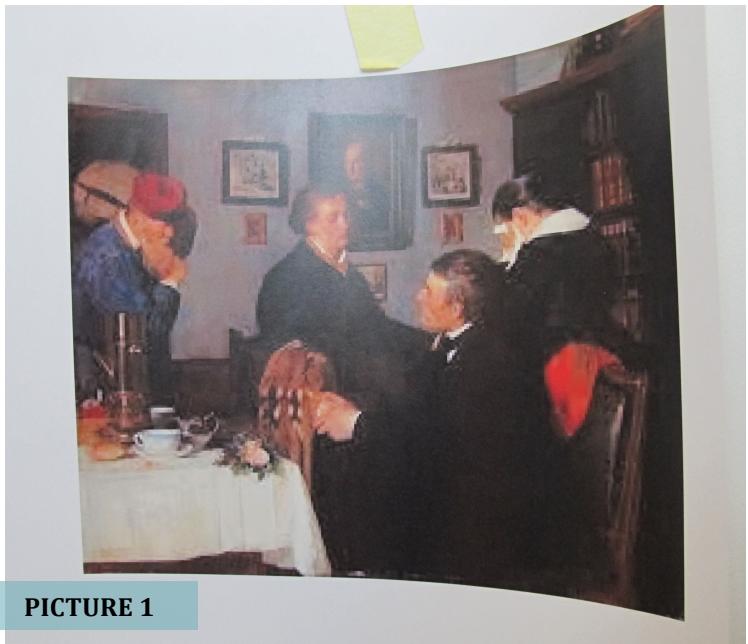
# APPENDIX 5

## PICTURES FROM PROCESS

- 5.1. pictures from meeting 1
- 5.2. pictures from meeting 2
- 5.3. pictures from meeting 3
- 5.4. pictures from meeting 4
- 5.5. pictures from meeting 5
- 5.6. pictures from meeting 6

## Appendix 5.1

### Pictures from meeting 1



PICTURE 1



PICTURE 2



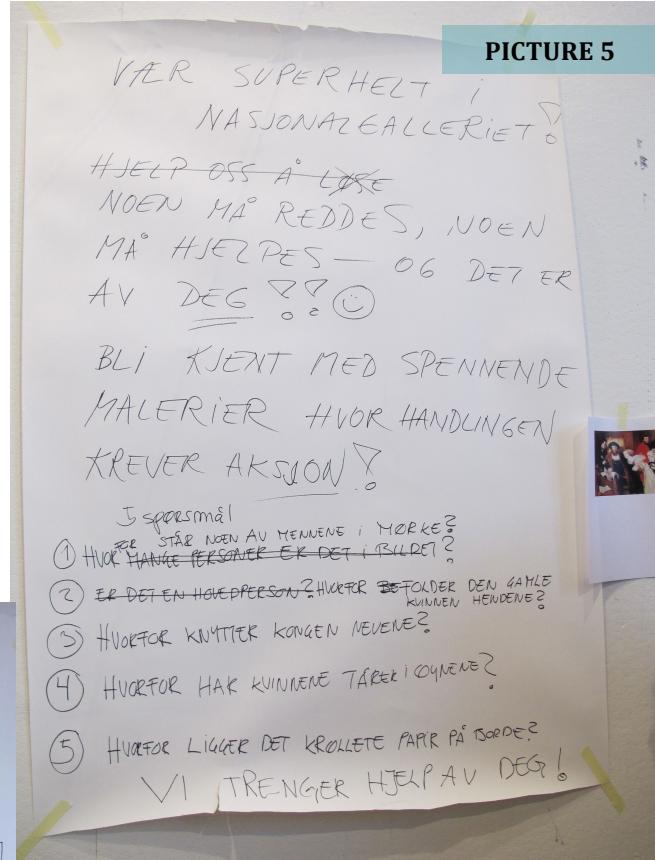
PICTURE 3



## PICTURE 4



PICTURE 6



PICTURE 5



## PICTURE 7

## Appendix 5.2

### Pictures from meeting 2



PICTURE 8



PICTURE 9



PICTURE 10



PICTURE 11

## Appendix 5.3

### Pictures from meeting 3



PICTURE 12



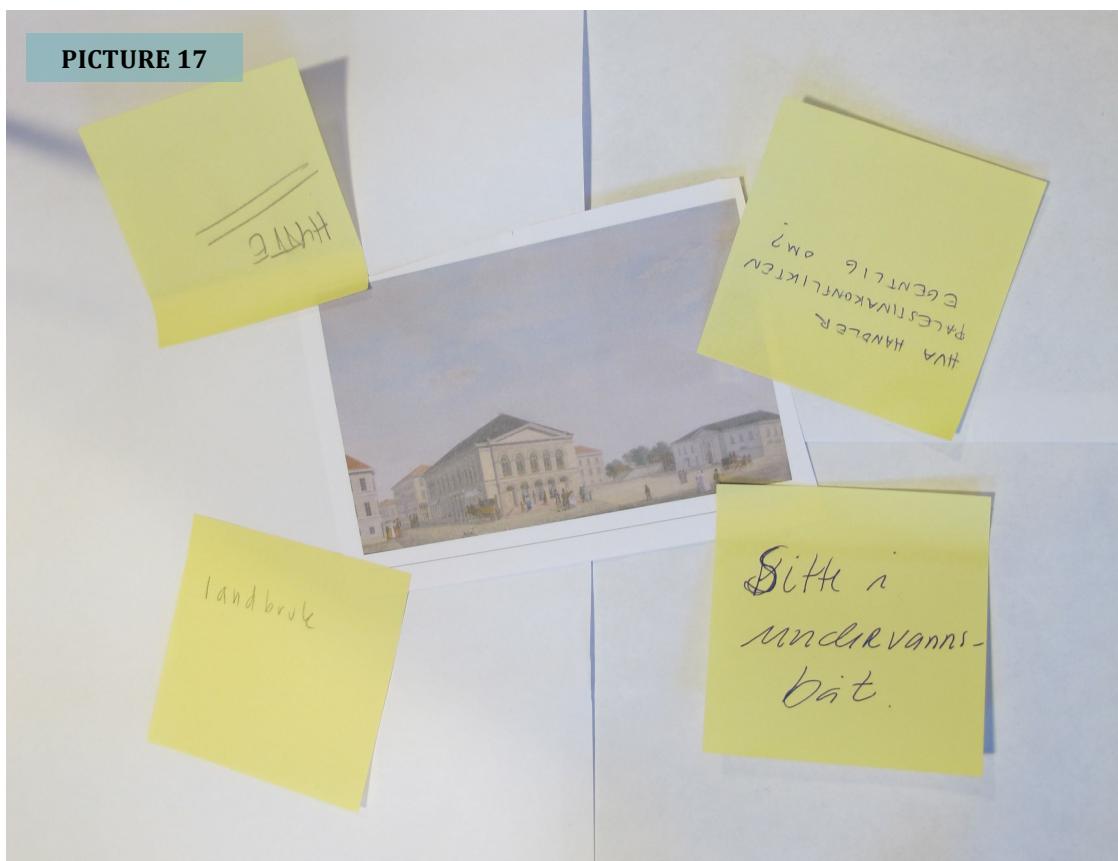
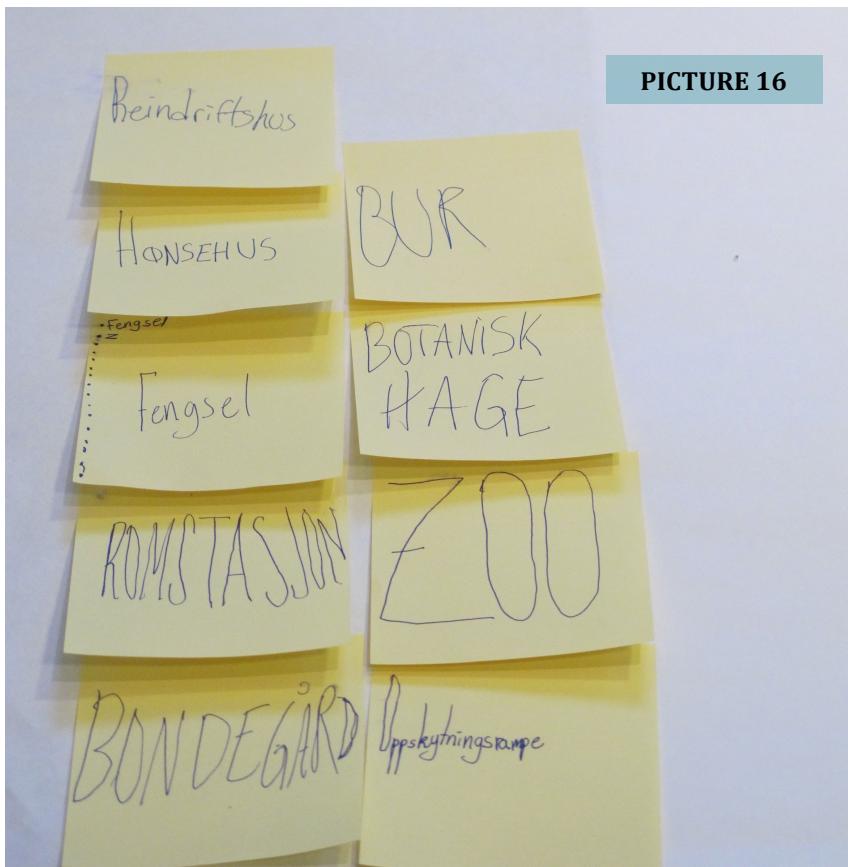
PICTURE 14



PICTURE 13



PICTURE 15



## Appendix 5.4

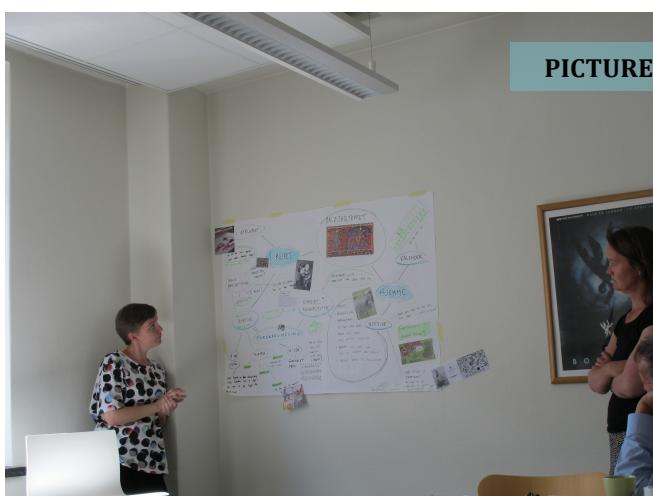
### Pictures from meeting 5



PICTURE 18



PICTURE 19



PICTURE 20

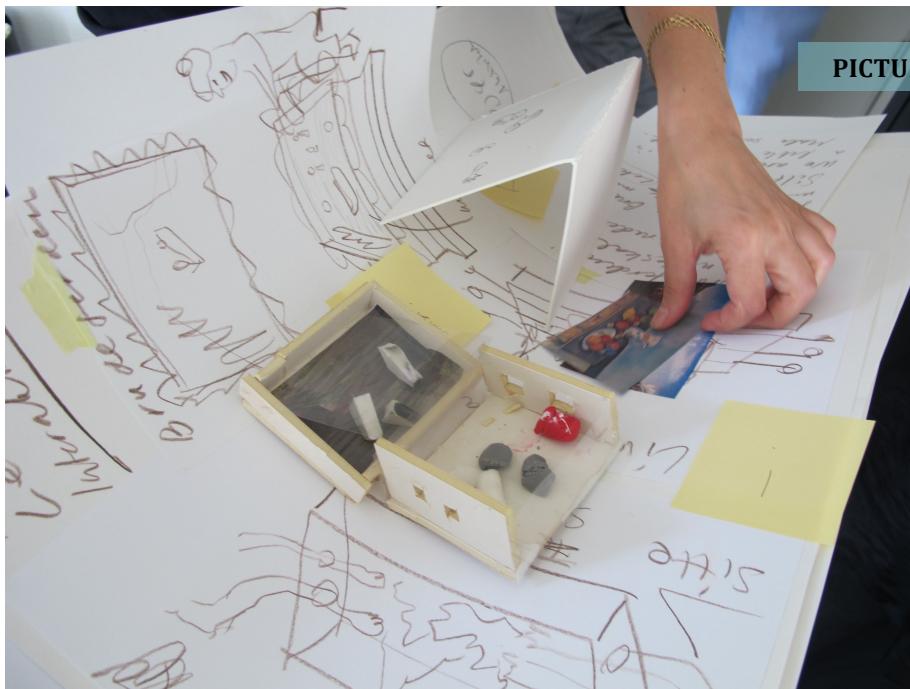


PICTURE 21

PICTURE 22



PICTURE 23



## Appendix 5.5

### Pictures from metting 6



PICTURE 24



PICTURE 25



PICTURE 26



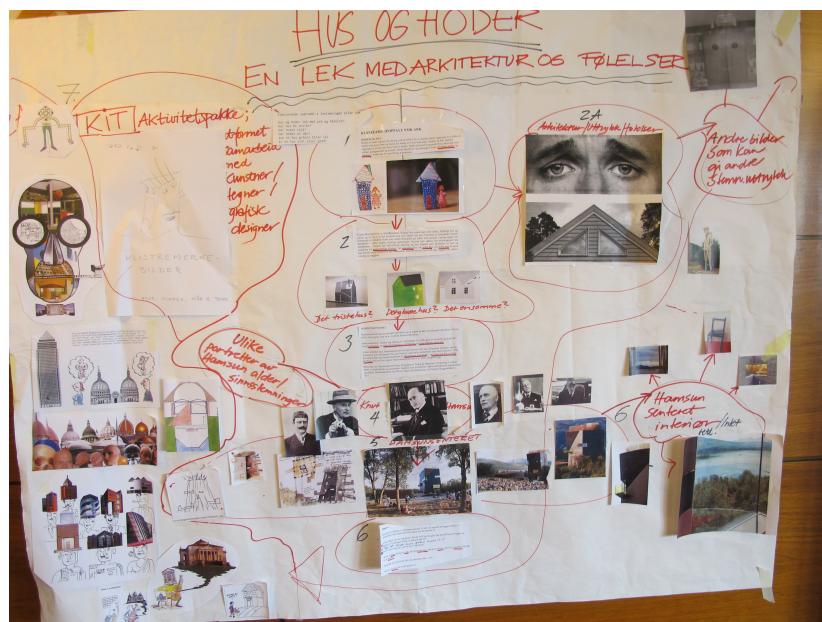
PICTURE 27



PICTURE 29



PICTURE 28



PICTURE 30

## Appendix 5.6

Pictures from Nasjonalmuseet's head office



# APPENDIX 6

## EMAIL CORRESPONDANCES

- 6.1 Email correspondance between Actor A & me - 1
- 6.2 Email correspondance between Actor A & me - 2
- 6.3 Email correspondance between Actor A & me - 3
- 6.4 Email correspondance between Actor A & me – 4
- 6.5 Email from Actor A

## Appendix 6.1

### Email correspondance between Actor A & me - 1

Date: 21.01.14

1 Kære Actor A,  
2 Jeg skriver til dig, da du har været i kontakt med Balder Onarheim om et eventuelt workshop-  
3 forløb omkring tværfaglighed og innovation/kreativitet. Som Balder har nævnt for dig, skriver  
4 jeg speciale om innovation og co-creation indenfor kunst institutioner, og jeg er derfor  
5 MEGET interesseret i at bruge jeres kommende workshop forløb som case i mit speciale. Jeg  
6 skriver derfor til dig for at høre om dette vil være muligt?  
7 For at dette er muligt for mig, må jeg vide, hvornår i forventer at afholde workshoppen (cirka)?  
8 Da jeg skal aflevere mit speciale den 7. maj. Således skal jeg nå at behandle og analysere jeres  
9 workshop forløb inden min deadline i det tilfælde, at jeg må observere det.  
10 Lidt mere om mig selv:  
11 Jeg er 27 år og læser en Master of social sciences in organisational innovation &  
12 entrepreneurship på Copenhagen business school. Jeg har desuden en bachelor i  
13 erhvervsøkonomi og kommunikation også fra CBS. Min interesse for at kombinere viden  
14 indenfor innovation og kultur startede, da jeg skrev mit bachelor-projekt om organiseringen af  
15 kreativt arbejde på et lille selvstændigt foto og mode magasin. Jeg har senere skrevet  
16 akademiske opgaver om københavns dokumentarfestival CPH:DOX, hvor jeg også har  
17 været henholdsvis i praktik som eventcoordinator og været jury sekretær. Senest har jeg taget  
18 Balder's fag i applied creativity og et fag i arts management. Det er disse vidensfelter, jeg nu  
19 ønsker at kombinere i mit speciale.  
20 Jeg håber, det er i orden, at jeg skriver på dansk, eller må du endeligt sig til, så skifter jeg til  
21 engelsk. Er der mere, jeg skal forklare omkring mit speciale, må du også endelig stille  
22 spørgsmål.  
23 Med venlig hilsen  
24 Alice Bo Killemose

Date: 23.01.14

25 Kære Alice  
26 Dansk er fint - det er faktisk det jeg forstår bedst :-)  
27 Dit speciale lyder meget interessant og jeg ville være meget interesseret i at du bruger en  
28 workshop hos os i specialet. Lige nu kan jeg desværre ikke sige dig, hvornår det vil blive - jeg  
29 arbejder intenst på at få det afklaret, men nogen gange så tager ting tid i større  
30 organisationer... jeg vender tilbage til dig, så snart jeg ved noget.(så må du se, hvor længe du kan  
31 vente med endeligt svar...)

32 Er der spørgsmål du gerne vil stille mig i mellemtiden er du velkommen til at kontakte mig - vi  
33 kan også lave et Skype-møde!  
34 Håber at det lykkes at du kan følge workshoppen!  
35 Bedste hilsner  
36 Actor A

Date: 28.01.14

37 Hej igen Actor A,  
38 Så forsætter jeg på dansk. Tak for din venlige mail. Jeg sætter utrolig stor pris på kontakten til  
39 jer, og håber meget intenst på, at det kan lykkes og bruge jer som case.  
40 Jeg har fuld forståelse for, at det kan være tidskrævende at træffe beslutninger i større  
41 organisationer. Jeg venter spændt. Har i slet ikke nogen deadline for, hvornår workshoppen  
42 senest skal afholdes?  
43 Jeg kunne rigtig godt tænke mig at høre mere om, hvad formålet med workshoppen er - hvad  
44 vil i gerne opnå? Jeg har læst jeres visioner og strategier på jeres hjemmeside, men jeg vil gerne  
45 høre lidt mere om, hvordan i specifikt forholder jer til/arbejder med innovation lige nu? Sidst  
46 men ikke mindst vil jeg gerne høre lidt om, 'hvem' der er ansat i jeres organisation - er det  
47 typisk kunsthistorikere, eller hvordan er profilen for jeres ansatte? Det var blot nogle få  
48 spørgsmål. Jeg tror, et skype møde kunne være smadder fint. Jeg kommer også til Norge i uge  
49 12 ca. 15. marts til 23. marts, hvor jeg tænkte at forlænge min tur lidt, så jeg kunne mødes med  
50 jer, hvis det er muligt.

51 Bedste hilsner  
52 Alice

Date: 24.02.14

53 Hej Actor A,  
54 Jeg håber alt går godt hos dig i Oslo. Det er et stykke tid siden, jeg har hørt fra dig, så jeg vil  
55 blot høre om, du har modtaget min sidste mail (28. januar). Jeg har valgt at rykke deadline for  
56 mit speciale, således at jeg forhåbentlig kan inddrage jeres organisation som case i mit speciale -  
57 hvis ikke dette lykkes, må jeg finde en løsning på nogle store udfordringer.  
58 Jeg stillede dig nogle spørgsmål i min sidste mail, og de relaterer sig til at forstå baggrunden og  
59 formålet for den workshop, i ønsker at holde. Det vil gøre mit data-materiale og dermed min  
60 analyse og konklusioner meget sterkere, hvis jeg kunne få indblik i forberedelsen til jeres  
61 workshop. Jeg ved ikke om, det vil være muligt for mig at blive cc'et i mails omkring dette.  
62 Det er måske lidt meget at spørge til, når vi endnu ikke har talt nærmere sammen, hvilket leder  
63 mig til mit næste spørgsmål. jeg skal på skiferie i Trysil fra d. 22. marts til d. 29. marts. Jeg vil  
64 gerne tage til oslo nogle dage før det, således at jeg kan besøge museet og mødes med dig, evt.  
65 andre som kunne være interessante at tale med om workshoppen (er i en lille styregruppe eller  
66 hvordan?). Jeg er meget fleksibel og kan tilpasse mig jer, men er det muligt at møde jer?

67 Sig evt. til, hvis vi hellere skal tale om dette på skype.

68 Med Venlig Hilsen

69 Alice

Date: 03.03.14

70 Hej Alice

71 Beklager at jeg først får svaret nu - her er meget travlt og ikke mindst sidste uge var helt  
72 "forfærdelig"... Der er stadig ikke nogen afklaring på processen, desværre, så jeg kan ikke give  
73 dig det svar du nok har mest brug for, nemlig hvornår - som det er nu kan jeg ikke engang sige  
74 om det bliver til noget. Jeg vil gerne mødes med dig når du er her oppe og jeg kan fortælle lidt  
75 om hvad vores udgangspunkt er og hvad vi allerede arbejder med - hvad ville i givet fald passe  
76 dig bedst?

77 Bedste hilsner

78 Actor A

Date: 04.03.14

79 Hej Actor A,

80 Dejligt at høre fra dig. Travlhed er en ærlig sag, jeg presser på, da det jo drejer sig om mit  
81 speciale, så der er meget på spil. Det er utrolig ærgeligt, hvis workshoppen ikke bliver til noget,  
82 men vi mødes, kan vi måske diskutere, hvordan jeres museum på anden vis kan bruges som  
83 case. Jeg kan være i Oslo mellem den 18. og 21. marts, kan vi mødes der? (hvis det er helt  
84 umuligt for dig at mødes der, kan det blive mellem d. 31. marts og 3. april).

85 Bedste hilsner

86 Alice

Date: 04.03.14

87 Hej Alice

88 Det kunne være om eftermiddagen d. 18 evt hvis du har lyst kan du være med på en workshop  
89 jeg laver i forhold til et projekt der handler om børnefamilier det er fra kl. 10-12 d 18 jeg kan  
90 sende nærmere Info om projektet hvis det har interesse.

91 Bedste hilsner

92 Actor A

Date: 04.03.14

93 Hej Actor A,

94 Det lyder helt fantastisk. Det vil jeg meget gerne deltage i. Jeg køber billetter med det samme.

95 Bedste hilsner

96 Alice

Date: 04.03.14

97 Jeg ved ikke helt endnu hvor det bliver holdt, men enten på Nasjonalgalleriet eller

98 Kunsthindstrimuseet - i begge tilfælde skal du af på stationen Nationalteatret. Jeg plejer at flyve  
99 ned Norwegian fra Kbh kl 7.10, hvis vejret er med mig og flyet lander til tiden, så kan man tage  
100 et NSB tog til 90 nkr det kører kl 8.43 fra lufthavnen, alternativt flytoget (det der kører helt til  
101 Drammen, ikke bare Oslo S) det koster 170 nkr. Hvis du vil overnatte og har brug for et sted  
102 kan jeg anbefale Cochs pensjonat

103 <http://www.cochspensjonat.no/cochs.html?gclid=CI6NhLHz-LwCFWIMcwody3EANQ> det  
104 er ok, billigt og ligger centralt...

105 De fire dokumenter jeg sender er beskrivelse af børnefamilieprojekt, en beskrivelse af  
106 process(dvs mest i forhold til tid) powerpointen er fra vores første møde (andet møde var et  
107 foredrag om de pædagogiske principper fra Reggio Emilia), efterfulgt af workshop om værdier  
108 for børnefamilieformidling) og det sidste er mit oplæg til i dag (ved ikke om det giver mening  
109 for andre end mig selv, men nu får du det...)

110 Bedste hilsner

111 Actor A

Date: 04.03.14

112 Tusind tak Actor A. Det kan være jeg tager afsted allerede mandag aften. Jeg har familie i Oslo,  
113 så det er rimeligt nemt med overnatning heldigvis.

114 Jeg glæder mig til at læse dokumenterne.

115 Bedste hilsner

116 Alice

Date: 05.03.14

117 Hej Actor A,

118 Undskyld mine mange spørgsmål, men jeg har lige et par stykker, så jeg kan være bedre  
119 forberedt, når jeg kommer. Jeg har læst de dokumenter, du har sendt mig, og det lyder rigtig  
120 spændende. Hvor langt er i, i forløbet nu (i forhold til den tidsplan, du har sendt mig)?  
121 Hvordan dokumenterer i møderne og de kreative processer i går igennem? Hvilke metoder  
122 bruger i (der står eksempelvis at i arbejder med forskellige ideudviklingsmetoder)?

123 Bedste hilsner

124 Alice

Date: 05.03.14

125 I går var det 3 møde, dette var det første af 4 møder der skal holdes på museerne.(dvs det jeg  
126 kalder "Møde 2" i procesbeskrivelse)

127 Det med metoderne...består af forskellige øvelser, som igår med at koble bestemte  
128 formidlingsideer med bestemte kriterier for formidlingen - det handler om at øve sig i at være i  
129 proces og ikke de resultater der konkret kommer frem...Dokumentation...hmm ikke så meget -  
130 men det er nok nemmere at mødes og snakke om det eller på tlf...i næste uge sidder jeg i kbh  
131 torsdag/fredag, så måske der...

132 Håber at dette giver dig svar...

133 ACTOR A

Date: 06.03.14

134 Ah så i er lige gået i gang. Det er fantastisk. Jeg har fået ordnet alt med tur til Oslo nu, så jeg er  
135 der d. 18. Hvis du har tid torsdag eller fredag i næste uge, kunne det da være rigtig fint som  
136 forberedelse. Jeg er ret fleksibel, så det er op til dig.

137 Bedste hilsner

138 Alice

## Appendix 6.2

### Email correspondance between Actor A & me - 2

Date: 21.06.14

139 Hej Actor A,

140 Håber du har en god weekend og har modtaget. Jeg skriver lige selvom, det er weekend, for  
141 ellers kan jeg hurtigt glemme at spørge på et senere tidspunkt. Jeg tænkte på om, du har  
142 dokument(er) med de brugerundersøgelser i har lavet på museerne i forbindelse med  
143 børnefamilie projektet? Svarene behøver jeg ikke, men bare spørgsmålene. Er det dig, der har  
144 formuleret dem alene? Og er det dig, der har bestemt, at der skal laves brugerundersøgelser  
145 eller har i haft en fælles dialog om det? Og hvem har stået for uddelingen af dem?

146 Bedste hilsner

147 Alice

Date: 23.06.14

148 Hej Alice

149 Mange tak for billeder! Her har du spørgeskemaet – det er meget basalt! Og det svarene viser  
150 er: ja alle er rimelig glade for det hele, men noget materiale til børn ville være godt...

151 Det er mig der har formuleret spørgsmålene, jeg har diskuteret dem med en der arbejder i  
152 billetsalget på mfs og som er meget serviceminded og med Marion, hende fra HR – hun bruger  
153 spørgeskemaundersøgelser i sit arbejde. ”Undersøgelsen” er et led i at få formidlerne til at  
154 bruge fokus grupper og spørgeskemaer i deres daglige arbejde...efter sommerferien tager jeg  
155 skemaerne op, sammen med andre undersøgelser der er blevet lavet...

156 Det er vagter og billetsalg der har udleveret dem på museerne

157 Bedste hilsner

158 ACTOR A

## Appendix 6.3

### Email correspondance between Actor A & me - 3

#### Date 02.07.14

- 159 Hej Actor A,  
160 Jeg skal nok sende billeder til dig senest i weekenden. Jeg skal lige have lagt dem over på min  
161 computer.  
162 Jeg har lige to enkelte spørgsmål. Hende fra MFS gruppen med det lange blonde hår, som ikke  
163 har været med hele tiden, hvad hedder hun?  
164 Og hvad hedder den italienske skole eller undervisningstilgang, som i har haft foredrag om i  
165 starten?  
166 Bedste hilsner  
167 Alice

#### Date 03.07.14

- 168 Hej Alice  
169 Hun hedder Actor O (og har været delvist sygemeldt i perioden...)  
170 Den italienske børnehave pædagogik kommer fra Reggio Emilia - og har navn efter det -  
171 Pædagogikken kom til skandinavien i begyndelsen af 80-erne og kan fx ses i sammenhæng med  
172 fx Howard Gardeners "intelligenser" som man også så småt begyndte at have fokus på på dette  
173 tidspunkt...  
174 Kh  
175 ACTOR A

## Appendix 6.4

### Email correspondance between Actor A & me - 4

#### Date: 20.08.14

- 176 Hej Actor A,  
177 Så skulle billederne være sendt til dig igen. Undskyld det lige tog mig lidt tid at vende tilbage.  
178 jeg har været en del i sommerhus og skrive det sidste, og der er ikke internet, så jeg skulle lige  
179 tilbage til byen, før jeg kunne sende dem.  
180 Der er dukkede nogle spørgsmål op efterhånden som, jeg er kommet videre i processen, som  
181 jeg håber du måske lige kan finde et øjeblik til at svare på.  
182 1. Vi tale på et tidspunkt om en svensker (tror hun var svensker), der havde været oppe hos jer  
183 og tale om flerstemmighed. Hvad hedder hun?  
184 2. Jeg synes pludselig Actor B forsvandt fra møderne. Hvad blev der af hende?

185 3. I en af vores samtaler kom du ind på skellet mellem dannelse og selvdannelse, og hvordan  
186 museerne skal forholde sig til det (håber det er nok til at du forstår, hvad jeg mener), kunne du  
187 forklare mig en gang til, hvad du mente med det? Jeg kan simpelthen ikke huske det.

188 4. Hvem har bestemt at børne-familieprojektet lige præcis skulle handle om børnefamilier? Og  
189 hvorfor lige børnefamilier?

190 5. Hvordan var det med fasen i projektet ind jeg kom til. I have et møde i januar med Reggio  
191 Emilia ikke? Men hvad med i efteråret 2013, havde i et eller flere møder? Og var det også  
192 workshop eller, hvordan var formen?

193 Håber ikke det er for meget at spørge om.

194 Bedste hilsner

195 Alice

Date: 29.08.14

196 Hej Alice

197 Ja så er det mig der tager lidt tid om at svare...

198 Svar:

199 1 Nordmand hun hedder Olga Dyste – hun har ikke været der i forbindelse med familieproj,  
200 men tidligere – har skrevet en bog om dialogbaseret undervisning på museer – sammen med to  
201 fra DK

202 2. Actor B er stadig på –men hun tog vist tidligt på ferie...

203 3.kopiere noget ind jeg har skrevet et andet sted – se nedderst!

204 4. Det har jeg. (Pengene kommer fra de enkelte afdelinger og som sådan har jeg præsenteret  
205 projektet på ledermøde, hvor det er vedtaget og penge er bevilliget.) Primært fordi der allerede  
206 var mange gode erfaringer med målgruppen,som man kunne bygge videre på. Dette giver også  
207 en vis trykhed for projektdeltagerne i forhold til at projektet også skal ses som et  
208 samarbejdspunkt (opbygning af en fælles forståelse for tilgang til formidling, brug af kolleger  
209 som sparingspartnere, skærpelse af faglig stolthed) – og så er børneformidling et område som  
210 ikke så mange andre ansatte intresserer sig for = ikke så meget indblanding ude fra!

211 5. Vi startede først i foråret og inden vi havde de 4 møder på museerne (var du med til alle, vist  
212 ikke helt?) havde vi to møder 1 hvor projektet blev præsenteret med mål osv og hvor vi  
213 sporedt os ind på hvad vi synes er god formidling til børnefamilier (eksempler fra andre steder:  
214 diskussion i grupper, hvad er det bedste du har oplevet? Fremlæggelse for alle), hvorefter vi gik  
215 videre med at definere vores grundværdier (workshop – noget med nogle gule post-it!) for  
216 formidlingen , denne proces fortsatte efterfølgende gang hvor Arne Marius Samuelsen først  
217 kom med sit Reggio Emilia oplæg (første møde 2 timer 2. møde 4,5 tror jeg incl frokost)(her  
218 valgte jeg centrale, overordnede begreber ud og de er ført videre i projektet)

219 Håber alt er vel og at dette besvarer dine spørgsmål!

220 Kh

221 ACTOR A

222 **Hvilke kulturelle aspekter må museets formidling tage i betragtning:**

223 **Demokratisering af kulturen** - Der er politisk bevidsthed og krav i forhold til at nå ud  
224 til så bredt et udsnit af befolkningen og skabe relevante oplevelser for så mange som  
225 muligt. Dette stiller krav til museet om ikke blot at gentage tidligere tiders strategier i  
226 forhold til publikum, men om at gentænke museets rolle i forhold til dets relevans i en  
227 nutidig samfundsmæssig kontekst.

228 Samtidig må man forholde sig til betydningen af **"kulturelt demokrati"** hvor museet  
229 (sammen med andre traditionelle dannelsesinstitutioner) ikke længere har "eneret" på at  
230 være et sted for dannelsen. Nu må den traditionelle dannelsesinstitution finde sin rolle i et  
231 mangfoldigt og bredt kulturelt felt på lige fod med mange andre kulturelle tilbud. Det  
232 enkelte individ er i dag mer end nogen sinde fritsat fra tidligere tiders kulturelle og  
233 sociale normer. I forhold til **dannelse** betyder dette at individet ikke længere i samme  
234 omfang som tidligere udvikler sin identitet i den fælles konteksten af det **alment**  
235 **dannende**, men at det i langt højere grad bliver et individuelt projekt, hvor den enkelte  
236 søger og sammensætter sin egen individuelle identitet ud fra egne præferencer, hvor alle  
237 kulturelle tilbud, i bred forstand kan indgå på lige fod. Denne fritstillelse af individet kan  
238 af den enkelte både opleves som noget meget positivt "jeg er ikke bundet af noget, jeg  
239 kan selv vælge" og samtidig som et tab af det der tidligere var en fælles kulturell reference  
240 og hvor den enkeltes personlige ansvar for at træffe individuelle valg for udviklingen af  
241 sin egen personlige, individuelle identitet **"selvdannelse"**, kan virke tyngende.

242 Disse aspekter påvirker det nutidige museums samfundsmæssige rolle – hvordan kan vi  
243 skabe oplevelser der imødekommer det enkelte individs kulturelle søgeprocesser på en  
244 relevant og kvalificeret måde, der nytænker museets rolle som dannelsesinstitution?

245 • **Dannelse i en nutidig kontekst:**

246 Betydningen af almen dannelsen er i dag ikke så dominerende som tidligere,  
247 individualiseringssproces og fritstillelse af individet, selvdannelse får i højere og højere  
248 grad betydning for individets dannelsen – dannelsesprojektet kommer til at handle om  
249 individets refleksion over forhold til medmennesker, natur og samfund. Det bliver en  
250 ballance mellem det tænkende og det handlende, det sproglige og det sansede, det  
251 boglige og det færdighedsmæssige, det fælles og det personlige.

252 Dannelse er et livslangt projekt hvor værdier til stadighed forhandles.

253 **Hvilken betydning har dette for formidlingen på museet?:**

254 Først og fremmest betyder dette at den fælles rammeforståelse der knytter sig til  
255 forestillingen om museet som en institution for almen dannelsen må gentænkes. - Dels  
256 kan man ikke længere arbejde ud fra en forståelse om at publikum besidder en særlig  
257 fælles viden inden de træder ind på museet, den kulturelle kapital den besøgende træder

ind i museet med vil være af mer individuell karakter. - Dels betyder forskydningen fra konsensus om almen dannelse som eneste kulturelt bærende element i retning af kulturelt demokrati at museet ikke længere ses som et sted man ”bør” komme for at være dannet og museet må derfor i højere grad orientere sig mod at være relevant i den potentielle brugers individuelle dannelsesprojekt.

Vi må derfor i langt højere grad forholde os til brugernes forudsætninger, behov og ønsker for herigennem bedre at kunne koble det til museets potentialer. Dette vil både have konsekvenser for hvordan vi udnytter vores nuværende museumskompetencer og for hvilke kompetencer vi vil have brug for at udvikle i fremtiden.

Fra at se museumsgästen som en homogen gruppe, type, ”den alment dannede”, må vi nu forholde os til en mer differentieret sammensætning af gæster, der varierer fra eksperter med høj grad af almen dannelse til besøgende uden særlige forudsætninger for at forstå de koder som museet og genstandene traditionelt har forudsat kendskab til. Formidlingen må således tilgodese et bredt spekter af forventninger fra den faktaorienterede bruger til den deltagerorienterede, fra den brouser orienterede til den fordybelsesorienterede...osv

#### 274 **Dette betyder at:**

- **Vi må fremstå relevante i forhold til et nutidigt publikum**

Dette gælder både i forhold til de emner vi tager op og i forhold til den enkeltes selvdannelsesprojekt, hvor vejen og interessen for traditionelle museale tematikker går gennem det mer specifikke ”what’s in it for me”. Der må være fokus på både indhold og museumsgästens oplevelse.

- **Vi må arbejde med variation i formidlingsformerne**

Forskellige museumsgäster har forskellige læringsstile og intelligenser (Howard Gardner). Ved at arbejde bevidst i formidlingen med variation forholder vi os til et bredere publikum, end det traditionelle alment dannede. Samtidigt kan forskellige formidlingsformer påvirke museumsgästerne til at blive nysgerige på tematikker som de ellers ikke ville interessere sig for.

- **Vi må være eksplisitte omkring de valg vi træffer – intentioner og afsender**

Vi må være tydelige omkring de ”fortællinger” vi ønsker at bringe i spil i museets sale, ikke tage almendannelse for givet, men møde publikum hvor de er.

Samtidig må vi have mere tydelige afsendere og således påvirke publikums oplevelse af at museet er en demokratisk arena, modsat det mer hierarkiske, traditionelle museum, hvor det er ”institutionen der taler” med én dominerende stemme.

- **Vi må arbejde med flerstemmighed og dialog**

Det traditionelle museum er monologisk i sin formidlingsform - gennem

295 flerstemmighed og dialog giver det nutidige museum rum for museumsgæstens egen  
296 oplevelse og tolknninger, noget der kan inspireres og kvalificeres gennem dialogen.  
297 · **Vi må arbejde reflekteret og vidensbaseret i forhold til brugernes behov**  
298 Vi må i højere grad respektere og bentytte os af viden om publikum tilegnet gennem bruger  
299 undersøgelser.

## Appendix 6.5

### Email from Actor A

Date: 04.11.14

300 Hej Alice  
301 Dette er lidt pinligt at spørge om...pga skift af computer har jeg forlist alle dine billeder du har  
302 sendt...kan jeg få dig til at sende igjen? Er det besværligt?  
303 Som jeg kan se det så har du sendt nogen til mig to gange...  
304 Børnefamilieprojektet skrider frem i forskelligt tempo på de forskellige afdelinger, måske noget  
305 bliver færdigt i år J  
306 Balder & co kommer på torsdag og laver workshop for alle der skal arbejde med udstillingerne  
307 i det nye museum – det bliver spændende... jeg glæder mig meget, håber det bliver en succes  
308 nu hvor jeg har forsøgt at få dem på programmet i ca et år!  
309 Hvordan står det til hos dig?  
310 Bedste hilsner  
311 Actor A