

Hobbymaling, fritid og liminalitet: Et særligt rum



LUND
UNIVERSITY

Line Hjorth Saxlund
Division of Social Anthropology
Department of Sociology
Lund University

SANM03 efterår-forår 2021-2022
Vejledt af Christer Lindberg

Abstract

Dette speciale tager udgangspunkt i fritidskursister på malekursus i København og undersøger de liminale kvaliteter der er i et kursus i intuitiv maling og hvilke forandringer det muliggør. Gennem deltagende observation og dybdegående interviews undersøges hobbymalernes oplevelser med malepraksissens udfordrende format og dens instrumentelle værdi til større forandringer. Kursusrammen og malepraksissen udgør en pause fra hverdagens forpligtelser og skaber et rum til udforskning af kunstnerisk udtryk. Det er også en fritidsbeskæftigelse med liminale kvaliteter i form af ophævelse og opgivelse af kendte strukturer og forestillinger og overgivelse til uvished som præmis. Kunstpraksissen giver mulighed for stor frihed, men er også dyrkelsen af en praksis med komplekse processer. Som fritidsbeskæftigelse forudsætter en malepraksis dedikation og systematisk øvelse i dens komplekse processer og overgivelse til dens normbrydende karakter. Kan udøveren foretage en reorientering og ikke blot acceptere, men byde beskæftigelsens grænseoverskridende format velkommen, vil det ændre oplevelsen, hvor processen er ligeså vigtig som produktet. Forløbet leder til fornyede og forandrede perspektiver, og til større aktørskab både i og udenfor kursusrummet.

Keywords: socialantropologi, maling, fritid, kreative processer, liminalitet

Kapitel 1: Introduktion	1
Problemstillinger	3
Baggrund	4
Kreativitet og kunstnerisk udøvelse	4
Fritid	7
Liminalitet	9
Specialets opbygning	12
Kapitel 2: Teoretisk baggrund og diskussion	13
Ritualet	13
Separation	14
Liminalitet	15
Inkorporering og communitas	16
Liminoid	18
Liminal-liminoid som et kontinuum	19
Permanent liminalitet og meningskrise	20
Fritidens vilkår	21
Selvudfoldelse	22
Lille- og stor fritid	24
Kunstverdenen	25
Kulturel improvisation	26
Kapitel 3: Metode	27
Autoetnografi	28
Forberedelse	31
Refleksioner om positionering	32
Tvivl og usikkerhed	33
Deltagende observation	34
Indsnævring af problemfelt	36
Interviews	37
Repræsentation og etiske refleksioner	39
Kapitel 4: Intentioner	40
Kapitel 5: Separation og socialitet	43
Kapitel 6: Underviser, procedure og tankeskifte	47
Kapitel 7: Fri leg og normbrud	51
Kapitel 8: Forandringer	59
Kapitel 9: Sammenfatning og afsluttende refleksioner	66
Bibliografi	70

Kapitel 1: Introduktion

Atelieret ligger i FOFs lokaler midt i indre København. Gennem porten kommer man til baghuset i en ryddelig gård, hvor jeg senere på ugen ser en lejer fra et af nabolokalerne støvsuge asfalten omhyggeligt. Gården er markant anderledes end gaden. Her er ikke et øje, og lyden fra Købmagergade er dæmpet. Ud over fem sirlige skraldespande, og to bænke, er der et cykelstativ, hvor der ovenover hænger keramikpotter med planter i. De forestiller alle dyrehoveder, og der er så mange ens, at de formentlig er glemt af kursister gennem tiden, og siden hængt op ved siden af hinanden i ens afstande. Planterne er ligesom resten af gården beskedne og velholdte. Jeg er trådt ind i en anden orden, hvor der er intention og ressourcer til at tilbyde de besøgende en ganske bestemt stemning. Opgangen ligger bagerst til højre, og indenfor bevæger en stentrappe sig op gennem mørket, hvor jeg på én etage kan se et mennesketomt smykkeværksted, og lukkede rum, med skilte; depot, værksted. Jeg hører ingen ud over mig. På tredje sal ligger atelieret bag en tung branddør, og da jeg skubber den tunge dør op med mine lærreder under armen vælter det ud med lys. Lokalet har store vinduer til begge sider og ligger badet i formiddagssolen. Her er en lille gruppe mennesker, omtrent ti, der er ved at ankomme, og ligesom jeg, prøver at finde sin plads ved bordene, over det knirkende trægulv. Borde, stole, gulv og vægge er fregnede af malingpletter, og der står en hær af små og store staffelier bagerst i lokalet. Der er lidt sporadisk småsnak, mest mellem underviseren og en kursist, der har været der før, men ellers er her stille. De andre og jeg kigger rundt. Nogen hilser når de møder andre øjne, andre forbliver helt tavse. Underviseren har pjusket, lyst hår, klare blå øjne, og et nænsomt og vævert kropssprog. Hun byder velkommen.

Idéen med at undersøge malepraksissens betydninger som fritidsbeskæftigelse udsprang da jeg forrige sommer meldte mig til mit voksenlivs første aftenskolekursus, og drog afsted i håb om at få nye input og forfølge en gammel, personlig interesse. Under forløbet oplevede jeg en særegen frihedsfølelse, og fordybelse i et grænseløst, intuitiv medie, som gav mig anledning til at tænke på mig selv og omverdenen i nye perspektiver med en intensitet, som jeg ikke havde stødt på før. I samtale med de øvrige kursister kunne jeg forstå, at denne oplevelse ikke var et enkeltstående fænomen, men at mange af mine medkursister blev ved med at søge stunderne foran lærredet af lignende årsager. Dette såede en nysgerrighed og mod slutningen af den uge, besluttede jeg

derfor at forfølge denne undren ved også gøre kurset til genstand for en akademisk undersøgelse af, hvad der var på spil i dette kulturelle, sociale og kunstneriske rum. Med rekonstruerede noter fra denne uge, drog jeg i august tilbage til atelieret, til samme kursus, denne gang for at undersøge blandt kursisterne hvad der er på spil i atelieret og foran lærredet, som gør malepraksissen til et særligt rum.

Dette speciale tager afsæt i et feltarbejde over sommeren 2021, på et intuitivt malekursus på FOF København, en af Danmarks aftenskoler. FOF, Folkeligt Oplysningsforbund, er i dag Danmarks største aftenskole, og blandt de fem større oplysningsforbund AOF, DOF, Fora og LOF (URL 1). FOF, der startede i en lejlighed i Virum, nord for København, i 1947, findes i dag i 81 kommuner over hele Danmark, og tilbyder kurser, foredrag og udflugter til 25.000 borgere årligt i sprog og IT, sociale kompetencer, kreativitet og bevægelsesfag (URL 2).

Hvert år beskæftiges flere tusinde kursister med fritidsaktiviteter som madlavning, gymnastik, sprog, vævning eller keramik. Atelieret der danner den fysiske ramme om mit feltarbejde ligger i det indre København, i en ejendom, der huser forskellige kreative forløb året igennem. Kurset der har bragt denne gruppe informanter sammen, er et fem dages forløb i intuitiv maling, hvor kursisterne arbejder i akryl, akvarel, oliemaling eller collage, og frit skal fortolke tre opgaver.

Undersøgelsen vil jeg sætte i en ramme der inddrager Victor Turners liminalitetsbegreb, Elizabeth Hallam & Tim Ingolds kulturel improvisation, studier af kunstprocesser, kunstantropologi og fritidsforskning. Victor Turner indfanger i hans liminalitetsbegreb potensen ved liminalfasens normbrydende karakter for deltagerne, og i sin tid slægtskabssamfundenes udvikling (Turner 1969). Her beskriver han hvordan liminalfasens prøvelser frisætter deltageren fra strukturelle forpligtelser og roller, og indhyller hende i alternative strukturer og værdier, som kræver deltagerens midlertidige forkastelse af konventionalitet i bytte for kraftfulde oplevelser, og forandrede, genopfriskede perspektiver (Turner 1982: 25). Hobbymaling, og kurset i sommermaling kan defineres som et fritidsrum, og er et domæne, adskilt i sted, tid og aktivitet (Roberts 2011: 8), som udgør et mulighedsrum på ekstraordinære vilkår. Jeg vil derfor argumentere for, at der under fritidsbeskæftigelser især kan være betingelser til stede for fremkomsten af liminalitet. I fritidsforskningen understreges fritidsdomænets unægtelige rolle i individets livskvalitet, hvor en unik arena for dyrkelsen af større frihed og af sine multiple identiteter bidrager til en glæde og velvære, der ikke er mulig at få i familie- og arbejdsdomænet (fx Roberts 2011: 8, Silk, Caudwell, Gibson 2017: 156).

I fritidsdomænet gælder andre vilkår, hvor individet kan dyrke kammeratskab, risikabel adfærd, hvile, umiddelbare fornøjelser, korte selvvalgte projekter eller specialiseret dygtiggørelse (Roberts 2011: 8, 13). Ved at sætte hobbymaling i rammen af *serious* fritidsbeskæftigelse (Stebbins 2013) kan vi forstå at de velværebringende effekter af beskæftigelser i denne kategori, overfor *afslappet* fritidsbeskæftigelse, kommer gennem dygtiggørelsen i særlige evner der tager tid at lære, og derfor har både lange udsigter og dyb tilfredsstillelse i vente for en dedikeret udøver (Stebbins 2013: 30). Hallam & Ingold (2007) viser med begrebet kulturel improvisation hvorledes al handling er grundlæggende kreativt, idet al handling forudsætter aktørens oversættelse af mere eller mindre eksplicitte *scripts* til en flydende virkelighed (Hallam & Ingold 2007: 1, 10). Kulturel improvisation bindes sammen med kunstprocessernes mekanismer, et henseende hvor hobbymaleren skal improvisere uden støtte fra mere håndfaste, *generelle guidelines* eller *tommelfingerregler* (Hallam & Ingold 2007: 10). Gennem studier af kunstneriske processer der kan bruges analogt med intuitiv maling identificerer Teresa Cremin (2006), Anya Kurennaya (2017) og Shari Sabeti (2016) i digtskrivning, tøjdesign og tekstkomposition at disse processers mekanismer kan defineres ved udforskende, komplekse, dynamiske processer med en høj grad af uvished (fx Cremin 2006: 429; Kurennaya 2017: 232). Tess Crane & Libby Byrne (2020) identificerer lignende fænomener i studier af kunstterapeuter i træning, og argumenterer at arbejdet i sådanne processer kræver ikke blot tolerance for uvisheden og brud med normative strukturer, men at subjektet med fordel kan byde dette velkommen (Crane & Byrne 2020: 5-6). Hobbymaling som udøvende billedkunst placerer sig også op af en eksklusiv kunstverden, som ifølge Maruška Svašek (2007), nu og gennem tiden har værnet om sine grænser ved at holde antallet af kunstnere til ikke-kunstnere lavt, og er forestillinger der medproducerer informanternes arena på forskellig vis (Svašek 2007: 105). Dette speciale vil ikke forholde sig dybdegående til kursisternes æstetiseringer, altså perceptionen og fortolkning af deres værker (Svašek 2007: 59), men vil undersøge eksempler på hvordan de forholder deres praksis til kunstverden.

Problemstillinger

Dette speciale vil derfor undersøge hobbymalere på kursus, individer som har taget en fritidsbeskæftigelse op, som forudsætter et udforskende, ukontrollerbart, kunstskabende arbejdsformat, der beder maleren navigere uvished og kontroltab, i bytte for et friere selvudtryk, en pause fra hverdagens strukturer og for fornyende perspektiver og forandringer. Jeg er derfor nysgerrig på, hvilken betydning denne partikulære kursusramme har for kursistens malepraksis?

Hvilke udfordringer og krav der er i malepraksissen, og hvordan kursisterne relaterer den til kunstverden? Til at undersøge disse problemstillinger, stiller jeg derfor forskningsspørgsmålet: Hvilke liminale kvaliteter har et kursus i intuitiv maling, og hvilke forandringer muliggør hobbymaling som fritidsbeskæftigelse?

Baggrund

Dette speciales genstandsfelt er den udøvende kunstneriske praksis i billedkunst, som et brud med hverdagens krav, og er et interessefelt, som ligger i periferien af flere store forskningsområder på tværs af fritids-, kunst-, praksis- og kulturstudier, og er et sammensat felt, der som analytisk objekt endnu ikke har fået stor interesse, nationalt eller internationalt. Dette sættes i en rituel og liminal ramme.

Kreativitet og kunstnerisk udøvelse

Kreativitet som fænomen er både så flygtigt, og allestedsnærværende, at forskningen, ikke blot i antropologien, men også i andre videnskabelige fagdiscipliner bærer præg af et spredt felt, og mange underbelyste vinkler. Selvom forskningen er optaget af kreativitet, er den grundlæggende forståelse af hvordan kreative og kunstneriske processer ser ud, mangelfuld. Ved kreative processer mener jeg processer som følger et åbent, eksplorativt format, og som blandt andet bruges i arbejdet med udøvende kunst.

Dette speciales fokus lader mig dels efterlyse beskrivelser af hvilke grundlæggende erkendelser, der kan drages om at arbejde kreativt, samt hvordan det kreativt udøvende ser ud i kunstneriske discipliner. Disse fænomenologiske spørgsmål undersøger således kreativitet i billedkunsten som fænomen. Forskning af kreative processer kommer ofte fra læringsteori og psykologien, og eksempler på dette er fx Cremin (2006), Kaya & Bilén (2021) og Leach & Stevens (2020). Disse studier forholder sig til forbedringer af musikundervisning (Kaya og Bilén 2021), til komparativ analyse af kreative outputs fra den enkelte eller i partnerskaber i dans (Leach og Stevens 2020), eller kreativ skrivning (Cremin 2006). Teresa Cremin (2006) drager en nyttig konklusion i sit studie af skolelærere som beskæftiger sig med kreativ komposition. Hun finder, at det kreative arbejdes eksperimentelle modalitet kræver, at forfatteren opholder sig i uvished m.m, som medfører en stor mental belastning, og at følelsers rolle i kreative processer fortjener øget anerkendelse og tættere undersøgelse (Cremin 2016: 429), et fokus på praksis, som jeg lader mig

inspirere af.

I psykologien undersøges det blandt andet hvilke karaktertræk der kendetegner kreative individer (Csíkszentmihályi 1975; McCrae 1987; Sternberg & Lubart 1998). Robert R. McCrae (1987) bruger begrebet *divergent tænkning* om kreativ tænkning i 1987, som også Robert J. Sternberg & T. I. Lubart skriver sig ind i (1999), men begrebet lader ikke til at have fået fodfæste i den kvalitative forskning. Fælles konklusioner hos McCrae og Sternberg & Lubart peger på at individer som er særligt stærke i kreativ tænkning, har stærke evner for *værdsættelse af det nye, selvstændighed i bedømmelse og tolerance for tvetydighed*, evner eller indstillinger som dette studie vil kigge efter (McCrae 1987: 1259; Sternberg & Lubart 1998: 8).

Selvom jeg gennem dette speciale genkender, at nogle individer lader til at have nemmere ved kreativ tænkning, er fokus på den almene kreativitet underbelyst, og forskningens fokus på eksperter, særligt kreative eller professionelle går et u hensigtsmæssigt ærinde, idet en voksende kanon om *talent*, betyder at det kreative potentiale i størstedelen af samfundet ikke modtager signifikant forskning, og vedligeholder status quo, hvor forskning af kunstnerisk udtryk hos ikke professionelle da tilfalder de marginaliserede. Som Sternberg & Lubart sammenholder, er forskning i kreativitet spredt, og foregår under så mange forskellige termer som fx innovation, opfindelse, kreativitet (Sternberg & Lubart 1998: 11), og fokuserer på så forskellige aspekter, at der mangler et fælles forskningsfelt. Han sammenligner det spredte felt med metaforen om elefanten: *'The elephant is like a snake,' says the one who only holds its tail* (Sternberg & Lubart 1998: 9). Dette har jeg observeret stadigt præger dette spredte forskningsfelt i dag.

Også i psykologien udgiver Mihályi Csíkszentmihályi i 1975 sit første studie, hvor konceptet *flow* udbredes, som siden har fået bred anvendelse (Csíkszentmihályi 1975). *Flow* karakteriserer han som en fase og sindstilstand af eufori, som individet kan opnå gennem kreativt og højkoncentreret arbejde (Csíkszentmihályi 1975: 10), som også Turner skriver sig ind i (Turner 1979: 486, Turner 1982: 48). Selvom hobbymalerne i nærværende studie også oplever flow, fokuserer jeg på aspekter af informanternes proces, som gør det udfordrende for dem at etablere en fast praksis. I etnografiske undersøgelser har Helle Bundgaard foretaget et studie af traditionel billedkunst på stof i Puri-distriktet i Indien (2003), og studier af kreativ etnografisk metode er et veletableret forskningsfelt (fx Bundgaard 2003; Marcus (1995) Rosaldo, Lavie & Nayaran (1993); Bruner 1993), som diskuterer hvordan etnografer har arbejdet eksperimenterende i felten, og via metodisk kreativitet frembringer empiri på nye måder, ved fx at antage en lærlingerolle (Bundgaard 2003: 54), eller hvordan uddøende kulturer og autenticitet kan undersøges (Bruner 1993), eller undersøgelsesmuligheder i multi-sitede studier (Marcus 1995). De studier (Bundgaard 2003, Bruner 1993), som har kunsten som genstandsfelt, er situeret i samfundssystemer, som er

langt mere tæt vævede og anderledes struktureret end fritidssfæren i et sekulært velfærdsdemokrati som i Danmark. Designetnografisk metode, og designantropologi tager udgangspunkt i mange lokationer, og som bidrager med tætte beskrivelser af kreative processer (Müller 2021; Gunn og Donovan 2012). Her fokuseres der på hvordan designere, antropologer, ingeniører og andre fagfolk via brugerinddragelse, og konceptudvikling med det formål at skabe produkter og services som imødekommer sociale problemstillinger.

Fænomenologisk fokus på kreative skabelsesprocesser har Cremin (2006), Kurennaya (2017), Sabeti (2016) foretaget. Gennem studier på mikroplan, kortlægger de nogle af processernes faser, bevægelser og oplevelser, hos deres informanter, der inkluderer grundskolelærere i træning med kreativ skrivning, tøjdesignere og digtere. Disse studier konklusionerne om kreative processer er bredt set, at de er mere komplekse end den diskursive fortælling fremstiller dem (Cremin 2006: 429; Kurennaya 2017: 225; Sabeti 2016: 142). Sabeti peger på, at selv i instruktioner i undervisningen af kreativ skrivning oversimplificerer underviserne processens kompleksitet overfor deres studerende, som medproducerer blandt andet en simplistisk forståelse af arbejdet (2016: 147). De tre studier klarlægger faser og arbejdets bevægelser, som på trods af deres tværfaglighed, lægger sig tæt op af hinanden, og som også ligner processen, jeg har observeret blandt hobbymalerne. Forskerne skriver dog ikke kortlægningen ind i en større teoretisk sammenhæng, og deres værdifulde redegørelser forbliver derfor i det partikulære. Undtaget er Kurennaya (2017), som indskriver processen for tøjdesign i Hallam og Ingolds kulturelle improvisations ramme (Hallam & Ingold 2007). De konceptualiserer kreativitet som improvisation (Hallam & Ingold 2007: 1), og er den overordnede teori om kreative processer, som dette speciale indskriver sig i, og som uddybes i teori afsnittet. Kurennaya viser med sin brug af begrebet, at designernes arbejde er dynamisk, ikke lineært, og dets temporale og relationelle karakteristika (fx Kurennaya 2017: 225). Sabeti påpeger også den relationelle proces bag skabelsen af digte (Sabeti 2016: 146), som også gør sig gældende i min felt, men som jeg ikke vil fokusere på i undersøgelsen af kursisternes malepraksis. Enstemmigt demonstrerer Cremin, Kurennaya, Sabeti det kreative arbejdes emotionelt udfordrende format (Cremin 2006: 415; Kurennaya 2017: 229; Sabeti 2016: 147). Processens eksperimentelle karakter skaber nemlig uvished, tvetydighed og risikotagning (Cremin 2006: 428), der, som nævnt, er konklusioner, som ligner psykologi studiers (McCrae 1987: 1259; Sternberg & Lubart 1998: 8).

Et fællestrek i forskningen er tendens til at undersøge kreativitet hos bestemte grupper, nemlig hos eksperter i videnskabelig metode (Bundgaard 2003; Gunn og Donovan 2012; Müller 2021), blandt uddannede undervisere (Cremin 2006), blandt indrullerede i professionelle kunstinstitutioner (Kurennaya 2017; Sabeti 2015), blandt traditionelle kunsthåndværkere (Bruner

1993; Bundgaard 2003), og hos forskningsdeltagere screenet for særlige kreative evner (Sternberg & Lubart 1998). Disse er alle grupperinger som indtræder i kunstnerisk etablerede, institutionelle sammenhænge. Den kunstneriske skaberevne, som ligger hos individerne i det almene samfund, står således uden for disse fokusområder, og er viden som dette studie ønsker at bidrage til.

Fritid

Forskningsområdet undersøger overordnet både fritidens betydning og rolle for individets livskvalitet som et rekreativt, velværegenererende og identitetsskabende domæne, samt fritidens overordnede betydning og rolle for samfundsökonomien og folkesundheden (fx Banks 2009: 668; Roberts 2011: 8). Der er bred enighed om at fritidssfæren er arena for individuel selvudfoldelse, og at beskæftigelsen uden for arbejdstiden er afgørende for velvære, sundhed, og for samfundsökonomien (Banks 2009; Bramham 2006; Roberts 2001; Silk, Caudwell, Gibson 2017; Stebbins 2013; Snape et al. 2017).

Undersøgelser er hovedsageligt foretaget ved kvantitativ eller etnografisk metode, og forskning der ligger i forlængelse af fritidsdomænet foregår inden for fx pædagogik, uddannelsesforskning, frivillighed, miljø og planlægning og sport (Hjermitsev 2018; Korsgaard 2002; Torpe 2003; Banks 2009). Studier af selvudfoldelse afgrænses ikke blot til fritiden i hverdagen, men også på rejser eller i klubkultur, hvor fritids, turisme og rejsestudier undersøger indtagelse af fx turist- eller klubbængerroller og disse betydninger for individets selvopfattelse og status (Foster & McCabe 2015; Rocha, Rocha & Rocha 2016; Jaimangal-Jones, Pritchard & Morgan 2010).

Overordnet undersøger fritidsstudier: shopping, fortæring, forbrug, leg, spil, prosumering, rejse, afslapning, træning, at være tilskuere, socialisering, havearbejde, strikning, drikke, fest, dans, lytte, læse, hænge ud hjemme eller ude, samt hvordan fritid er organiseret, disciplineret, kropsliggjort, repræsenteret og oplevet i relation til social magt (Silk, Caudwell og Gibson 2017: 157). Mark Banks (2009), Peter Bramham (2006), Ken Roberts (2011), Michael Silk, Jayne Caudwell, Heather Gibson (2017) og Robert Snape, John Haworth, Sandie McHugh & Jerome Carson (2017) diskuterer applikationen af fritidsstudierne i forhold til samfundspolitisk relevans og mening. Dette svarer Silk, Caudwell & Gibson på i kortlægningen af nyere tendenser i kritiske fritidsstudier., som fokuserer på samfundsstrukturer, kulturel praksis og politisk historie, hvor Caudwell (2017) beskriver at fritid og fritidsstudier ikke kan ses som afrevet fra dominante sociale strukturer, kulturelle praksisser eller politiske historier, fordi det er sammenhængende med uligheder, rettigheder og friheder (Silk, Caudwell & Gibson 2017: 154). De understreger også en tidligere tendens til, hvad jeg vil beskrive som uvidenskabelighed, hvor undersøgelsesernes

metodologi har været overfladisk deskriptive, modsat rigt deskriptive og studiet ikke fæstet i dybdegående forskning (Silk, Caudwell & Gibson 2017: 155). Forskerne argumenterer derfor for, at den fortsatte relevans af fritidsstudier skal forankres via robuste teoretiske, metodiske og konceptuelle rammer, hvor fokus på de enkelte aktiviteter er sekundært (Silk, Caudwell & Gibson 2017: 155). Caudwell understreger et behov for studier, som forholder sig til praksis og kultur i fritidsbeskæftigelse, hvor antropologisk epistemologi og metode tydeligt kan bidrage til feltet (Silk, Caudwell & Gibson 2017: 154).

Ved at placere nærværende studie i en veletableret antropologisk ramme, etnografisk metode, og større forskningssammenhæng vil denne undersøgelsen af hobbymalere søge at skrive sig ind i denne udpegede videnskabeligt forsvarlige ramme, og tilbyde relevante perspektiver. Caudwell tilføjer om aktualiteten af virkelig fritidsdeltagelse:

‘With that said, it is obvious that we must stay abreast of real-world leisure participation, practice and cultures. This world is changing at pace because of our current epoch of Internet and technological innovation. Indeed, many studies are deemed an original contribution by virtue of their unique topic of study’ (Silk, Caudwell & Gibson 2017: 155).

Roberts (2011) reflekterer også et ønske om en skærpet distinktion i forskningen, som skal bidrage til specifikation af på hvilke måder, fritid er vokset, og for hvilke socio-demografiske grupper, samt hvorfor (Roberts 2011: 17). Dertil skal feltet også kortlægge konsekvenser og inkonsekvenser af fritidsbeskæftigelse, som han foreslår gøres ved at adskille fritid i *lille* og *stor fritid* (little og big leisure), hvor den *lille fritid* studerer den enkelte fritidsbeskæftigelse, og den *store fritid* undersøger fritidens rolle i samfundet, som jeg vil uddybe i teoriansnittet (Roberts 2011: 17). Knyttes den lille fritid op på den store, forklarer Roberts, vil vigtige effekter af den lille fritid blive tydelige. Perspektivet i både Roberts (2011) og Silk, Caudwell & Gibsons (2017) studier har makroanalysen som genstandsfelt, og mens et kritisk antropologisk blik i nærværende speciale sætter undersøgelsen i et meningsfuldt og relevant samfundsperspektiv, vil fokus hovedsageligt være på praksis og kultur. Mens der er veletablerede sammenhænge mellem fritidsstudier og fysisk aktivitet, sport, events og turisme, efterlyser Silk, Caudwell og Gibson (2017) forskning som skriver urbane studier, internationale forhold, sundhed og performing arts ind i fagområdets viden (Silk, Caudwell & Gibson 2017: 155). Dette speciale forbinder viden fra fritidsområdet, navnlig betydningen af fritidslivet for individ og samfund, med forvaltningen af en kunstnerisk praksis, og den kunstkultur som hobbymaling lægger sig op af, ved at trække på forskningen diskuteret i forrige afsnit om kreativitet. Som sagt er indflydelsen af udøvende visuel kunst på

hobbyplan undersøgt i medicinsk og terapeutisk- og undervisningssammenhæng (fx Vaartio-Rajalin et al 2021; Crane & Byrne 2020), mens forståelse for de transformative effekter af kunstnerisk fritidsbeskæftigelse for den almene fritids-deltagende borger er underbelyst. Eksisterende forskning om det brede fritidsområde er hovedsageligt US-Amerikansk og UK-centrisk (Silk, Caudwell & Gibson 2017: 380), mens dansk forskning i fritid hovedsageligt fokuserer på foreningslivets dalende tilslutning, på frivillighed og fysiske aktiviteter for unge (Torpe 2003; Kofod 2014; Sand 2019). Aftenskolerne, som FOF, udgør i Danmark centrale institutioner for forvaltning af fritiden, og forskes i under fagområdet *folkeoplysning*, som fokuserer på nationsdannelse- og historie, demokrati og medborgerskab (Eigaard et al 1987; Hjermitsev 2018; Korsgaard 2002; Bjerrum & Thøgersen 2018). Denne undersøgelse vil belyse et felt i dansk kontekst, som er mindre belyst, idet det fokuserer på transformation af individet gennem fritidsbeskæftigelse, hvor aftenskolen som institution og dens funktion i samfundet er sekundær. En undersøgelse af hobbymaling som fritidsbeskæftigelse kan hermed bidrage til forskningen ved at belyse et underrepræsenteret emne indenfor fagområdet fritid, kunstnerisk udøvende fritidsbeskæftigelse, og med fokus på hobby som et afgrænset forløb, praksissens generelle udfordringer, og disses betydning for hobbymaleren og for samfundet.

Liminalitet

Det kerneantropologiske begreb *liminalitet* videreudviklet af Victor Turner i 1967 i bogen *The Ritual Process*, har fået bred, tværdisciplinær anvendelse i blandt andet medicin-, turisme-, event-, fritids-, religiøse-, og kunststudier m.fl. og gør det stadig. Begrebet liminalitet er taget fra Arnold van Genneps *The Rites of Passage* (Van Gennep 1909), og blev af både Turner og Van Gennep brugt til at markere opbrud og overgangen mellem sted, stadie, social position eller alder i forbindelse med ritualer i slægts- og stammesamfund (Van Gennep 1909; Turner 1969: 94). Dybdgående teori om Turner følger i næste afsnit, mens det for nærværende bør anmærkes, at Turner var forskeren, som gennem antropologiske feltstudier udviklede og populariserede det teoriapparat, som stadig er gyldigt i dag, og som bærer værdi uden for de kontekster, han studerede (Human & Robins 2011: 49). Turner undersøgte ritualer og dets tre faser, men liminalitet og *communitas* er begreberne med størst anvendelse både i antropologien og tværdisciplinært, hvor det bruges både i kvalitativ og kvantitativ forskning (fx Crane & Byrne 2020; Darveau & Cheikh-Amman 2011). Liminalitetsfænomenet brugte han til at beskrive omstændigheder for individer og grupper, om

steder, tider, situationer, roller, symboler og andre ting, hos stammekulturer, og modkulturer som hippie-, og millenariske bevægelser (Darveau & Cheikh-Ammar, 2021: 871). Liminalitet defineres som at være på kanten mellem to distinkte områder (Turner 1969: 94; 1982: 25), og beskriver den skærsild hvor alt er åbent, muligt, og ustandardiseret (Turner, 1979: 466). Tess Crane og Libby Byrne beskriver liminal eksistens som: *'A space in-between who they have been and who they will become'* (Crane & Byrne 2020: 3). Turner brugte ritualer og liminalitet til at indfange aspekter af fx overgangsritualer ved høst, hvor hele samfundet som helhed markerede dette cykliske skifte, eller det særlige sammenhold, kaldet *communitas*, i hippiebevægelsen (Turner 1969: 167, 112).

Liminalitet, og til tider *communitas* bruges i dag til at beskrive fænomener af lignende effekt i nye kontekster, hvor deltageren forlader det velkendte for en begrænset periode fx som krydstogtpassager (Rocha, Rocha & Rocha 2016), eller den liminale eksistens og *communitas* som fx flygtning (Human & Robins 2011).

Liminalitet i fragmenterede, kontraktbundne samfund kaldte Turner for *liminoid*, og som adskiller sig tydeligt ved modernismens individualisme over kollektivet, og frivillighed over bundethed som i slægtskabskulturer (Turner 1982: 33). Ikke desto mindre, også om fænomener i sekulære samfund, anvendes *liminal* oftest i forskningen, (Jones 2009: 155), mens meningsfuld anvendelse og diskussion af *liminoid* forekommer hos fx Spiegel (2011). Mere om denne distinktion følger i den kommende gennemgang af teori. Et andet centralt fænomen fra Turners teoriapparat er det nævnte, *communitas*, som er den dybt medmenneskelige solidaritetsfølelse, der opstår spontant mellem mennesker der gennemgår eller lever i liminalitet (Turner 1969, 97), og som fx opstår blandt zimbabweanske flygtninge i Sydafrika under sportsbegivenheden FIFA i 2010, i Oliver Human & Steven Robins' studie (2011). Studier i liminalitet og *communitas* undersøger steder og rejser, som en ungdomslejr (Foster & McCabe 2015), klubkultur (Jaimangal-Jones, Pritchard & Morgan 2010), og begivenheder som et krydstogt (Rocha, Rocha & Rocha 2016) og en verdensturnering i fodbold (Human & Robins 2011). Performancekunst som teater og dans (Jones 2009; Pereira 2017), træningen af kunstterapeuter (Crane & Byrne 2020), og markedsstudier i liminalitet og forbrug (Darveau & Cheikh-Ammar 2021).

Ligesom Clare Foster og Scott McCabes (2015) studie af britiske og waliske unge på lejr, undersøger jeg min felt med udgangspunkt i et fritidskursus som en liminal begivenhed, ved at undersøge kursets fysiske, sociale og symbolske ramme. Foster og McCabe undersøger udsatte unge, mens jeg undersøger en gruppe fritidskursister med et bredt aldersspænd og et middelklasseliv (McCabe 2015: 58). Foster and McCabe identificerer fænomener af *levelling* på ungdomslejren, som også er en væsentlig del af Turners iagttagelser af ritualer (Turner 1969: 167), som skaber bestemte forudsætninger for de unge (Foster & McCabe 2015: 55), og er et

fænomen, som jeg ligeledes vil undersøge. Jeg vil sætte malekurset i liminalrammen, samt undersøge dets rituelle aspekter, i nysgerrighed på hvorvidt et fritidsforløb og hobby formår at skabe noget større end den enkeltes oplevelse. Dette var og er hvad ritualets funktion var gearret imod, understreget af Human & Robins (2011: 39). I Jones' undersøgelse af en offentlig en-dags performance adskillige steder i den walisiske by Cardigan undersøger hun, hvordan performance forandrer rummene, og diskuterer hvorvidt ritualer er kreative eller konservative, med insisteren på at undersøge ritualet udenfor religiøse rammeværker (Jones 2009: 147). Hun stiller det interessante spørgsmål, hvorfor er det vigtigt at opleve liminalitet, som jeg vil forsøge at svare på med dette studie (Jones 2009: 158). Derfor vil jeg til slut undersøge hvilke roller kursusforløbet og en malepraksis spiller for samfundet.

Crane & Byrne (2020) studerer kunstterapeuter under uddannelse, og kigger på relationen mellem kunst, underviser og studerende og særligt på virkningen af underviserens rolle (Crane & Byrne 2020: 1). Jeg undersøger forholdet mellem en kunstnerisk praksis, individet og fritid, ved at fokusere på kursisternes oplevelser med deres malepraksis og dennes frigørende indvirkning på deres liv. Crane og Byrne foretager, ligesom jeg, en undersøgelse med fokus på praksis (Crane & Byrne 2020: 1). De to forskere finder, at de studerende under deres forløb er nødt til at lære om deres egen kapacitet og begrænsninger via deres egen praksis med kunstmateriale, for senere selv at kunne lede terapiformen. Viden om deres kapacitet og begrænsninger, praksis og refleksion er vigtige evner i processen (Crane & Byrne 2020: 1, 3). Kapacitet og begrænsninger er interessante koncepter at tænke med også i denne undersøgelse. En væsentlig forskel mellem forløbet i Crane og Byrnes studie og det nærværende, er niveauet af refleksivitet over praksis, eftersom kursisterne i min felt ikke skal tænke i at kunne facilitere et lignende forløb for andre, navnlig en patient, efterfølgende, men i højere grad kan fordybe sig i egen oplevelse. En andet væsentligt fund hos Crane & Byrne om gavnlige indstillinger til praksis, er villigheden til risiko, at starte igen, og tage sin tid, som muliggør en robust praktiker (Crane & Byrne 2020: 6), og som resonerer med fundene i den førnævnte psykologiske forskning hos McCrae og Sternberg & Lubart (McCrae 1987: 1259; Sternberg & Lubart 1998: 8).

En tydeligt kollektiv, liminal eksistens og oplevelse som leder til *communitas*, er i Human og Robins (2011) føromtalt studie af unge mænd som flygter fra Zimbabwe, fra rekruttering i bevæbnede ungdomsmilitser, og ved ankomsten til deres destination i Sydafrika under FIFA verdensturneringen i 2010 hjælper hinanden i en truet situation (Human & Robins 2011). Den *communitas*, som iagttages blandt disse informanter, karakteriseres af højaffektive bånd, som formes mellem mændene, der hjælper hinanden på fode, da de har allermindst, og må navigere xenofobiske trusler om vold mod dem, som skaber en forhøjet følelse af fare og liminalitet

(Human & Robins 2011: 41, 43). For kursisterne på kursus er omstændighederne ikke truende for deres sikkerhed, og i lyset af de zimbabweanske mænds sammenhold, er kursisternes liminale oplevelse under stabile forhold, og gør det interessant at undersøge hvordan liminalitet under stabile strukturer ser ud?

Andrew D. Spiegel (2011) videreudvikler Turners liminoide begreb og nuancerer deraf solidaritetskonceptet, ved at placere det på et spektrum, fremfor at bruge det kategorisk, som enten/eller, og spørger i hvor høj eller lille grad en liminal begivenhed har indvirkning på det større kollektiv (Spiegel 2011: 19). Spiegels kontinuum stiller skarpt på liminale fasers indflydelse på samfundet, som jeg vil uddybe i teoriafsnittet. At stille skarpt på indflydelsen på samfundssolidariteten lægger sig op af Roberts (2011) fornævnte forskning om fritidslivets betydning, og ved at forbinde Spiegels skærpede blik for liminalitetens effekter og Roberts mikro- og makroperspektiver på fritidsbeskæftigelse, vil jeg diskutere fritidslivets sammenhæng for samfundsbevarelse eller omstødning.

Tom Boland (2013) fastsætter kritik og liminalitet i en teoretisk diskussion, og argumenterer for at kritik kommer af krise (Boland 2013: 222). Selvom kritik altid har eksisteret, er det særligt prominent i moderne samfund, hvor sociabilitet er opløst, og afløst af individualisme (Boland 2013: 223). Permanent kritik, eller den permanente liminalitet som karakteriserer modernismen opstår af en meningskrise, a *crisis of meaning* (Boland 2013: 233). Liminalitet er interessant som ramme for kritik og krise, forklarer Boland, fordi strukturer ophæves, og det derfor er på netop disse suspendede elementer at kritikken vil falde (Boland 2013: 226). I et ritual er liminalfasens standardløse og ubegrænsede periode afgrænset, mens nuværende eksistens i modernitetens evige kritik, kan betragtes som et ritual der aldrig helt afsluttes, eller som genåbnes af nye kritikker som suspenderer strukturer (Boland 2013: 232). For at kulturelle værdier kan fornyes, så skal kritik efterfølges af handling, og siden af reformation (Boland 2013: 232, 236). I det følgende vil jeg lave en gennemgang af de teorier og koncepter jeg anvender og hvordan.

Specialelets opbygning

I kapitel 2 beskrives og diskuteres forskning relevant for kreative processer, kunst, fritid og liminalitet. I kapitel 2 indføres læseren i undersøgelsens teoretiske baggrund som indbefatter ritualet og dets tre faser, samt videreudvikling og kritik af liminalitet i postmoderne samfund.

Der gives også indføring i fritidens grundlæggende begreber og distinktioner og særligt i begreberne velvære, afslappet- og seriøs fritidsbeskæftigelse, samt lille og stor fritid. Dernæst gives introduktion til aspekter af kunstverden, og begrebet kulturel improvisation.

I kapitel 3 beskriver jeg min metode og reflekterer over, hvordan specialet er blevet til. I kapitel 4 begynder hovedanalysen af min empiri, hvor jeg kortlægger jeg kursisternes intentioner for forløbet og deres praksis. I kapitel 5 identificerer jeg liminale forudsætninger i kursusrammen og kursisternes socialitet. I kapitel 6 undersøger jeg underviserens rolle, hendes procedure og de bagvedliggende værdier i hendes undervisningsform. I kapitel 7 dykkes der yderligere ned i liminalitetsbegrebet ved at undersøge maleprocessen, kursisternes oplevelser af den og hvad den kræver af sin udøver. I kapitel 8 undersøger og diskuterer jeg nogle af de forandringer, der er opstået ud af kurset, og dets betydning for kursisternes liv udenfor atelieret og samfundet. I kapitel 9 sammenfatter jeg specialets fund, tendenser og forslag til videre undersøgelse.

Kapitel 2: Teoretisk baggrund og diskussion

Ritualet

Som nævnt danner ritualet og dets tre faser, og særligt liminalitet og det relaterede *communitas*, den overordnede teoretiske ramme for denne undersøgelse. Som beskrevet præsenterer Turner i 1969 sit teoretiske apparat om den rituelle process med afsæt i Van Genneps (1909), som blev antropologisk kernestof, og som Turner udvikler til sin død i 1983, i blandt andet *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (Turner 1982). Ritualet definerer han som en midlertidig, alternativ orden kaldet *anti-struktur*, som står i kontrast til dagligdagen og samfundets sædvanlige orden, *struktur* (Turner 1969: 94). Turner studerede riter i slægtskabssamfund som Ndembu, Asante og Nuer-er folket i Nordvest- og Østafrika, og ved hjælp af Van Genneps tre ritual-faser, identificerede han ligeledes *separation*, *liminalitet* og *inkorporering* (Turner 1969: 94).

Ritualet starter med *separationen*, hvor deltagerens mundtne liv suspenderes, hvorefter deltageren indtræder i den midterste fase, den *liminale*, et limbo mellem deres tidligere og nuværende livssituation, og i slutfasen, inkorporeringen eller *re-aggregering*, vender deltageren eller deltagerne tilbage til deres sædvanlige liv, nu med højere status, og/eller i et forandret stadie af bevidsthed eller social væren (Turner 1969: 95; Turner 1979: 466).

Gennem mange års feltstudier af Ndembu-folket i nordvest Zambia iagttag Turner ved bestemte lejligheder samfundet vende al orden og status på hovedet i forbindelse med de frekvente riter som markerede vigtige overgange eller indvielser fx ved fødsel, pubertet, ægteskab og død, eller

vinter til forår (Turner 1969: 102). Riterne klassificerede han i to hovedgrupper, navnlig som indvielsesriter, eller som overgangsriterne, de cykliske- og kalendriske riter (Turner 1969: 167). I indvielsesritualet, også kaldet installationsriter (Turner 1969: 97-8) er der tale om statusforhøjelse af fx en ny høvding eller ægtepagt, mens der i de cykliske og kalendriske overgangsriter foregår en midlertidig statusvending for hele samfundet, som ophører når ritualet er slut.

Indvielsessritualet forhøjer et individs eller udvalgt gruppes status, hvor fx den nye høvding indsættes, eller teenagedrengen bliver en mand med den magt og de forpligtelser, som nu tilkommer ham og udsættes for smertefulde eller ydmygende prøvelser, som det resterende samfund har pligt til at påføre ham (Turner 1969: 97-8; Turner 1982: 42). I overgangsriter markeres overgange fra nød til overflod eller omvendt, i forbindelse med fx høsten, hvor hele samfundet vendes om (Turner 1969: 167). Gennem prøvelser som fx fysisk afstraffelse af højtrangerende har samfundets lavere rangerende befolkning en midlertidig mulighed, og ikke mindst pligt til at dominere og ydmyge overhovederne (Turner 1982: 42). Fælles for de forskellige ritualtypers liminale faser er ophævelsen af de sædvanlige strukturer: *In liminality, the underlining comes uppermost. Second, the supreme political authority is portrayed "as a slave"* (Turner 1969: 102).

Rollebyttet giver deltagerne indsigter i sine medmenneskers livssituation, og de vender nu tilbage til en reanimeret orden, hvor de nye indsigter forstærker solidariteten og samfundsstrukturen (Turner 1969: 185, 105). I det følgende vil jeg uddybe koncepterne *separation, levelling, liminalitet* og *inkorporering*, som er koncepter nærværende analyse vil anvende. Dernæst vil jeg redegøre for ritualet og liminalitets anvendelse i sekulære samfund, samt gennemgå udvalgte, gavnlige kritikker og deres koncepter.

Separation

Før deltageren, eller deltagerne indsluses i den liminale-fase, bringes deltageren et nyt, geografisk afgrænset sted hen, som kan være indtrædelsen i et tempel, en improviseret plads blandt nogle træer, eller tager på en pilgrimsrejse, eller der kan være tale om en symbolsk overgang, hvor fx døre åbnes mellem to rum (Turner 1982: 25). I beskrivelsen af separationen fra det velkendte Turner trækker på Erving Goffmans *stripping* eller *levelling* proces (Turner 1969: 108), som er et fænomen Goffman observerede i sine studier af totalinstitutioner beskrevet i *Asylums - Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (Goffman 1962). På tværs af de mange forskellige typer institutioner som Goffman studerede, fandt han mange fællestræk i indrulleringen i bl.a. klostre, mental-institutioner, og fængsler. Her gennemgår deltagerne en

stripping proces, hvor alle pre- og postliminelle attributter fjernes, ved at deltageren fx iføres en uniform beklædning, og blottes fra alt der måtte adskille ham fra andre. Ved at strippe deltageren for særkendetegn fra hans hverdagsliv, ligestilles han med de andre deltagere. I mentalinstitutionens liminale rum er civilpersonen nu blot en patient, pilgrimmen én blandt mange rejsende, en *tabula rasa*, en ren tavle, der som ler kan formes (Turner 1969: 102, 103). Disse nu anonyme, liminale væsner *'have no status [...] rank or role, position in a kinship system'*, men er i liminal stadiet blot i transition, en liminal *personae* (Turner 1969: 95).

Liminalitet

Ritualets midterste fase, liminaliteten, eller marginen, beskriver Turner som et limbo, der kendetegnes ved at tid, sted og stadie er sat ud af spil (Turner 1979: 466). Liminal kommer fra det latinske *limen, tærskel* (threshold), og liminal er *at være på tærsklen* (Turner 1969: 95). Turner beskriver dette transitoriske stadie som:

'[...] a state or process which is betwixt-and-between the normal, day-to-day cultural and social states and processes of getting and spending, preserving law and order, and registering structural status. Since liminal time is not controlled by the clock it is a time of enchantment when anything might, even should, happen' (Turner 1979, 465).

Som han beskriver her, er alt muligt, eller bør ske idet den kulturelle daglige orden suspenderes, inklusive opfattelsen af tid, status, skik og love. I stedet har faser, begivenheder, zoner eller personer defineret ved liminalitet en alternativ orden, struktureret af en skreven eller uskreven procedure, nemlig anti-struktur (Turner 1969: 177). Turners ordvalg beskriver præcist hvordan formen skal forstås: anti-strukturen er dét som træder frem, når den herskende orden suspenderes. Turner argumenterer for at alle samfund, implicit eller eksplicit refererer til to kontrasterende sociale modeller (Turner 1969: 177). Disse to modeller beskriver nødvendigvis strukturen og anti-strukturen, og en vekselvirkning der tjener formålet at integrere forandringer, genforstærke strukturen og reanimere solidariteten, *communitas* (Turner 1969: 180;).

Den liminale fase styres af ceremonimesteren, som har rituel autoritet over det totale fællesskab i perioden. Mens ceremonimesteren har autoriteten til at facilitere den særlige liminale ramme og orden, skriver Turner om deltagerne, om fællesskabet: *'This community is the repository of the whole gamut of the culture's values, norms, attitudes, sentiments, and relationships'* (Turner 1969: 103). I ritualet har ceremonimesteren en generisk almagt, mens deltagerne repræsenterer det fulde spektrum af

hverdagskulturens værdier, normer, holdninger, følelser og relationer. Det er i denne rollefordeling, at deltagerne frisættes til at granske disse værdier, normer, osv. Som tidligere nævnt består nogle ritualer af hårde fysiske prøvelser, som kan være omskæring af drenge eller munke, eller tilbageholdelsen af søvn og mad fra den kommende høvding (Turner 1969: 42: 108). Særkender ved et traditionelt rituals liminale fase er også en række attributter, som medvirker til at skabe denne tilstand, hvor markering af overgangen foregår ved hjælp af lyde, som ringen med klokker, råben, sang eller percussion (Turner 1979: 468). Hos Ndembu-folket danses eller synges der trance-agtigt, mens der i en anden situation hos kristne eller buddhistiske munke er komplet stilhed i klosteret (Turner 1969: 101, 108).

Lyd eller mangel på samme, medvirker til at fornemmelsen af at tiden forvrænges eller ophører. Tid i liminaltilstanden opleves dramatisk anderledes fra sekulær tid, *klokketid*, og med lyd og bevægelse indhylles deltagerne fuldstændigt eller i perioder i immersion (Turner 1969: 103). For nogle stopper den liminale tilstand ikke, idet de er udstødt af samfundet eller vælger et helligt *outsiderhood*, som munken der vier sit liv til at tjene (Turner 1969: 115). For munken er liminaliteten ikke længere en begivenhed, men en permanent tilstand gennem disciplin, og absolut underkastelse af en autoritet (Turner 1969: 108). Derudover kan deltagere opleve tilstande af flow som kendetegnes ved en oplevelse af overensstemmelse mellem tanke og handling, egotab i et begrænset stimulusfelt, men er et koncept, som denne undersøgelse ikke benytter sig videre af (Turner 1979: 486). Den sidste af ritualets tre faser er inkorporering.

Inkorporering og communitas

I den sidste fase er passagen af deltagerne fuldført, og de vender tilbage til deres sekulære liv og hverdagsstruktur, enten i samme stadie som tidligere, eller med en ny status, fx gift (Turner 1969: 95; Turner 1982: 24-25). Den post-liminale fase kaldes som tidligere nævnt inkorporering eller reaggregation, fordi deltagerne nu bringer indsigter fra den ekstraordinære liminale fase og integrerer nogle af de nye perspektiver i deres liv. Forandringer som skabes ud af liminaltilstanden er irreversibel (Turner 1982: 25). I de traditionelle riter, som Turner studerede, tager deltagerne noget af ritualets hellighed og ydmyghed med sig ud af liminalitetens midlertidige tilstand (Turner 1969: 97). Ritualets funktion er ikke, forklarer Turner, at give den ordinære struktur et godkendelsesstempel, men at understrege for individerne i samfundet hvordan de højtrangerende ikke har deres position uden dem, som befinder sig lavere i det sociale hierarki, hvordan verden ser ud fra deres position, og hvordan de er uundværlige for hinanden (Turner 1969: 97). De nye indsigter styrker samfundets sammenhængskraft, og i

vekslingen mellem de to modeller, struktur og anti-struktur, mellem gentagne oplevelser af høj og lav, *communitas* og struktur, homogenitet og forskellighed, lighed og ulighed opstår en dialektisk virkning, som fornyer samfundet og dets individer (Turner 1969: 97). Derudover reanimerer liminalitet og *communitas* også deltagernes forhold til strukturen, der efter den intense og normbrydende fase nu værdsættes på ny. Turner observerede også i forbindelse med liminalitet, det tidligere omtalte *communitas*, hvor deltagerne under den liminale fase, og i en tid efterfølgende, nærede en dyb medmenneskelig forbindelse (Turner 1969: 132).

Communitas er anderledes end det engelske *community* (fællesskab), i det båndet, eller modaliteten i *communitas* relationen adskiller det fra sædvanlig livsførelse (Turner 1969: 96). Båndet mellem disse mennesker er skabt under usædvanlige, ofte hårde fysiske, emotionelle- eller mentale betingelser (Turner 1969: 177). Det der adskiller *communitas* fra fællesskab, beskriver Turner, er ikke det *bellige* over for det *sekulære*, eller religiøse overfor det politiske, men et særligt bånd: '*It is rather a matter of giving recognition to an essential and generic bond, without which there could be no society*' (Turner 1969: 97). Gennem den midlertidige frihed fra sociale strukturer og orden har deltagerne mulighed for at relatere til hinanden som konkrete individer og ligestillede (Turner 1969: 202). Turner argumenterer for, at *communitas* som effekt af liminalitetens instinktuelt energi ikke blot er biologiske drivkræfter, men er et produkt af ejendommelige menneskelige træk, som rationalitet, vilje, og hukommelse, og som udvikler vores oplevelse af livet i samfundet (Turner 1969: 128). Dette frie, interpersonelle forhold er dog kortvarigt, eftersom norm-generede strukturer hurtigt udvikler sig i gruppen, hvorfor måden at relatere til hinanden forandres og tager mere velkendte former, som eksistentiel, normativ eller ideologisk *communitas* (Turner 1969: 132).

Turners studier af ritualer og liminale fænomener tog hovedsageligt udgangspunkt i stammesamfund, organiseret omkring en tilsyneladende simpel slægtsskabsstruktur, og senere også modkulturelle grupper som hippier, bikere eller millenariske bevægelser, hvor han kiggede på postindustrielle samfund, som kaldte på andre forståelser af ritualer i en sekulær, postindustrielt og langt større befolkning og fragmenteret samfundsorden (Turner 1982: 55).

Communitas i fragmenterede, industrialiserede samfund har ganske andre betingelser, som jeg vil gennemgå i næste afsnit. I de fleste moderne samfund kan vi stadig finde ritualer og den liminale tilstand, i en tilnærmelsesvis oprindelig form, som i fx Sabatten, bryllup og parader, men Turner identificerede også en anden liminal-lignende tilstand, nemlig det *liminoide* (Turner 1982: 28).

Liminoid

Liminoid, *oid* fra det græske *-eidos*, betyder en *form af*, eller *ligesom*, noget som minder om uden at være identisk med liminal (Turner 1982: 32). Det liminoide deler mange karakteristika med det liminale, såsom *'flugt fra hverdagens klassificeringer, symbolsk omvendthed, ødelæggelse - på et dybt niveau - af sociale distinktioner, og lignende'* (Turner 1979: 491, min oversættelse), samt den efterfølgende refleksivitet, men Turner skabte disse to distinktioner af tærskel-tilstanden, på grund af de store forskelle, der er i de præ- og post industrielle samfund (Turner 1979: 491). I det post-industrielle samfund, hvor der hersker en udpræget valgfrihed, opstår det liminoide til sammenligning med slægtskabskulturernes orden, relativt decentraliseret fra politiske- og økonomiske instanser. Derfor har det liminoide ikke den genforanstaltende ordensmekaniske funktion, som ritualets funktion og traditionel liminalitet blandt andet karakteriseres ved, men det liminoide er derimod ofte en frivillig, selvstændig og kritisk entitet (Turner 1982: 34). Det liminoide fænomen kan dog ligesom det liminale også have kollektiv karakter, som karnevallet eller paraden, men har det ofte, forklarer Turner, fordi disse begivenheder også er afarter af liminale forgængere (Turner 1982: 54). Både det liminale og liminoide, argumenterer Turner, har altid eksisteret i varierende omfang, i forskellige samfund, og i det komplekse, moderne samfund sameksisterer de to i en slags kulturel pluralisme (Turner 1982: 55). Afarter af traditionel liminalitet og ritual finder vi i kirken, i bevægelser og indvielsesritualer i broderskaber eller hemmelige samfund, de førnævnte karnevaller og parader (Turner 1982: 57, 54). Det liminoide kan også være begivenheder eller kulturelle produkter, der ofte stiller en social kritik, i fx bøger, skuespil, malerier eller film (Turner 1982: 54). Liminioide produkter og symboler undergraver eller kritiserer ofte samfundsordenen, som i fx politiske manifeste, ved at eksponere *'uretfærdigheder, ineffektiviteter og amoraliteter'* i de konventionelle økonomiske og politiske strukturer (Turner 1982: 54). Den traditionelle liminalitet derimod vender som bekendt dagligdags- og prestigefyldte strukturer på hovedet som en del af samme struktur; en kort, afgrænset periode af omvæltning, som fornyer samfundet (Turner 1982: 57; Turner 1979: 493). Liminoide begivenheder og deres *communitas* opstår i samfundets mellemrum, ikke centraliseret, og de kan være sporadiske, og lægger sig ofte op af det personligt-psykologiske, som med fx hippie-bevægelsen (Turner 1982: 54; Turner 1969: 202). Et aspekt der muligvis også vedrører kunstmaling. Mens det liminale lægger vægt på den sociale ramme, på kollektiv refleksivitet, og delt flow, så lægger det liminoide vægt på *'aversion mod rammer, individuel refleksivitet, subjektivt flow, og ser det sociale som problem, ikke som givel'* (Turner 1979: 494, min oversættelse). En anden type liminalitet i moderne samfund, som Turner ikke berører videre, idet det ikke drejer sig om kulturelle produkter eller begivenheder, er entiteter, grupper eller individer der er udsatte af samfundet, som fx flygtninge, eller andre der

afvises af samfundet (Human & Robins 2011: 40). Turner var i stedet optaget af moderne liminalitetsfænomener som grupper af modkulturer, kulturelle entiteter knyttet til fritidssfæren, såsom teater og drama (Turner 1982: 9). Turner sammenligner kunstnere med profeter, som individer der besidder en åben moralitet, og som befinder sig i længere perioder eller permanent i liminaliteten. De er *edgemen*, folk på kanten:

'[...] who strive with a passionate sincerity to rid themselves of the clichés associated with status incumbency and role-playing and to enter into vital relations with other men in fact or imagination'
(Turner 1969: 128).

Men Turner skriver her fra etablerede eller selv-identificerede kunstneres position, og med hans liminalitetsbegreb vil jeg undersøge kreativiteten og kunsten praktiseret hos individer, som ikke definerer sig selv som kunstnere, og som kun beskæftiger sig med den sporadisk, ikke som en basal identitet. Har kunsten og kreativ udfoldelse så central værdi som Turner, og fx Snape et al (2017) tilskriver den for samfund, kultur og for velvære, bør dens praksis og forandringspotentiale kortlægges også blandt dem, der står udenfor en lille gruppering af professionelle kunstnere.

Liminal-liminoid som et kontinuum

Turners udvikling af teoriapparatet til to kategorier, liminal og liminoid, modtager af Andrew Spiegel (2011) kritik for at videreskrive strukturfunktionalistiske fejlslutninger om slægts- og stammesamfund, for måden han differentierer det liminoide: '*[...] he [Turner] constructed it as categorically different from the liminal and thus fixed both into an apparent structural binary*' (Spiegel 2011: 13). Turner, der gerne vil gøre op med strukturfunktionalismens simplificerede forpligtelse overfor struktur alene, beskæftiger sig med samfundsudvikling processuelt, men kommer alligevel til at indskrive sig i Lévi-Strauss model, idet Turner differentierer det liminale og liminoide ud fra den simple og rigide samfundsramme, som afbilder statiske samfund:

'[...] he was stressing the need to avoid structuralist analysis, to recognize social process as determinative of cultural practice, and to seek analytical tools that themselves did not create images of tightly constraining structure' (Spiegel 2011: 14).

De liminale begivenheder, knyttet til stamme-samfundet, vendte op og ned på dets kulturelle struktur for derefter at vende tilbage til den vanlige orden med fornyet sammenhængskraft og solidaritet i befolkningen, og det liminoide beskrives som individualistiske projekter, hvor disse oplevelsers forandringskraft forbliver mere privat eller afgrænset til de implicerede (Spiegel 2011: 19). Videnskaben, og antropologien skabte statiske kulturmodeller ved at beskrive stamme- og slægtskabsamfundene som indesluttede i sin udviklingscykluser, med fx ufleksible gruppe-identiteter, hvor befolkningen udelukkende relaterede til hinanden mekanisk via status (Spiegel 2011: 14). Spiegel foreslår, at solidaritets omfanget ikke defineres ved en generisk samfundsmodel alene, da individ-drevne, såvel som gruppe-interesser altid har været tilstede i samfund verden over, men i varierende grader (Spiegel 2011: 15). Ud af de fem karakteristika som Turner bruger til at definere to adskilte kategorier, foreslår Spiegel at det femte bør betragtes som et kontinuum, frem for kategorisk. Det femte beskriver at liminale begivenheder finder sted i præmoderne samfund hvor struktur foregår via mekanisk solidaritet ud fra status; det liminoide opstår ud fra organisk solidaritet, kontrakt-bånd, som er åbne over for interventioner, som fx de der kan foregå under liminoide perioder (Spiegel 2011: 13-14). Problemet med det femte karakteristika, er at det bliver for binært, ved at opstille en enten kollektiv eller individuel solidaritet, der knyttes op på to skarpt adskilte samfundsmodeller. De to limen-typer fikserer derved de to samfundstypers solidaritet som mekanisk eller organisk, og Spiegel argumenterer i stedet for at konstruere det liminale-liminoide som poler i et kontinuum, idet begge måder at relatere på altid vil være tilstede i højere eller mindre grad:

‘The way to assess where on the continuum any particular limen event might fall is to consider the extent of its solidarity building and maintenance function, and with that the size, relative to that of a social whole of which those involved are part [...]’(Spiegel 2011: 19).

Som et kontinuum kan de to begreber i stedet beskrive, hvor bred begivenhedens indflydelse er i samfundet (Spiegel 2011: 15). Med denne revision, påpeger Spiegel, imødekommer Turners apparat nu muligheden for at analysere social forandring, gennem fleksible værktøjer (Spiegel 2011: 15, 19).

Permanent liminalitet og meningskrise

Tom Boland (2013) nuancerer hvordan liminalitet og kritik kan forstås i en tid, som er grundlæggende præget af kritik (Boland 2013). Selvom kritik altid har eksisteret, er det særligt

prominent i moderne samfund, hvor sociabilitet er opløst, og afløst af individualisme (Boland 2013: 223). Modernismen er karakteriseret ved blandt andet en permanent kritik, som også kan forstås som permanent liminalitet (Boland 2013: 233). Permanensen opstår af meningskrisen, *crisis of meaning*, hvor alt kan stilles spørgsmål ved, og strukturer fremstår eksterne og meningsløse (Boland 2013: 233). Liminalitet er interessant som ramme for kritik og krise, forklarer Boland, for at kulturelle værdier kan fornyes, så skal kritik efterfølges af handling og siden af reformation (Boland 2013: 232, 236). I et ritual er liminalfasens standardløse og ubegrænsede periode afgrænset, mens modernitetens evige kritik kan betragtes som et ritual, der aldrig helt afsluttes, eller som genåbnes af nye kritikere som suspenderer strukturer (Boland 2013: 232). Hvor en forsoning ikke er mulig, opstår der skisma mellem fx liberale og socialister, religiøse og sekulære (Boland 2013: 231). Boland understreger også, at han betragter kritik som indvævet i politik, økonomi, medie og hverdagsliv, og som et alment anliggende, ikke blot en intellektuel præstation af akademikere, kunstnere, politikere eller demonstranter, som jeg argumenterer for at Turner kommer til at fokusere for ensidigt på, og glemmer individer uden for disse gruppers evne til kritik og handling (Boland 2013: 223, 224). For som en effekt af at leve i en permanent kritik, modernismens liminalitet, kan individer, ifølge Boland, udvikle bestemte adfærdsmønstre til at håndtere uvisheden (Boland 2013: 232), og som dette speciale vil undersøge. Inspireret heraf vil jeg undersøge graden, og arten af kritik som kursisterne opstiller, samt disse kritikkers forenelighed med deres sædvanlige rytmer, hvordan inkorporeringsfasen spiller sig ud for dem, og hvordan inkorporeringen skal forstås i kontekst til modernitetens permanente kritik.

Fritidens vilkår

Som tidligere beskrevet fandt Turner at liminale fænomener er fuldstændig integreret i slægtskabskulturerne, idet de spiller en afgørende betydning for struktureringen af dets forskellige cyklusser (kalendriske, biologiske og socialt strukturerede). Med andre ord findes den totale sociale proces i disse samfund ikke uden ritual-elementet (Turner 1979: 491). Men både ritualets tyngde og centrale betydning for samfundsordenen forsvinder med ankomsten af industrialiseringen (Turner 1982: 35). Samfundet er nu ikke længere styret gennem aktiviteterne i de rituelle pligter, og arbejdet bliver afgrænset og bliver til sit eget domæne, som ikke længere er indvævet i dagens og årstidernes gang. Med en definition af et afgrænset arbejdsdomæne opstår også fritiden, som både tilbyder friheden fra arbejdet, såvel som friheden til at forfølge nye og andre interesser (Turner 1982: 35).

Turner beskriver fritidens ankomst som en tid hvor underholdning og sport, og leg med fantasien og overskridelsen af socialestrukturelle begrænsninger udvikles. Individet har en valgfrihed, og kan kaste sig over fornøjelse og nydelse, og mestring idet: *'ingen er forpligtet på en ægte fritidsaktivitet ud fra materiel nødvendighed, eller moralske eller juridiske forpligtelser [...]*' (Turner 1982: 37, min oversættelse).

Selvom dette er forudsætningerne for selvudfoldelsen er den kulturelle virkelighed dog en anden, for fritiden i Nordeuropa og Nordamerika bliver hurtigt influeret den protestantiske arbejdsetik (Turner 1982: 37). Både protestantismen og katolicismen gør moralsk indtog på både fritid og arbejdet, ved at udbrede idéen om arvesynd. Dette bliver anledning til individets systematiske selvgranskning, og arbejdsdomænet gøres senere helligt, og bliver på den måde til domænet hvor individet kan vise sin tjeneste, og gøre sig forhåbning om Herrens frelse (Turner 1982: 37). Dette skabte en kultur hvor individet gennem hårdt arbejde kunne demonstrere sin tro, og forbedre sin moral (Turner 1982: 38). Turner skriver hvordan dette pågik i generationer og selv efter sekulariseringen fortsatte dette fokus på selv-ransagelse, som blev til en *'asketisk dedikation til systematisk profit, investering af indkomst og sparsommelighed, kendetegn fra den begyndende kapitalisme* (Turner 1982: 39). For underholdningsgenrerne og fritidssfæren, betød det at de fik en arbejdsfremfor en legende natur, og blev anset som spildt tid, en slags moralsk slaphed (*moral laxness*) (Turner 1982: 39). Fra Turners apparat anvender jeg koncepterne liminalitet, liminoid, ritualer og dets tre faser, samt levelling, ceremonimester og hofnar. Udover Turners teori om liminalitet og fritid, Spiegels nuancering og Bolands konceptualisering af permanent liminalitet og meningskrise, er der en række andre koncepter fra fritidsforskningen, som specialet også vil trække på for at rammesætte undersøgelsen af hobbymalernes praksis og fritidsprojekt.

Selvudfoldelse

Fritidslivet er blevet studeret nærgående siden 1970'erne, hvor forskere i det voksende felt fritidsstudier har undersøgt hvordan individet forvalter tiden uden for arbejdspladsen, og opdeler livet i tre domæner: Liv, arbejde og familie (Silk, Caudwell, Gibson 2017: 156). Moderne fritid er separeret fra individets øvrige liv via sted, tid og aktivitet, og fritidslivet giver individet mulighed, ikke blot for hvile og rekreation, men for et eventyrligt og voksende liv (Roberts 2011: 8; Snape et al. 2017: 185). Ethvert individ har en række basale identiteter, som er formet af individets job, uddannelse, etnicitet, nationalitet, køn og familieroller, og vil være identiteter som ikke forandrer sig uanset hvad individet foretager sig, køber, eller dyrker af aktivitet i fritiden (Roberts 2011: 15). Det er derfor gennem selvudfoldelsen i fritidsdomænet at interesser, identiteter og aktiviteter kan

afprøves, undersøges og dyrkes og individets autentiske selv kan bekræftes (Roberts 2011: 15, 13). Det der adskiller dette domæne fra de to andre er individets adfærd i det, og graden af risiko. For med industrialiseringens opdeling af dagligdagen i arbejds- og fritid, er individets adfærd i arbejds og familie-domænet kontrolleret, mens fritiden karakteriseres ved en relativt stor frihed:

'The 'relatively' in freely choosing is in contrast to how most people's behaviour is controlled while they are at work, and relatively inconsequential is in comparison with decisions such as whether to take or to resign from a job, to quit or to continue in education, to marry or to divorce, and whether or not to become a parent' (Roberts 2011: 8).

I fritiden kan individet løbe store risici, endda ekstreme risici fordi adfærden deri ofte er afgrænset til det domæne (Roberts 2011: 8; Snape et al. 2017: 187). Fritidsrollen er identitetsbekræftende og kan være midlertidig, eller kan blive til en identitet, hvis den varer ved livet igennem, og ikke blot varer mens aktiviteten pågår, men er sådan folk i individets øvrige netværk referer til hende (Roberts 2011: 15). At individet er beskæftiget uden for arbejdstiden er afgørende, uanset om det er fysisk aktivitet eller en anden form for fritidsbeskæftigelse, fordi det forbedrer individuel velvære (Roberts 2011: 9). Forvaltningen af fritidsbeskæftigelser kan foregå i flere intensiteter, som afslappet (casual), projektbaseret, hengivenheds- eller seriøs fritidsbeskæftigelse. Afslappet fritidsbeskæftigelse dækker over aktiviteter som er øjeblikkeligt belønnende og kræver lidt eller ingen speciel viden at udføre. Dette kan være at se tv, spise eller dyrke let aerobic. Seriøs fritidsbeskæftigelse er en systematisk forfølgelse af en interesse, som kræver særlige evner, viden og erfaring, og som er tilstrækkeligt tilfredsstillende til at lede til fritidskarrierer. Projektbaserede fritidsbeskæftigelser er kortvarig og kræver en betydelig del planlægning, og ligger et sted mellem afslappet og seriøs fritid. Den sidste er hengivenhedsarbejde, som er arbejde individet har en særlig tilknytning til, og hvor grænserne mellem arbejde og fritid udviskes (Stebbins 2013: 30, 31). Seriøs beskæftigelse kræver systematisk forfølgelse, og det kan være fritidsbeskæftigelser som disse Turner beskriver, når han definerer nogle fritidsaktiviteter som styret af regler og rutiner, fordi de er:

'[...] even more stringent than those of the work situation, but, since they are optional, they are part of an individual's freedom, of his growing self mastery, even self-transcendence' (Turner 1982: 37).

Selvom disse aktiviteter kan være mere rigide end aktivitet i arbejdstiden, påtager individet sig aktiviteterne, fordi hun her ikke på samme måde er fremmedgjort fra frugten af sit arbejde (Ibid).

I seriøs fritidsbeskæftigelse kan det hengivne og opsatte individ blive ligeså dygtig som professionelle udøvere er i deres sport, hobbyer eller frivillige arbejde (Roberts 2011: 4, 9). For at fritiden skal fremme velværet bør individet kombinere både afslappet og seriøs fritid, som sammen kan give øjeblikkelige fornøjelse og dyb tilfredsstillelse på lang sigt (Snape et al 2017: 189). Jeg vil i denne undersøgelse benytte begreberne afslappet og seriøs fritidsbeskæftigelse.

Lille- og stor fritid

En sidste distinktion jeg vil trække på fra fritidsstudier er *big* og *little leisure*, den store og lille fritid, også fra Roberts (2011). Roberts argumenterer her for, at det ikke er afgørende, *hvad* vi foretager os i vores fritidsliv (Roberts 2011: 6). Ved at trække på konceptet kerneidentiteter viser han, at de handlinger, sågar risici, vi må foretage os i fritidslivet, er inkonsekvente i relation til valg i arbejds- og familielivet (Roberts 2011: 8). Dette er fordi valget om at forfølge den ene eller anden interesse, som tidligere beskrevet, ikke måler sig med konsekvensen af valg om fx at skifte job, blive skilt eller få børn (8). Det væsentlige for individet, skriver Roberts, er at de har et aktivt og sammensat fritidsliv, gennem afslappet og seriøs beskæftigelse, som bringer velvære og får individet til at udvikle sig på kort og lang sigt (Roberts 2011: 6). Roberts sætter sågar argumentet på spidsen ved at kalde fritidsbeskæftigelsen inkonsekvent, og specificerer makroperspektivet når han argumentere for, at de er relativt inkonsekvente ved at være samfundsmæssigt neutrale, hvor der findes mange måder at komme til de samme mål (Roberts 2011: 6).

Såfremt samfundets borgere har et aktivt fritidsliv øger det individets velvære, og en aktiv fritid øger forbrug, som styrker samfundsøkonomien (Roberts 2011: 11). Roberts viser også, at folk har en stor kapacitet, og vil kunne lide mange forskellige slags aktivitet, og at det centrale for både individet og for samfundet derfor ikke er lige præcis, hvad individet vælger, men at borgerne er aktive (Roberts 2011: 10). Når de basale behov er blevet mødt hos den enkelte, er vi tilsyneladende i stand til at finde mange måder at finde velvære, fordi '*folk er i stand til at udvikle en endeløs liste af ønsker*' (Roberts 2011: 11, min oversættelse). Til gengæld, skriver Roberts, er der også et punkt, hvor mere fritid ikke øger individets velvære, og hvor samfundet ikke drager mere fordel gennem forbrug. Her vil ekstra tid, udvidet fritid, blive invaliderende, ikke berigende (Roberts 2011: 12). Fritidsbeskæftigelse spiller altså en afgørende rolle for individets trivsel og for samfundsøkonomien, mens den specifikke aktivitet i det store perspektiv er uvæsentligt, så længe der er aktivitet. Roberts stiller her skarpt på fritidens overordnede betydning for samfundet, og samfundsudviklingen, som er interessant i forhold til dette speciales undersøgelse af den større effekt af kursisternes frigørelses- og selvstændighedsprojekt, som de ønsker at etablere ved at

have en malepraksis. Samtidig går denne undersøgelse et antropologisk ærinde, og vil bidrage med en tæt undersøgelse af oplevelsen og betydningen af den *lille*, den partikulære fritidsaktivitet, undervejs og kaste et blik bagud på allerede opbyggede praksisser. For selvom Roberts argumenterer for, at den lille fritid skal sættes i relation til den store fritid, udfolder han også, at fritidens beskæftigelse er vigtig for *individualiseringen af biografien* hos den enkelte (Roberts 2011: 15). For fritidsroller, skriver Roberts, og alle sociale roller er identitetsbekræftende, og udfolder sig i handlingen: *'By playing I become a footballer'* (Roberts 2011: 15). Der er forskel på hvilken indflydelse fritidsaktiviteten får, i relation til identitetens indtog i individets øvrige sociale domæner. Spørgsmålet er, om den pågældende aktivitet følger med individet i livet, eller kun holder mens aktiviteten pågår, og blandt andet om denne identitet er en måde andre relaterer til individet udenfor fritidsaktivitetens rum. Fritiden kan derfor tilbyde en midlertidig identitetsudsmykning (embellishment), mens folk er i overgangsperioder, eller kan tage hold i individets øvrige sociale domæner, eller blive til en fritidskarriere (Roberts 2011: 15). Denne undersøgelse vil anvende begreberne selvudfoldelse, velvære, basale- eller kerneidentiteter, og afslappet og seriøs fritidsbeskæftigelse og lille og stor fritid.

Kunstverdenen

Maruška Svašek foretager i *Anthropology, Art and Cultural Production* (2007) en teoretisk gennemgang med fokus på æstetisering, varegørelse og objekt-agens i skiftende historiske kontekster (Svašek 2007: 33). Hun argumenterer for hvordan kategorisering af kunst bliver til eksklusionskategorier, der med skiftende bedømmelseskriterier varetager bestemte interesser, og ikke er en generel etisk kategori på baggrund af materielle karakteristika eller sociale træk, men i stedet historisk specifikke ideer og praksisser (Svašek 2007: 35). Magten i de skiftende definitioner sporer hun tilbage til modernismens etnocentriske projekt bag *fine arts*, som kategori til social distinktion, og kunstnere som særlige individer med gudsbenådet talent, der kunne fremstille *panhuman, tidløs skønhed* i deres værker:

'[...] although different artistic styles have been promoted in different socio-historical and political settings, their efficacy has depended on a widespread belief in the exceptional quality and power of fine art' (Svašek 2007: 188).

Denne forestilling lægger sig op af natur/kultur distinktionen, som bygger på raffinerede kulturprodukter fra kunstnere overfor de grove produkter af oprindelige folk og ikke-kunstnere

(Svašek 2007: 139). Svašek dekonstruerer herigennem essentialistiske forestillinger om kunst og kunstnere som grundlæggende anderledes fra andre mennesker, og viser hvordan kunst både gennem historien og nu er en eksklusionskategori, som værner om sine grænser ved at holde antallet af kunstnere nede, så ratioen kunstnere til ikke-kunstnere var relativt lav (Svašek 2007: 156, 105). I dag er definitionsmagten koncentreret i kunst-kritiker markedet, som fastsætter entiteters symbolske og monetære værdi (Svašek 2007: 157). Svašek påpeger i denne sammenhæng, at det er problematisk, at den udbredte kunst og kreativitetsforståelse har så lidt med den generelle befolkning og samfund at gøre, og dermed fordrer at kreativitet og skaberevne ikke er et alment anliggende (Svašek 2007: 155).

Kulturel improvisation

Som tidligere introduceret beskriver Hallam & Ingold begrebet *kulturel improvisation*. Dette gør de i *Creativity and Cultural Improvisation* (2007), hvor de i introduktionskapitlet, definerer kreativitet som improvisation (Hallam & Ingold 2007: 1). Kreativitet behandles opmærksomt og bredt i forskningen, skriver de, men er ikke klart afgrænset, i stedet argumenterer Hallam & Ingold, at konceptet kulturel improvisation præciserer kreativitet (Hallam & Ingold 2007: 1). Det er den lignende efterlysning af præcision i behandlingen af kreativitet, som også Sternberg & Lubart reflekterer i 1999 i *Handbook of Creativity* som beskrevet i afsnittet om forskningen på området (Sternberg & Lubart 1998). Hallam & Ingolds begreb, betegner al handling i socialt og kulturelt liv, hvor virkeligheden er flydende, og selv rutineopgaver derfor skal forholde sig til det ufikserede (Hallam & Ingold 2007: 1, 10). I undersøgelse af maleprocessen er begrebet interessant, eftersom det kan assistere dekonstruktionen af maleprocessen, hvor novicen står over for mange ukendte elementer. Til at definere begrebet, beskriver Hallam & Ingold improvisationens fire aspekter: *generativ, relationel, temporal* og *refleksion af arbejdsformen*, som jeg vil trække på i min undersøgelse (Hallam & Ingold 2007: 3). Deres generative aspekt udfordrer modsætningsparret, kreativitet og imitation, og argumenterer for at alt er i kontinuerlig skabelse. Vi er tilbøjelige til at sige, argumenterer de, at noget er kreeret, kun når det er nyt; fra en nylagt plan, formular eller opskrift, hvor alt andet derfor er en kopi (Hallam & Ingold 2007: 5). Men al handling er generativ, og skal forhandle en foranderlig verden, og selv gengivelse af noget eksisterende kræver bestræbelse, opmærksomhed og problemløsning (Hallam & Ingold 2007: 4, 5). Det relationelle aspekt af kreativitet, bryder med ideen om individuelt talent eller udtryk. En arkitekt kan udtænke en ny bygning, men arkitektens plan kommer ikke ud af isolation, men af hendes bevægelser i en social verden, uadskillelig fra det totale matrix af relationer (Hallam &

Ingold 2007: 4, 9). Det kreative individ kan både bryde med traditioner, som noget fornyende eller alternativt, mens det for revolutionært-forpligtede individer kan være ukonventionelt at være traditionel (Hallam & Ingold 2007: 6). Temporale aspekter af kulturel improvisation udfordrer den gængse, modernistiske, lineære forståelse af tid, som læses bagfra, i tilbageblik (Hallam & Ingold 2007: 10). Livet og tid er rytmisk, ikke metronomt, som beskrevet af Henri Lefebvre (2004: 90 i Hallam & Ingold 2007: 10). Tid er ikke et fragmenteret øjeblik fra det næste, men er istedet fortidens fremdrift, som er kontinuerligt aktivt i nutiden '*pressing against the future*' (Hallam & Ingold 2007: 11).

Det fjerde aspekt er *måden, vi arbejder på*. Her forklarer Hallam & Ingold, at når de argumenterer for, at alt er kulturel improvisation handler det om, at der ikke noget script for socialt og kulturelt liv, men der er scripts i det, som guider os, som fx skilte, diagrammer og noder, mens selve livet, derimod, er uscriptbart (Hallam & Ingold 2007: 12). Nogle handlinger kan scriptes i meget eksplicite instruktioner, men må stadig være responsive for skiftende omstændigheder, mens situationer hvor vi er novicer, eller livet som helhed ikke kan kodes, uden at den mindste afvigelse fra instruktionerne ville ændre kursen (Hallam & Ingold 2007: 12). De gør altså op med dikotomien i konvention og nyt, understrømmen af modernistisk tænkning som tidligere afsnit også retter kritik af, og definerer kultur som en konstant improvisation, hvor folk responderer på livets uforudsigelighed, inspireret af Edward Bruner (Bruner 1993: 326 i Hallam & Ingold 2007: 2). Folk er tvunget til at improvisere: '*not because they are operating on the inside of an established body of convention, but because no system of codes, rules and norms can anticipate every possible circumstance*' (Hallam & Ingold 2007: 2). I stedet, argumenter Hallam & Ingold, kan systemet i bedste fald give generelle guidelines eller tommelfingerregler, hvis kraft ligger i deres vaghed eller uspecificeret (Hallam & Ingold 2007: 2). Improvisation er, i Bruners ord, et kulturelt imperativ, hvor folk må respondere på mellemrummet mellem uspecificerede guidelines og de specifikke omstændigheder af en verden som er foranderligt hvert øjeblik, med dømmekraft og præcision (Bruner 1993: 326 i Hallam & Ingold 2007: 2; Hallam & Ingold 2007: 2).

Kapitel 3: Metode

Mit feltarbejde er foregået over tre måneder, juni-august, og det empiriske materiale genereret gennem deltagelse, deltagende observation, herunder interviews, med hovedfokus på én lokation, med intensivt feltarbejde i elleve dage. Hovedvægten har ligget på små, korte, intensive kurser, som består af syv til ni deltagere samt en underviser, og hvert kursus forløber over fem dage, hvor stort set det hele handler om at male, og i Gittes ord: 'at male, at tale om at male, tænke på

at male'. I det følgende vil jeg redegøre for nogle af de valg, omstændigheder og refleksioner, jeg mener er mest betydningsfulde for den viden, jeg igennem feltarbejdet og denne overordnede undersøgelse har genereret, og som altid vil være situeret i undersøgerens delvise blik og hendes indlejringer i magtstrukturer (Haraway 1988: 586). Jeg lever selv et middelklasseliv i København, er hvid, kvinde og midt i trediverne. Jeg er ikke vokset op med en stærk forankring i fritidslivet, eller et udpræget kendskab til billedkunstens verden og er novice i maling.

Autoetnografi

Som beskrevet i introduktionen, manifesterede idéen til at gøre kurset i sommermaling til genstand for min undersøgelse sig henimod slutningen af det første kursus jeg deltager i, i juni, hvor jeg deltager som kursist og nybegynder. Jeg er taget på kursus i privat øjemed, og er til stede som lægmand. Jeg har malet sporadisk gennem mit liv, men det er første gang jeg modtager formel undervisning i det, og har søgt herhen fordi jeg ønsker at male mere i min fritid. Kurset ligger i forlængelsen af corona-nedlukning og en højdisciplineret eksamensperiode, og jeg oplever kurset og praksis som frigørende, forfriskende og legende. I løbet af ugen bemærker jeg en særlig atmosfære, der dannes i rummet. Strukturen foregår efter andre præmisser, der medierer andre muligheder for os kursister og vedvarende fanger min opmærksomhed. Sidst på ugen beslutter jeg at forfølge dette uspecificerede fænomen ved at lave en akademisk undersøgelse af det i forbindelse med mit speciale. Herved er jeg i gang med at gøre kurset, praksis og proces til mit empiriske objekt (Hastrup 2003: 15).

Min position i felten er på nuværende tidspunkt som lægmand og novice, og om lægnovicen som position argumenterer Hammersley & Atkinson, at den på flere punkter har ligheder med etnografen der undersøger en ny felt:

'The novice thus acts like a social scientist: making observations, and inferences, asking informants, constructing hypotheses, and acting on them' (Hammersley & Atkinson 1995: 99).

Nybegynderens tilgang betyder med andre ord, at hun foretager mange af de observationer etnografen gør, fordi hun er i gang med at lære om den, og omsætter dem til *små hypoteser* (Ibid.). Netop novicens nysgerrighed har i løbet af ugen ført til, at jeg har tilegnet mig mange interaktioner og observationer, som jeg senere kan trække på. Da jeg har besluttet at gøre kurset til min felt, trækker jeg derfor et analytisk lag over mine oplevelser, hvor jeg forholder mig reflektivt til mine erfaringer og de erkendelser, jeg kan drage ud af min oplevelse som insider (Baarts 2015: 169). Jeg *generer* her empirisk materiale ud af mine oplevelser ved at omsætte dem til

analytisk data i form af rekonstruerede feltnoter (Whatmore 2004: 90). Rekonstruktionen foregår ved hjælp af sporadiske noter jeg har skrevet under ugen på min telefon, samt fotos, skitser og værker, og som jeg skriver ud som kronologiske noter, til et slags etnografisk memoir i dagbogsformat (Sanjek 1990: 387; Malinowski 1967). De memoir-prægede feltnoter er euforiske og sensitive i karakter, og dette kommer til udtryk i fx beskrivelsen af en nærmest svævende cykeltur på vej til den første kursusdag, eller kontrasten og undvigelsen af en nervøs kursist, friheden i at male på stort lærred, eller hvor sårbart det er at høre de andres fortolkninger af mine streger. Nærheden jeg har til felten i denne første periode af feltarbejdet giver mig indblik i noget af feltens tavse viden, og et begyndende indtryk af *en distinkt kulturel sensibilitet* (Bundgaard 2003: 66). Førnævnte Bundgaard deltog i sit feltarbejde, som beskrevet i introduktionen, i rollen som lærling blandt lokale malere i Puri-distriktet i Indien, og siger om denne rolle:

'Den kropslige erfaring og kompetence (eller snarere mangel på samme), [...], var afgørende for mit forhold til malerne og blev direkte afspejlet i deres ændrede måde at tale med mig om billeder på'
(Bundgaard 2003: 56).

Bundgaard har lavet deltagerobservation fra en lærlingposition og har, som mere konventionelle feltarbejder, fra start haft en analytisk distance med sig. I min situation har den første fase af feltarbejdet indtil sidst på ugen haft en slags analytisk distance i form af lægmandsnovicens position og adfærd, men den har ikke været systematisk, som den sædvanligvis er under et feltarbejde. I rekonstruktionen forsøger jeg at tilføje, hvad jeg har lært om felten, hvordan jeg har lært det og at genkalde de sociale interaktioner, jeg bider mærke i (Hammersley & Atkinson 1995: 10). De velkendte bevægelser etnografen laver mellem nærhed og distance er også tilstede under min første feltarbejdsfase, omend på disse andre vilkår. Jeg betragter denne periode som autoetnografi på grund den kropsliggjorte erfaring, jeg får igennem nærheden til min felt, hvor jeg deltager uden bevidst analytisk distance (Baarts 2015: 169). Den autoetnografiske fase har denne partikulære form, fordi jeg starter ud uden intention om at bedrive feltarbejde i atelieret, men undervejs inspireres af kursets intensive format.

Min forståelse af felten er i begyndelsen præget af denne eufori, og i det videre arbejde er jeg optaget af at undersøge om et særligt, frit, euforisk rum også er en oplevelse mine informanter genkender i deres praksis. Min optimistiske tilgang til malepraksissen er en simpel, romantiseret forståelse, som jeg efterhånden lærer at tilskrive min position som novice. Derudover har

omstændighederne omkring min deltagelse og den relation jeg danner til en medkursist også stor indflydelse på denne tidlige forståelse jeg danner af felten. Under forløbet danner jeg et intenst, spontant bånd til Anette, medkursisten ved siden af mig i atelieret, der ligesom jeg går til processen med optimisme og forandringslyst. Udover med underviseren, er det med Anette, jeg har flest både korte og længere udvekslinger i løbet af ugen, og disse danner grundlag for et bånd der vokser sig frem. Båndet kan karakteriseres som et lille *communitas*, dette spontane, animerede bånd af fællesskabsfølelse, der kan opstå i en liminalfase mellem individer, der oplever en transformerende rejse sammen (Turner 1969: 112). Fordi min euforiske oplevelse er én, jeg ikke er alene om, oversætter jeg *communitas*fænomenet og en overvejende euforisk praksis som nogle generelle karakteristika. Michael Agar (1980) beskriver indflydelsen af etnografens første møder med informanter, og hvordan nogle af disse første informanter typisk vil være afvigere i forhold til et repræsentativt billede af felten (Agar 1980: 135). Disse afvigere kalder han *stranger-handlers*, som er et fænomen der beskriver officielle eller uofficielle personer i felten, der håndterer etnografen på en bestemt måde:

‘Such strangers-handlers are public relations experts. They can find out what the outsider is after and quickly improvise some information that satisfies him without representing anything potentially harmful to the group’ (Agar 1980: 135).

Denne figur er typisk blandt etnografens første informanter, og Agar understreger, at når feltarbejde laves blandt få informanter, bør etnografen være opmærksom på, hvem de første personer er (Agar 1980: 134). Stranger-handleren er ikke intentionelt misvisende, men er i etnografisk øjemed ikke repræsentativ for et generelt billede af felten (Agar 1980: 136).

I løbet af junikursets sidste dag præsenterer jeg for holdet min fascination af rummet og malepraksis, såvel som ideen om at lave feltarbejde igen senere, og laver aftaler med underviseren og flere kursister om at følge og interviewe dem i et kommende kursus.

Udover de to som deltog igen på det næste sommerkursus, valgte jeg ikke at interviewe informanterne efterfølgende, da den empiri, som jeg ønskede, skulle have nærhed til malepraksissen og den tilstand deltageren kommer i. Jeg forventede, at interviews ude af atelieret og fx hjemme hos folk ville dreje fortællingerne i retninger, der ikke ville hjælpe mig med undersøgelsen af kursusrummets indflydelse på kursisternes oplevelse. I eftertanke havde sådanne interviews været interessante i forhold til at få fortællinger, der måske ikke reflekterede nerven i handlingøjeblikket, men kunne have bidraget med fx refleksioner over praksis og flere

nuancer. Interviews hjemme hos folk ville have befordret nogle andre omstændigheder, som også kunne give interessant empiri.

Forberedelse

I det videre feltarbejde forbereder jeg mig i juli måned på næste immersion i felten. Her undersøger jeg aftenskolenens hjemmeside, hvor jeg udforsker kursuskataloget i maling, for at danne mig et helhedsindtryk af kursus-landskabet og feltens bredere kontekst, og for at beslutte hvor, hvorfor og hvordan jeg skal lave det videre feltarbejde. I kataloget genopdager jeg de mange forskellige tilbud, og muligheden for at tage feltarbejdet i mange retninger. Tilbudene er inddelt i mange kategoriseringer, som informanter før og siden også taler ind, og er et eksempel på, hvordan aspekter af felten bliver relevant, fordi informanter udpeger det (Tjørnhøj-Thomsen 2007: 108). Kurserne er inddelt på mange måder: fx for øvede, nybegyndere, formiddagsforløb, aftenkurser, portrætmaling, oliemaling, og som tekniske, abstrakte eller ukategoriserede. Disse emiske kategorier tegner et overordnet billede af en dikotomi mellem teknisk og ikke-teknisk centrerede forløb, og bliver en distinktion, jeg tænker i, i min videre undersøgelse.

Det næste kursus i *sommermaling* står ukategoriseret i forhold til denne skelnen og i kursusbeskrivelsen defineres formatet tvetydigt fx som *'intuitiv'*, at deltageren *'vil få introduktion til maleriets grundlæggende teknikker'*, at der *'eksperimenteres'* og *'arbejdes med personlige udtryk'*, *'i figurativt og abstrakt maleri'* (URL 3). Med min forhåndskendskab til formatet i sommermaling oversætter jeg beskrivelsen og kurset som en ikke-teknisk fokuseret ramme, og hæfter mig ved denne nye viden om forløbet og praksis som *'eksperimenterende og intuitiv'*. Jeg antager, at kurset vil følge samme struktur som sidst, og bliver senere bekræftet, og lærer at det altid følger samme overordnede struktur, som jeg vil beskrive senere i hovedanalysen af min empiri. Jeg tilrettelægger et multi-sitet feltarbejde, hvor hovedundersøgelsen fortsætter på kursus i sommermaling, kombineret med et kursus i teknisk maling og læsning af historiske tekster om aftenskolen (Marcus 1995: 80). Ved at lave flerstedsetnografi kan jeg følge det sælsomme fænomen eller mangel på samme. Jeg antager nemlig, at der på det tekniske kursus vil være en mere konventionel struktur til stede, som vil danne en informativ kontrast til det udforskende format.

I de korte forløb forestiller jeg mig, at informanterne vil dedikere dagene til denne alternative beskæftigelse, en situation jeg forventer igen vil være forudsætninger for intensitet, og den animerede socialitet som jeg oplevede første gang. Jeg ønsker denne gang at lave deltagende

observation og interviews, hvor interviews vil give mig mulighed for at følge og forstå kursisternes lydløse maleproces og have fornemmelse for nerven i praksis, selvom kursisterne arbejder længe i relativt tavse og indadvendte processer.

Sommermaling vil endnu engang være ganske kort, blot fem dage, men det næste forløb ligger først et år fremme i tiden. I kataloget figurerer et sent efterårskursus af samme varighed, som Nina også underviser på, og det har en lignende beskrivelse, som ligger tæt på afleveringsfristen og jeg beslutter ikke at inddrage det i mit feltarbejde. I efterrefleksionen ville jeg ønske at jeg også havde deltaget på efterårskurset for at lave mere deltagerobservation og empiri, til trods for de anderledes aspekter af det og det sene tidspunkt. Et aspekt, jeg sandsynligvis ville have undersøgt med inddragelse af både sommer- og efterårskurset, ville være sæsonernes påvirkning. Jeg forestiller mig at særligt motivernes æstetiske kvaliteter vil afspejle sæsonernes skifte, såvel som socialiteten, programmets indhold, kursisternes oplevelser og værker, og kunne give anledning til en anderledes konstruktion, hvor jeg i problemfeltet har større fokus på sæsonernes og æstetikens betydninger for oplevelsen. Sommeren og lysets komme har formentlig også bestemte indflydelser for kurset i sommermaling, der kunne være interessante for nærværende undersøgelse, men er et aspekt, jeg har afgrænset mig fra. Med den eksisterende viden, jeg har om sommermaling, vover jeg et kort og intenst feltarbejde, hvor jeg sætter min lid til at mit blik vil være skærpet i forhold til, hvad der er relevant empiri, som bliver et vigtigt aspekt i det komprimerede feltarbejde (Bundgaard 2003: 64-66).

Refleksioner om positionering

I mødet med felten vil informanter, som ofte ikke har kendskab til socialvidenskabelig undersøgelse, forsøge at placere etnografen inden for deres forståelse, hvilket ofte er som ekspert eller kritiker (Hammersley & Atkinson 1995: 80, 81). Min viden og erfaring i maling gør mig til novice, som har flere fordele under feltarbejdet. Ved at positionere mig tydeligt som novice i felten, er jeg en mindre truende observatør, i et sårbart rum hvor selvudforskning og udtryk kan give én følelserne uden på tøjet, og er en situation hvor en 'kunstekspert' kan virke skræmmende, og måske få kursisterne til at holde tilbage, hvilket vil begrænse den empiri, jeg kan indsamle. En anden overvejelse er at fritids- og udtryksrummet, kursisterne har opsøgt, for dem er en vigtig pause fra hverdagen og et mulighedsrum i personligt udtryk, og for at forstyrre deres kunstneriske udtryksfrihed mindst muligt tilrettelægger jeg undersøgelsen, så den ikke centrerer æstetisering. Æstetiseringerne som kursisterne og underviseren laver er interessant og relevant,

men er noget jeg afgrænser mig ud af tidligt, for i stedet at fokusere på *betydningen af det eksperimentelle og frigørende format for praksis og proces, og i kontrast til dagligdagens format.*

En tredje overvejelse er, at jeg i den deltagende observation selv vil deltage i kunstska-belsen i atelieret, fordi det kursisterne foretager sig, når de maler er et personligt vovestykke, hvorfor jeg også vil blotte mig. I Bundgaards studie reflekterer hun over Puri-kunstnerne og deres praksis, som hun tager så alvorligt, at hun er *'villig til at sætte [s]ig selv på spil'* (Bundgaard 2003: 55). At deltage seriøst i maleprocesserne er at sætte sig selv på spil, og er noget jeg vurderer vil være vigtigt for rapport.

Tvivl og usikkerhed

Da jeg har planlagt mit feltarbejdsforløb begynder spekulationerne at melde sig. Ud fra beskrivelsen af *10 teknikker i akvarel* (URL 4), er det et 10 ugers forløb centreret om tilegnelsen af bestemte færdigheder, og i denne mere forudsigelige og konkrete ramme, der kan siges at fokusere på mestring, forestiller jeg mig, at jeg kan lave en anden slags undersøgelse, hvor jeg følger kursisternes voksende dygtiggørelse, oplevelser og udfordringer med den proces, som et mere konkret fænomen at forklare til felten og måske at undersøge. Den håndgribelige ramme er attraktiv og sår en tvivl om mine evner til at kunne indfange noget så diffust som *frihedsfølelse*, ovenikøbet i et nyt felt. Da jeg ikke tidligere har beskæftiget mig akademisk med kunst og kreativitet, får frygten for et kort og vanskeligt feltarbejde mig til at omdefinere min undersøgelse. Jeg beslutter at fastholde undersøgelsen af kurset i sommermaling, men ændrer mit problemfelt. Jeg vil nu i stedet undersøge, hvad jeg tror er mere håndgribeligt, nemlig *hvordan malepraksissen, tilrettelæggelse og facilitering af rummet medierer en bestemt socialitet hos deltagerne*, som er inspireret af oplevelsen af *communitas*, der endnu er uimodsagt. Det skal siden vise sig at en sådan mediering naturligvis foregår, men at mediering er mindre væsentligt, fordi rummet og deltageres sociabilitet er mere indadvendt. Forestilling om et intenst, animeret bånd stammer fra min særegne oplevelse med Anette, og er ikke én, jeg sidenhen observerer, at kursisterne genkender eller underviseren ofte observerer.

En anden frygt, der melder sig, er at komme til at lave en deduktiv undersøgelse, og derfor vælger jeg at vente med at læse teori om kreativitet og kunst til efter feltarbejdet for at lave en åben undersøgelse. Antropologen vil nødvendigvis altid være præget af sin forforståelse, og den viden hun har (Haraway 1988: 581), og i efterrefleksion kunne kendskab til teori og forskning på området kunst og fritid, have gjort det muligt at undersøge nogle fænomener mere præcist, hvor de forestillinger om felten, det ville give mig, ligesom mine fordomme vil være noget jeg kunne

arbejde med ikke at låse mig fast i. Spændende empiri kunne være kommet gennem kendskab til kunstverden, og forskellige definitioner og forestillinger om kunsten, som jeg ville kunne spørge informanterne bedre ind til under interview. Det var vanskeligt for dem at definere, hvad en kunstner og kunst var, og jeg var ikke god til at fastholde og spørge ind til det. Med min nuværende viden om akademiske kunstinstitutioners uofficielle eneret på anerkendt kunstuddannelse kunne jeg have spurgt ind til kursisternes forestillede distinktioner mellem 'dem og os', kunstere og ikke-kunstnere (Gupta & Ferguson 1992: 14), som kunne give spændende beskrivelser.

Deltagende observation

Jeg præsenterer i en mail til underviseren af det tekniske kursus mit projekt, og får adgang til deltagende observation, og interviews med de kursister der vil stille op. Hun afviser selv at deltage gratis, i det hun som kunstner ikke ønsker at videregive sin viden gratis. Dette er jeg solidarisk over for, og beslutter at et ekspert-interview med hende muligvis kan bidrage med indsigter om hendes undervisning og hold, men at jeg vil fokusere på dybdegående interviews med kursisterne og underviseren på sommermaling, som er mit hovedfokus. På det tekniske kursus tager jeg fotos og jolted notes, jeg skriver ud om aftenen.

En beskrivelse af projektet præsenterer jeg også for underviseren i sommermaling i en mail, og er fortsættelsen på den adgangsforhandling, jeg startede i juni, og hvor hun er central gatekeeper. Hun ringer til mig få dage efter, har læst projektbeskrivelsen, og hentet godkendelse hos ledelsen på FOF på mine vegne. I samtalen drøfter vi hvordan og hvornår jeg skal præsentere og indhente samtykke fra kursisterne, som bliver mandag morgen under introduktionen. Min adgang til felten gennem Nina som central gatekeeper bærer præg af vores eksisterende kendskab til hinanden fra forløbet i juni, hvor vi havde interessante samtaler om både antropologi og kunst, og opbyggede rapport. Hun udviser tillid til min professionalisme som antropolog, ved at lade mig indtræde i et akademisk ærinde, og for rummet fremmed ærinde, som potentielt kan forstyrre både hende, og særligt kursisterne i deres sårbare, udforskende processer. Min tilstedeværelse som antropolog i det rum, er en situation hvor min viden om felten informerer mig om måder, jeg kan vise respekt og hensyn til felten, og som jeg forsøger også at reflektere i projektbeskrivelsen.

Beredt med interviewguides til kursister og underviser, materialer og notesbog vender jeg tilbage til atelieret i august. Da jeg præsenterer projektet er kursisterne nysgerrige, og giver i løbet af formiddagen alle skriftligt samtykke. I min præsentation af projektet fortæller jeg, at jeg vil lave

deltagende observation ved at veksle mellem at male og observere. Gitte deler senere sin holdning til denne dobbeltrolle ved at udtrykke ærgrelse og medlidenhed over min tabte mulighed for, hvad hun kalder et 'frikvarter'. Hendes reaktion illustrerer blandt andet at hun ser mig som hobbymaler såvel som en specialestuderende, og en situation som den har sandsynligvis givet anledning til nogle af de fortællinger, hun giver under sit interview, om hvor betydningsfuld undervisningsrammen er for hendes praksis, som hun har sloget med i årtier. Dette illustrerer hvordan antropologens positionering påvirker felten, og fordrer en refleksion over forholdet mellem relationer og vidensproduktion. Det understreger også at adgangsforhandlingen er vedvarende, og direkte eller indirekte foregår med hver enkelt informant i hver ny situation, hvor adgang skal forhandles, og rapport kan opstå (Fangen 2004: 55-56). Jeg er udfordret undervejs af min frygt for at forstyrre og debatterer med mig selv, hvordan og hvornår jeg kan stille spørgsmål, og kæmper især med at skulle foretage interviewene, som jeg ved vil tage tid. Afvejningen af hensyn om at være respektfuld og lave feltarbejde, er velkendt, og i efterrefleksion tillægger jeg en del af min nervøsitet omkring at afbryde med overidentifikation med felten. Thomas Szulevicz (2015) referer til Gold (1958) og beskriver faren ved at overidentificere med en felt, som kan vanskeliggøre valide tolkninger (2015: 90). Dette udspiller sig ved, at jeg går så 'native', at jeg har svært ved at se kurset som felt.

Jeg tager også fotos undervejs på min telefon af materialer, det fysiske rum, præsentationer og situationer med informanterne, samt laver skitser og værker, eller i hvert fald, halvfærdige værker. Mere om det senere. Kursets program er struktureret af vekslingen mellem introduktion, arbejde og præsentationer, og præsentationerne, hvor kursisterne fortæller om deres værker og proces, og Nina og de andre kursister kommenterer. Disse præsentationer båndere, transkriberer og koder jeg efter flere af de samme temaer som interviewene.

Under anden fase tager jeg løbende feltnoter, som headnotes, jottings og skriver noterne ud hver aften (Emerson, Fretz & Shaw 2011: 30, 32). I mine jottings laver jeg også små analyser eller bemærkninger, som jeg markerer jeg med et *Q* for at kunne adskille observationer og analyser. Jeg eksperimenterer og veksler mellem at skrive kortere og længere feltnoter på min telefon og i hånden, og har en klassisk debat med mig selv om timingen og valg medie i relation til hvilket signal, jeg ville sende (Emerson, Fretz & Shaw 2011: 23-24). At tage noter på min telefon kan ligne mangel på engagement, mens åbne noter på papir som bekendt kan 'anstrenges forholdet' til informanterne (Emerson, Fretz & Shaw 2011: 23). Jeg holder efterhånden min notetagning kort, for ikke at gå glip af lange handlingsekvenser, og må bero på headnotes af samtaler og begivenheder, der foregår, mens jeg skitserer og maler de forskellige opgaver.

En interessant opdagelse, jeg gør mig, er, at det er udfordrende at holde noterne i hovedet, mens jeg maler, og min maleproces bliver derfor ofte afbrudt for at skrive ned. Dette medvirker også til, at de værker, jeg fremstiller i løbet af ugen, bliver påvirket signifikant af mit akademiske ærinde, og er halvfærdige og bærer præg af min vekslen og travlhed. Jeg opdager i denne forbindelse noget vigtigt om at male, som er, at det kræver komplet immersion, og jeg ikke kan koncentrere mig om at lave deltagerobservation, mens jeg er fordybet. Dette er også et veletableret fænomen for kreative processer, som jeg senere skal støde på i forskningen (Cremin 2006; Kurenayaya 2017; og Sabeti 2016). Havde jeg haft længere tid i felten kunne jeg måske have vekslet mellem fordybelse og observation i længere perioder, fx en dag af gangen.

Indsnævring af problemfelt

Da jeg i august starter anden fase af feltarbejdet, får jeg i løbet af mandagen feedback på den projektramme, jeg har præsenteret via uformelle udvekslinger med kursisterne. Jeg sidder ved siden af kaffestationen (en elkedel og kursisters glemte te og kaffe i vindueskarmen), hvor projektbeskrivelsen hænger, og i løbet af formiddagen som folk kommer for at lave kaffe eller læse beskrivelsen, snakker jeg løst med dem. Min placering her er intentionel, for den giver mig anledning til uformelle udvekslinger, og giver mig blandt andet anledning til indirekte feedback på min undersøgelse. En af kursisterne fortæller fx, at hun er spændt på at male, og at det er noget hun ikke har kunnet hjemme i lang tid. En anden nævner at hun har taget fri fra arbejde denne uge, og nyder ikke at skulle snakke med nogen for en gangs skyld. Gennem disse interaktioner begynder jeg at fornemme at deres ærinde på kurset er mere indadvendt end præmissen, jeg har stillet op om den, og debatterer dette med mig selv i løbet af dagen. Jeg er nu blevet opmærksom på tilstedeværelsen af et indadvendt ærinde og beslutter, at jeg i det første interview kan undersøge det. Holdet her har samme demografiske sammensætning som det forrige, med en bred aldersspredning, flest eller kun kvinder, det har samme program og samme underviser. Jeg spekulerer på, om de enkelte kursisterne er mere generte, og om samtalerne jeg søger vil komme, når vi er tryggere ved hinanden senere på ugen? Som jeg genkalder mig det, havde jeg sidst nogle åbenhjertige samtaler med nye mennesker, men bliver klar over, at de ofte var på mit initiativ. Som bekendt informeres og forandres forståelsen af felten løbende, og mit empiriske objekt skal endnu en gang reorienteres, da jeg har mit første interview tirsdag.

Interviews

Jeg har lavet syv interviews med informanterne på det andet kursus, hvoraf et er med underviseren Nina. Alle interviewene er mellem en time og halvanden time lange, optaget og senere transskriberet og kodet. Jeg bruger alle interviewene i hovedanalysen af empirien. Interviewene er semistrukturerede og alle lavet i atelieret ved informantens arbejdsstation, i rum med de andre informanter i løbet af kursusdagen. Fordi jeg ønskede at indfange nerven i at male vurderede jeg, at interviewene skulle foregå i atelieret, mens oplevelserne var friske og kunne give præcise beskrivelser af dem. Jeg var på daværende tidspunkt blevet nysgerrig og forundret over udfordringerne i processen, som jeg begyndte at kunne identificere, og som gav en kompleksitet til praksis, frem for det romantiske og og simplificerede billede jeg først havde fået. Ubehaget, som også var forbundet med praksis, var et element mange af kursisterne var meget opmærksom på og gerne ville undgå. Dette måtte jeg få deres beskrivelser af og tanker om. En tendens i empirien var at kursisterne opfattede udfordringerne som et resultat af deres inkompetence, og som noget uhåndgribeligt og uforanderligt. Min kropsliggjorte viden var derfor instrumental for rapport og i at kunne identificere og fastholde informanterne, mens jeg samtidig udviste indsigt og respekt nok til, at de var trykke til at undersøge deres forestillinger om fænomenet.

Kursisternes fortolkning af deres udfordringer som noget enestående for dem lægger sig tæt op ad dominerende forestillinger om iboende kunstneriske evner for en lille flok udvalgte med *'artistisk gen'* og en øvrig befolkning, som ikke besidder dem (Svasek 2007: 29). Når kursisterne talte ind i deres udfordringer med at male, blev det ofte knyttet op på forestillinger, der mindede om dette, hvor de ikke regnede sig blandt gruppen af disse benådede individer, og som tog modet fra dem; en konklusion der lod til at begrænse deres forestillinger om, hvad der var muligt for deres praksis og deres liv. Jo flere interviews jeg lavede desto tydeligere stod dette frem, og det blev vigtigt for mig at understrege udfordringerne, som noget jeg observerede var et kollektivt og alment træk. Jeg kunne bruge disse tendenser og udfordre kursisterne på dem, som gav spændende reaktioner hos nogle, men ofte blev mødt med hård modstand og gentagne selvbekræftelser. Jeg måtte være mig for ikke at presse min holdning ned over dem, som det skete et par gange og fik kursisterne til at føle sig misforstået og interviewet til at stoppe op, fordi rapporten var brudt. Hammersley og Atkinson (1995) referer Goffman (1972) og begrebet *impression management*, som handler om at nedtone stærke og personlige holdninger i feltarbejdet, som kan blive fx utaktisk (Hammersley & Atkinson 1995: 91). Ved at høre kursisternes gentagne fortællinger om ensartede udfordringer, og de flestes tendens til at tro at de manglede talent og var særligt dårlige, er jeg til tider blev revet med af en anti-diskursiv trang til at gå imod denne forestilling, og har positioneret mig for ivrigt. Dette speciale sammensætter således et

fænomenologisk og socialkonstruktivistisk perspektiv i dekonstruktionen kunstverdenen og forestillinger om kunstneren. Dette vender jeg tilbage til i afsnittet Forandringer.

Jeg foretager et interview tirsdag, og de øvrige i slutningen af ugen, hvor kursisterne er ved at være færdige med deres store værk, og vi har opbygget rapport. Det første interview er den fornævnte mulighed for at teste mine hypoteser af (Hammersley & Atkinson 1995: 99), som på dette tidspunkt stadig har et, omend omstridt, fokus på kunst- og fritidsrummets mediering af dyb socialitet. Jeg reflekterer over at vælge en informant, som har en socialitet og tilgang til praksis, som er mere repræsentativ end Anette var, for at undgå at lade min videre forståelse definere af en stranger-handler (Agar 1980: 135). Jeg vil finde en informant, som er relativt ny i maling, og er indadvendt som flertallet. Andrea har en lille egenpraksis i fritidscollage, og derfor en begyndende erfaring i kunstudøvelse, er dedikeret og er på kurset for at teste et nyt medie af. Hun er fokuseret på sin proces, og taler ikke meget.

Under interviewet løber jeg ind i stilhed på de spørgsmål, der fokuserer på dybere relationer medieret af rummets formål. Andrea bliver stille og det ligner forvirring, ikke eftertænsksomhed. Jeg vurderer, at hun pligtopfyldende forsøger at svare dybdegående, men at der ikke er meget at komme efter, når jeg spørger ind, fordi det simpelthen ikke er vigtigt for hende. Behovet for at justere mit problemfelt bekræftes. Med genkaldelse af mine observationer i juni improviserer jeg og spørger ind til, fx hvad der er udfordrende, rart, og om der er ting, hun tør her, som hun ellers ikke gør. Og her sker der noget. Beskrivelserne bliver malende, og hun har meget på hjerte.

Sammen med informanten sporer jeg ind på både gamle og nye temaer i hendes oplevelse. Da jeg hører hende tale ind i maleprocessens betydning, særhed, vanskelighed og hvor svær den er at prioritere, begynder jeg at ane undersøgelsesværdien i dette fænomen, og ser siden disse temaer gentaget i interviews, i suk, eller kursisters iver eller passivitet. Med de informanter jeg har til rådighed under disse omstændigheder, vurderer jeg senere at have tilstrækkeligt mættet empiri. Efter Andrea laver jeg de følgende interviews efter reviderede interviewguides. Da jeg senere har transskriberet og kodet interviewene, får jeg øje på beskrivelser af tilstande af afslapning og rus, frustrationer med sig selv, vanskeligheder ved at få tilværelse og malepraksis til at mødes, som bliver temaerne i mit analytiske objekt.

Jeg bruger alle interviews og præsentationer, har arbejdet adskilt med kursist og underviser-interviewene. Jeg har først transskriberet, kodet og arbejdet analytisk med kursist-interviewene for at undgå at bruge underviser-interviewet som kontrol til verificering af kursisters forskellige refleksioner, hvor hendes erfaringer kunne blive "løsninger". Jeg har ladet

kursisternes beskrivelser af udfordringer komme i fokus i en åben udforskning af praksis og proces frem for hurtigt inddrage Ninas perspektiver. Interviewet med Nina bruger jeg som en slags ekspertinterview, og jeg drager særligt på dette i afsnittet om kursusrammen og forløbets særlige karakter. Hendes erfaring som billedkunstner og underviser er værdifuld i forhold til at perspektivere nogle af de generelle mønstre, der er i kursisternes udfordringer. Når hun fx siger at udfordringen med at tilgå maleprocessen et skridt af gangen ikke er en begynder-tendens, men er generel, giver hun indsigt i sin erfaring fra flere tusind kursister, og som billedkunstner med intimt kendskab til i sin praksis gennem mange år. Indsigter fra interviewet med Nina reflekterer også konklusioner fra Cremin (2006), Kurennaya (2017) og Sabeti (2016).

Repræsentation og etiske refleksioner

De to hold i sommermaling har som nævnt bred aldersspredning, fra 22-70+, og er primært kvinder med middelklassebaggrunde eller middelklasse liv. Det første hold, jeg deltog i, var mere interagerende, på grund af Anette og jeg, og i små grupper påvirker få helheden betydeligt (Agar 1980: 134). Dog ser jeg en konsistent tendens til stilhed, fordybelse og en indadvendthed i praksis, som fx under første feltarbejde, hvor to kursister samtaler under arbejdet, og bliver bedt om at dæmpe stemmerne af en tredje. Dette er også Ninas erfaring.

Informanterne, jeg beskriver i dette speciale, er de mennesker, jeg har mødt i felten, som er anonymiseret med et andet navn, og øvrige kendetegn som firmanavne har jeg ikke brugt, eller givet en deskriptiv titel. Underviseren havde ikke ønske om at blive anonymiseret, men har ligeledes fået et andet navn. Når jeg omtaler informanterne som kursister, inkluderer det ikke underviseren. Specialet er skrevet som en klassisk akademisk tekst, med enkelte passager af narrativ fortælling som fx indledningen, og disse baserer sig på mine feltnoter og skildrer egentlige hændelser.

Udover de allerede diskuterede etiske dilemmaer er der to øvrige, som jeg ønsker at fremhæve. Det første er afvejningen af, hvordan jeg præsenterer den viden, jeg har fået. I specialet beskriver og analyserer jeg virkelige, sensitive situationer, som altid, når man arbejder etnografisk, er en situation, der kan stille informanterne sårbare (Højbjerg 2003: 304). Som altid er det op til antropologen at afgøre de mere situationelle dilemmaer i sin vidensproduktion, og i dette tilfælde har jeg præsenteret tæt beskrevne situationer for at forstå generelle problemstillinger, som kan komme til at udstille informanterne. Dette har været en løbende afvejning, som jeg har forsøgt at løse respektfuldt. Jeg står i en magtfuld position som akademiker i felten, og har i dette tilfælde

valgt at bruge den magt til at afbillede hændelser og udvekslinger tæt for at fremhæve, hvad jeg mener er vigtige indsigter i fænomener af kunstpraksis og frigørelsesprojekter, som bidrager med indsigt i udfordringer, der fortjener at betragtes som andet end isolerede fænomener og i stedet forstås som generelle.

Det andet dilemma er, at jeg i specialet trækker på viden fra den autoetnografiske fase, hvor jeg i udgangspunktet deltager som lægmand, og til sidst præsenterer min nye vision om feltarbejde, laver aftaler med nogle af informanter, men ikke får spurgt informanterne eksplicit om jeg må trække på den viden, jeg allerede har fået i løbet af ugen, som et slags covert feltarbejde. Jeg har her valgt at løse manglen på eksplicit samtykke ved også at anonymisere disse informanter, og hovedsageligt trække på denne fase som generel baggrundsviden, med nedslag i enkelte hændelser, men ved ikke om det var det rette at gøre.

Kapitel 4: Intentioner

Kursisterne, jeg møder i atelieret i juni og august måned, har gjort sig en række vigtige opdagelser om måden, de vil bruge deres tid på, og har som et led i disse opdagelser meldt sig til et fritidskursus i intuitivt maleri, som for nogle af kursisterne er deres første kursus og spæde penselstrøg, mens andre har malet i mere end fyrré år, og kæmper med deres selvstændige praksis. Ligesom det øvrige samfund er kursisternes hverdag præget af arbejds- og familiedomænet (Silk, Caudwell, Gibson 2017: 156) og som udfoldelsesmulighed har disse individer valgt at male billeder, og har tilmeldt sig et kursus for at forfølge den. Kurset skal hjælpe dem i etableringen af deres selvstændige malepraksis, så de efterhånden kan dyrke malingen på egen hånd. Kursisternes livssituationer ser forskellige ud, nogle er under uddannelse, i starten eller på højden af deres karriere, mens andre er pensionerede eller på efterløn. Blandt disse forskellige liv, tegner sig en generel efterspørgsel blandt kursisterne, som er at forfølge det kunstneriske, og ganske centralt, at de gennem en malepraksis ønsker flere stunder for sig selv, hvor de kan slappe af, fordybe sig, hvor de ikke er forstyrret, og hvor de bestemmer selv. Netop i fritidslivet kan individet, som bekendt, opsøge de aspekter af livet, som ligger uden for arbejds- og familiedomænets roller og identiteter (Roberts 2011: 8). Her er hvile, rekreation og selvudfoldelse muligt, og individet kan dyrke sine mange interesser, hvilket er afgørende for deres velvære og livskvalitet (Roberts 2011: 13, 8). Når informanterne derfor maler, eller tager på kursus og maler, dyrker de disse sider af sig selv, og dygtiggør sig i deres hobby. Formålet og ønskerne for kursusforløbet beskriver kursisterne i både symbolske og pragmatiske værdier og

drejer sig om både dygtiggørelse og om praksissens instrumentalitet og symbolske betydning i en ny allokering af deres tid. Blandt de pragmatiske ønsker er dygtiggørelsen, det drejer sig om at lære flere tekniske færdigheder, både basale og mere avancerede, som fx at blande farver eller arbejde i akrylmaling. Derudover ønsker de vejledning undervejs og at lære strategier til at løse udfordringer, som fx idéer til motiv, overvældelse af de mange muligheder og dermed valg der åbner sig, når man maler. Ønskerne, der handler om den selvstændig praksis' symbolske og instrumentelle værdi, kan samles i to distinkte hovedgrupper, og handler om disse forandringer af forskellige livsaspekter, hvor den første vil bruge malepraksis til at omprioritere noget af deres arbejdstid, og den anden vil bruge malepraksis som en konkret beskæftigelse i fritiden. Jeg vil i det følgende beskrive livssituationerne for kursisterne i de to grupper, og hvordan forfølgelsen af hobbymaling spiller ind i dette: Blandt den første gruppe er Anna, som har vanskeligt ved at stoppe med at arbejde, og hjemme arbejder til sent ud på aften:

‘Altså jeg maler, fordi at jeg arbejder alt for meget. Og så synes jeg, at hvis man skal holde op med noget, så er jeg nødt til at sætte noget andet ind i stedet for.’

Hun begyndte for to måneder siden at male store Tintin-billeder, og kan få mange timer til at gå med dette, hvor hun ikke tænker på at arbejde, og ikke forstyrres af sin familie. Hun har ikke tidligere arbejdet med kunsthåndværk eller kunst. Andrea laver ind imellem collager hjemme, og har arbejdet i psykiatrien i nogle år, på en afdeling hvor kreativitet og kunstnerisk udfoldelse er et af behandlingsprincipperne. Gennem disse særlige aktiviteter med patienterne reflekterede hun for nyligt over, at princippet også burde angå hende selv, og hun har over de sidste måneder indimellem lukket computeren i arbejdstiden og lavet perleplader i stedet. Andrea bor med Sara, som for to år siden var på dette kursusforløb, og siden har været på flere. Hun har siden malet meget hjemme og på rejser, og identificerer sig som den eneste som billedkunstner, og er begyndt at gå på udstillinger. Sara fortæller at hjemmearbejdet under nedlukningen i forbindelse med coronapandemien tog mindre af hendes energi, fordi hun ikke skulle socialisere med kollegaer, og begyndte at male i stedet. Hun drømmer om at leve af at male. For disse tre medierer malepraksissen en reduktion af deres arbejdstid. For Anna skaber det en stopklods for arbejdet, der ellers ikke slutter, for Andrea bryder hun sin arbejdstid op, og for Sara er det en omprioritering af tiden fra overarbejde. I den anden gruppe finder vi Mie, Gitte og Lone. Gitte og Lone er på henholdsvis efterløn og pension, og Mie midtvejs i sin bacheloruddannelse. Gitte har ligesom Lone malet i mange år, dyrker kunst- og kulturlivet, og de har begge indrettet et atelier hjemme, men maler sjældent i det, fordi de begge ofte går i stå. Gitte ønsker at lære

strategier til at komme tilbage på sporet, for maling giver hende en pause: *‘Det er jo ligesom sådan et frikvarter. Jeg vil kunne få så meget tid til at gå med at lave dejlige billeder’*. Lone har tidligere i sit liv omarrangeret sin hverdag, som den første gruppe ønsker at gøre, hvor hun erstattede noget af sit arbejdsliv med det kreative:

‘I tyve år arbejdede jeg, og jeg fik aldrig gjort en skid af det jeg gerne ville. Så for nogle år siden, så købte jeg mig fri om onsdagen, og meldte mig til et kursus. Det gav mig rigtig, rigtig meget.’

Siden har hun malet sporadisk, og har nu været pensioneret i et par år, og ønsker ligesom Gitte strategier til at kunne male hjemme. Lone har som den eneste også et ønske om et socialt samvær på kurset. Det kunstneriske giver nemlig anledning til dybere snakke, fordi man lærer noget sammen, oplever hun. Samvær og sociabilitet er aspekter jeg vil vende tilbage til i næste afsnit. Mie har indtil for nyligt lavet ting som fødselsdagskort og strikket, og opdagede under lockdown et behov for også at male. Mie, der kalder sig en *rookie*, en nybegynder i maling, er der for at lære basale teknikker, male på lærred for første gang, så hun kan male hjemme når trangen melder sig. Den sidste gruppe har det til fælles ,at malepraksissen skal give dem et specifikt fokus i deres frie tid, og tilgås derfor som et konkret fritidselement i arbejde-livsbalancen (Silk, Caudwell & Gibson 2017: 156). De to grupper har således overordnet to distinkte aspirationer for, hvad hobbymalingen skal mediere i deres liv. Ved at placere de to tilgange til fritidsbeskæftigelsen i Turners liminalramme, kommer nogle interessante aspekter til syne om malepraksissens funktioner.

Som beskrevet identificerer Turner i sit teoretiske apparat ritualen og det liminales funktion for slægtskabs- og det postindustrielles samfunds udvikling (Turner 1969; 1979; 1982). I det klassiske ritual muliggjorde den kortvarige omvendelse af dagligdagens orden samfundets fortsatte solidaritet og udvikling (Turner 1969: 131), mens det moderne samfunds liminalitet, det liminoide, skaber kritik og undergravende fraktioner i form af fællesskaber og kulturprodukter (Turner 1982: 54). Medtager vi i disse distinktioner også Spiegels (2011) nuancering af disse limenbegreber, hvor han placerer de to begreber på et kontinuum fremfor at bruge dem kategorisk, får vi øje på at formålet for en liminal begivenhed ikke er entydigt enten bevarende eller kritisk, men ofte indeholder elementer af begge, og kan placeres længere mod den ene eller anden pol (Spiegel 2011: 16).

Fra dette instrumentelle perspektiv kan kursus og praksis for den første gruppe betragtes som en social kritik af: *‘inefficiencies, and immoralities of the mainstream economic and political structures and organizations’* (Turner 1982: 54). Fritidsmaling bliver derfor udover et mål i sig selv, et instrument

til tilbageerobring af en strukturel amoral, nemlig fordeling af arbejdets påvirkning af de andre domæner, hvor fx Anna arbejder også udenfor arbejdstiden: *'work time normally took precedence over family time, and that both took precedence over leisure time'* (Roberts 2011: 13). En selvstændig malepraksis er derfor også et ønske om større, permanente forandringer af deres nuværende hverdag, og deltagelse i strukturelle forpligtelser, en funktion der er repræsenteret mod den liminoide pol, hvor udslaget af forløbet leder til en slags privat revolution, og til en undergravning af samfundsstrukturene (Turner 1982: 54). Den anden gruppes tilgang er repræsenteret mod den liminale pol, idet tilgangen bevarer de eksisterende allokeringer af deres livsdomæner, og er en konkretisering af forvaltningen af deres fritid. Denne tilgang muliggør en fortsat konventionel dagligdag og livsførelse. I relation til Stebbins' (2013) beskrivelser af forvaltningen af kunst som fritidsbeskæftigelse, kategoriseres maling som *serious*, og derfor som en beskæftigelse, der kræver teknisk træning og særlige evner, og er en langtidsforfølgelse, som ikke umiddelbart giver øjeblikkelig nydelse (Stebbins 2013: 30, 31). Det er interessant at undersøge hvordan kursisterne oplever praksis, for at forstå hvordan en seriøs beskæftigelse som denne medvirker til de ønskede transformationer. I kommende afsnit fokuserer jeg på en separationsfase, levelling fænomener, og rummets socialitet.

Kapitel 5: Separation og socialitet

Beskrivelsen der indleder specialet illustrerer adgangsvejen til kursusrummet fra baggårdsporten. Stemningsskiftet der møder deltagerne i baggården, hvor lydene fra gaden dæmpes, hvor passagen omhyggeligt er ryddet og prydet, og som efterfølgende fortsætter med kursets forpligtende procedure, kan betragtes som en overgang til et nyt miljø. Overgangen separerer kursisten i tid, rum og praksis fra deres sædvanlige omgivelser, og markerer en indtræden i andre vilkår. I en rituel kontekst ligger separationsfasen forud for den liminale fase, og markerer separationen fra det velkendte til en periode som foregår på radikalt anderledes præmisser (Turner 1979: 465). Præmisserne for dette kursus og malepraksissen vil jeg derfor undersøge for at forstå, om de førnævnte liminale kvaliteter kan betragtes som radikale, og hvilke transformationer eller forandringer i tid, sted og praksis kursistersnes overgang til dette fritidsdomæne medfører:

'The passage from one social status to another is often accompanied by a parallel passage in space, a geographical movement from one place to another. Mere opening of doors, crossing threshold which

separates two distinct areas, one associated with the subjects pre-ritual or preliminal status, and the other with his post-ritual or postliminal status' (Turner 1982: 25).

Udover at passagen gennem baggård, opgang og døren ind til atelieret involverer separationen fra gaden, involverer separationsfasen også adskillige forudgående aspekter. Det fem dage lange forløb løber udenfor ferier, fra mandag til fredag, tidlig formiddag til eftermiddag, og har fået alle kursisterne til at afsætte de forpligtelser de varetager i deres daglige arenaer, som fx at tage fri fra arbejde, eller få andre til at tage sig af børn eller madlavning. Processen med at adskille malepraksis fra arbejds- og familiedomænet har geografisk, pragmatisk og symbolsk betydning, og fungerer som en overgangs- og separationsproces der gradvist flytter deltageren ind i det anti-strukturelle, det liminale (Turner 1982: 25). Rejsen fra kursisternes hjem, gennem porten og baggården, og det sidste stykke op af trapperne gennem døren markerer både en geografisk separation, der på trods af sin korte færd indenfor kommunens grænser, lægger fysisk afstand til det velkendte og ordnede, såvel som en symbolsk værdi i at *rejse væk*. I Foster & McCabes studie af ungdomslejren, tilbagelægger gruppen af unge ligeledes en relativt kort afstand med bus fra deres hjem til lejren 30 mil nede af vejen, men som stadig separerer dem fra ét miljø til et andet (Foster & McCabe 2015: 54). De unges afrejse er ikke markeret ved at afsætte forpligtelser, men i stedet ved adfærden af deres familie, som vinker deres børn afsted på deres første tur væk hjemmefra (Foster & McCabe 2015: 54).

Turner trækker som bekendt på Goffmans koncept *stripping*, eller *levelling* proces, til at beskrive, hvordan der i den første del af et klassisk overgangsritual, sker en nivellering af deltageres sædvanlige status, således at alle deltagere ligestilles (Goffman 1962 i Turner 1969: 108). I Goffmans studie af forskellige institutioner, og hans længere feltarbejde i Maryland, i fængsler og mental-institutioner, identificerede han, som tidligere introduceret, i admissionsproceduren på tværs af disse totalinstitutioner, at de indsatte, eller patienterne, blev homogeniseret, altså ligestillet med de andre gennem fx fratagelse af deres personlige ejendom, at få klippet håret, eller at bære uniformer (Goffman 1962: 18). På sommerkurset i atelieret har vi at gøre med et fritidstilbud- og en frivillig praksis, og er således langt fra vilkårene i totalinstitution og slægtsskabssamfund, men flere fænomener i kursisternes adskillelse fra deres hverdag har levelling kvaliteter, og interessante effekter på rummets socialitet. Det første levelling fænomen er tavshed. Forløbet domineres af tavs fordybelse, og samtale og lyde opstår mest i forbindelse med introduktioner til opgaver, præsentationer af proces og værker, og eventuel samtale under arbejdet eller i frokostpausen. Udover introduktionsrunden hvor vi hører hinandens navne og intention for forløbet, er rummet strippet for de sædvanlige kontaktsituationer, der fx er i

forbindelse med småsnak. Tavsheden er en slags uskreven social regel, som manifesteres i starten af forløbet. I en situation første dag, hvor Mie henvender sig til Anna og spørger hende, hvad hun laver til daglig, svarer Anna prompte: “*Åh, nu skulle vi male!*” Anna udtrykker dels et personligt behov, men konstituerer også hvad der bliver til en kollektiv og uskreven regel om tavshed. Roberts (2011) beskriver hvordan fritidsdomænet typisk er arena for display og udforskning af identiteter og for social interaktion, og fx en bestemt fodboldklub kan være hvor homoseksuelle mænd kan udtrykke sig selv, idet at de her føler sig accepterede og komfortable (Roberts 2011: 13). I atelieret, derimod, har kursisterne kontakt i blot et par dage, og udvikler ikke et holdkammeratskab eller mærkbart *communitas*. Socialiteten i disse forløb og måske denne partikulære fritidsbeskæftigelse er i stedet karakteriseret ved tavshed og indadvendthed, som jeg vil argumentere også kan karakteriseres som udøvelse af den frihed, der er i fritidsdomænet, idet at *bestemt adfærd*, her tavshed og nægtelse af samtale, i hverdagen kunne have store konsekvenser for ens karriere, familieliv eller relationer (Roberts 2011: 4). Rummets karakteristiske tavshed har også en anden en interessant konsekvens, nemlig anonymisering af kursisterne, som ikke displayer deres individuelle attributter, og i dette rum er anonymitet udtryk for frihed (Turner 1967: 102). For tavsheden formindsker nemlig de sædvanlige kontaktsituationer, hvor samtale kan opstå, og hvor kursisterne ville stifte bekendtskab med detaljer om hinandens liv. Med så få åbninger til kontakt mellem deltagerne, og hvor hovedparten af kursusforløbet tilbringes omkring kursistens eget arbejde og lærred, er kursisterne relativt fremmede og anonyme for hinanden. Anonymiteten har en ligestillende effekt på kursisterne, der ikke nemt kan differentieres via samtaler om deres fag- eller privatliv, og som afslører de roller kursisterne har i hverdagen som fx succesfuld ingeniør eller studerende. På lejren i Foster & McCabes studie anonymiseres deltagerne på anden vis, ved at de unge får lejruniformer på, som stripper deltagerne fra den status, der ligger i deres eget tøj, og som til daglig gør det muligt for dem at markere deres ‘*street cred*’, deres rang:

‘[...] previously held differences between the young people were reduced through the wearing of the special clothing to the point where ‘no one’s any better’, suggesting a more equal status among the participants’ (Foster & McCabe 2015: 55).

Uniformerne og tavsheden har *levelling* effekter, idet de formindsker forskellene, hvor ingen via fx deres titel er højere rangerende end andre, men blot én i gruppen via *levelling*. Gruppen bliver i højere grad blot *unge på lejr* eller *hobymalere på kursus*.

Anonymiteten fortsætter ugen igennem. På første kursus oplever jeg som nævnt et stærkere personligt bånd opstå mellem jeg og en medkursist, som mest er på min opfordring. Ifølge underviseren Nina er bånd som det ikke ualmindeligt, men de er heller ikke normen på disse kurser. Deltagere på disse lange kurser søger fordybelse og afbræk, hvad jeg vil kalde en slags kunstnerisk meditation. En særlig kultur udfolder sig på fem dage i et rum præget af dette formål. Længden på opholdet lader til at frisætte forpligtelserne til personlige bånd, som hersker i familie- og arbejdslivet. Samtidig er de fem dage en så tilstrækkelig lang periode at kursisterne har anledning til fordybelse i denne ene, selvvalgte aktivitet som muliggør udviklingen af en særlig kursuskultur. I situationer hvor der er anledning til større kontakt informanterne imellem tager denne interaktion også form af rummets særlige vilkår.

Over frokostpausen sætter underviseren sig og spiser ved et større bord i midten af rummet, og som flere andre også tilslutter sig. De resterende kursister går enten en tur, eller spiser for sig selv. Socialiteten i frokostpausen er således også præget af frivillighed, og den samtale, der opstår blandt dem, der spiser sammen, er interessant. De input til samtale, som kommer, kommer ofte fra kursisterne, og har typisk eksistentiel og refleksiv karakter. Det er samtaler, der tager udgangspunkt i det erfaringsnære eller det reflekterende, som fx Gitte der undrer sig over, hvordan kan det være at pædagoger, hendes tidligere erhverv, må brænde ud, eller samtaler om, hvordan vi skal forstå den aktuelle sygeplejerske-strejke, som også optager samfundsdebatten. Samtale bruges fortsat ikke som positioneringsmulighed, hvorfor en grad af anonymisering bibeholdes, og i stedet tager denne kontakt form af en slags kollektiv refleksion. De personlige anekdoter stilles ofte i relation til en undersøgelse og kritik af samfundets større politiske diskussioner, men som de deltagende på anderledes refleksiv vis undersøger sammen, markeret ved verbalisering af tankestrømme, lange, kollektive ophør af tale, hvor der øjensynligt reflekteres, samt kroppe der sidder tilbagelænet i stolene, og er en atmosfære, jeg gentagne gange oplever som afslappet og nysgerrig. Dette er et glimt af et særligt bånd og *communitas*. Samtalerne her foregår altså efter andre normer, og netop det undersøgende og det kritiske er kendetegnende for liminaliteten og det liminoide (Turner 1982: 28). Den usædvanlige samtalenorm kan skyldes tilsynekomsten af liminalitet, som vender op og ned på normer ved at overskride og opløse de strukturer, der leder relationerne og til følge giver oplevelser af hidtil uset potens (Turner 1969: 128). Samtalenormen i rummet har karakter af de kreative processer kursisterne har med værkerne, hvor idéer undersøges. Kursusrummets særlige formål, samt levelling-effekterne *overskrider og opløser* normerne for sædvanlige, eller i Turners ord, *institutionaliserede* relationer. Ved at suspendere småsnak og status-positionering opstår en ny samværsform, nye samtalenormer fremkommer og en atmosfære opstår, der leder til refleksion

over egen- og omverden. I Gittes ord handler denne uge udelukkende om at male, at tænke på at male og snakke om at male. Rammen og informanterne producerer sammen en bestemt kultur, anderledes fra hverdagen, som muliggør et kunstnerisk formål. Med beskrivelser af disse aspekter af rummets socialitet, vil jeg i næste afsnit beskrive underviserens procedure, værdier og vigtige rolle for det kunstneriske rum.



Billedet nr. 1. Atelieret badet i sol, og kursister der arbejder, fordybet i deres egen verden

Kapitel 6: Underviser, procedure og tankeskifte

Underviseren Nina leder kurset og har undervist i intuitiv maling på aften- og højskoler, samt forberedelsesforløb til kunsthøjskoler de sidste femten år. Hun er uddannet billedkunstner fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i 2006, og har en bachelor i kunsthistorie. Hun er udøvende billedkunstner, og maler, udstiller og sælger sin kunst ved siden af arbejdet som underviser. Nina

repræsenterer en kulturel elite, i det hun defineres som kunstner i kunstverdens øjne, fordi hun er en professionelt skolet billedkunstner:

'[...] the art/culture distinction suggests an essential difference between, on the one hand, refined aesthetic production by academically trained creative professionals and, on the other, possibly (but not necessarily) crude but authentic production by common people' (Svašek 2007: 139).

Hendes dobbeltrolle som underviser og som etableret billedkunstner er interessant på flere måder. Det første er, at billedkunstneren som underviser frigiver erfaring og viden fra en kulturel distingveret gruppe, som påvirker hendes egen status. Forestillingen om kunstneren er nemlig, at de arbejder på en ganske bestemt måde: *'[...] namely that the artists should work alone in quiet contemplation or in a genuine passionate frenzy'* (Svašek 2007: 166). Her beskriver Svašek, hvordan dele af kunsteliten var i forargelse over kitschkunstneren Jeff Koons' arbejdsform og æstetiske udtryk som 'forurenede kunstdomænet' (Svašek 2007: 164). Nina opfører sig ikke, som det forventes at kunstnere gør, når hun underviser i kunst til *almene folk*. Jeg vil derfor karakterisere undervisningsfunktionen for en billedkunstner som endnu et levelling fænomen, idet hendes rolle medfører et statustab, fra billedkunstner til underviser. Sammen med kursisternes anonymiserede status, konstituerer kurset som begivenhed derfor et særegent hierarki, der kan karakteriseres som et *ceremonielt hierarki* (Turner 1969: 191). Det andet aspekt af dobbeltrollen er, at den påvirker status af kunstverden. Ved at undervise, eller *træne* folket i kunst, yder hun en modstand mod institutionernes *eksklusive, akademiske træning*, som udgør en modstand mod kunstinstitutionernes monopol, og derved kunstverdens ekskluderende struktur. En rolle som den er i Turners terminologi repræsenteret ved hofnarren, *the jester*, en figur der står på kanten af samfundet og kan kritisere magten (Max Gluckman 1965 i Turner 1969: 109). Hofnarren, sammen med andre figurer karakteriseres som lovløse, etniske eller kulturelle grupper, som repræsenterer modstand mod magten og ordenen: *'who strip off the pretensions of holders of high rank and office and reduce them to the level of common humanity and mortality'* (Turner 1969: 110). Hofnarren i folkløren yder modstand mod kongen og hoffet ved at gøre grin med, og kritisere magthaverne (Turner 1969: 110). Fordi Nina selv er akademisk, professionelt skolet har hun licens til at rette kritik:

'The court jester operated as a privileged arbiter of morals, given license to gibe at king and courtiers, or lord of the manor' (Turner 1969: 110).

Nina gør ikke performativt grin med magten, men i kraft af hendes dobbeltrolle udvander hun dens eksklusivitet, ved at indvie novicer i den kulturelle elites arbejdsprocesser og gør det uden for de akademiske institutioner. Det tredje aspekt af dobbeltrollen er, at hun påtager sig en undervisning og faciliterer en begivenhed efter parametre, som yder modstand mod dagligdagens konventioner. Betragter vi kursusforløbet som liminal, med rituelle aspekter er Ninas rolle også ceremonimesterens, idet at hun sætter og håndhæver rammen, og understøtter deltagernes processer under denne begivenhed (Turner 1969: 176). Dette gør hun med et efterprøvet, fast program.

Kursets faste procedure løber efter et program med en simpel opbygning. Programmet består af tre repetitioner, hvor kursisten skal fortolke en opgave. De to første repetitioner er hurtigere, og den sidste længere. En opgave kan fortolkes gennem skitser, noter, collage, akryl-, akvarel- eller oliemaling, og når opgavefristen nærmer sig, præsenterer kursisten det hun gerne vil fortælle om for holdet, og fortæller ofte om proces, idéer, udfordringer og løsninger ud fra et halv- eller færdigt værk. Ingen af kursisterne kender til opgaverne på forhånd, og tematikker og opgaver er nye hver gang. For kursisterne omtalt i denne analyse var opgaverne (1) at male indtryk fra sommerferien med udgangspunkt i et rum eller møbel, (2) at male dit drømmerum, (3) at lade sig inspirere af et kunstnerpar og deres hjem, og arbejde med udgangspunkt i et rum inspireret af dem. Når en opgave er instrueret, cirkulerer Nina i atelieret og vejleder de arbejdende kursister i udførelsen af deres visioner.

Aftenskole-kurset i teknisk akvarel udstillede en stærk kontrast mellem kursernes arbejdsformat. På det ugentlige aftenkursus i akvarelteknikker var formålet at træne kursisterne i bestemte teknikker, som underviseren instruerede, hvorefter den skulle øves gentagne gange.

Underviseren på dette andet kursus kørte en instruerende undervisning, hvor gentagelse og præcision var centralt. Fordi det var et kursus med fokus på teknik, var der også et andet fokus på materialerne, og hvor viden om papirtykkelser, fordele ved flade eller runde pensler, flydende eller fast akvarel blev knyttet til dagens opgave. En af forskellene på de to formater er mængden af *scripts* i arbejdet (Hallam & Ingold 2007: 12). Med al handling følger improvisation, og mens selv rutineopgaver kræver at aktøren oversætter den viden hun har om processen til en ufikseret virkelighed, så har hun flere scripts, eller koder, at trække på (Hallam & Ingold 2007: 12).

Arbejdet på det tekniske kursus lærer kursisterne en række af scripts eller koder, som de kan handle ud fra, og som kan guide deres improvisation, mens der på kurset i intuitiv maling ikke instrueres og gentages øvelser, og hvor kursisten først og fremmest skal fortolke de tre opgaver frit. I forhold til forskelle på *little leisures*, på specifikke fritidsbeskæftigelser, og undersøgelsen af

deres liminale kvaliteter, så repræsenterer de to malekurser en kontrast mellem et mere strukturelt og anti-strukturelt format, altså et kursus som er normativt eller normbrydende i relation til konventionelle arbejdsformater. Selvom arbejdsformatet i atelieret følger et fast program og procedure, er den proces som kursisterne skal arbejde i langt mindre afgrænset, og istedet udforskende og præget af en høj grad af unscriptability (Hallam & Ingold 2007: 12). Ninas rolle er at føre kursisterne igennem dette normbrydende format, i undersøgende processer, ligesom ceremonimesteren fører deltageren gennem ritualets prøvelser (Boland 2013: 232; Turner 1969: 176). Ved at vejlede kursisterne i udførelsen af deres visioner og støtte dem i en ny tankegang, kræver hun indirekte, at kursisterne skal sætte spørgsmålstegn ved normative sociale strukturer, ved at insistere på et andet som udfordrer dem. I Kurennayas undersøgelse af praksis hos studerende i tekstildesign på Parsons School of Design, følger hun de studerende som ligeledes arbejder i et undersøgende format, og argumenterer for at dette arbejde kræver en omstilling i subjektet:

‘The existence of these different cultures of working necessitates a shift in the thought process and a period of self-examination and experimentation in order to arrive at a new understanding of what a designer is and does’ (Kurennaya 2017: 229).

Som underviser med ceremonimesterens rolle medierer Nina dette tankeskifte i kursisterne gennem hendes instruktioner, vejledning og kommentarer. Ved at fokusere på de spændende elementer i kursistens noter, skitser, voksende motiv eller værk og tale det op, lærer hun novicen at fæstne sig ved elementer, der fungerer godt, og demonstrerer en norm og tilgang til praksissen. I interview beskriver hun den tilgang, som hun ønsker at lære fra sig:

‘[...] noget andet som jeg håber meget på at jeg lærer forskellige kursister, er ikke at blive så hård overfor sig selv. Ikke at være for alvorlig omkring det, fordi det står for mange kreative blokeringer. Også at lære at elske de fejl man laver undervejs, at de faktisk kan blive gode i det værk. I stedet for at tro at hvis alt nu er helt, helt perfekt... Så kan det godt blive lidt for sterilt. Jeg håber at jeg får mine kursister til at slappe lidt af, og ikke at det at komme og male som endnu et stykke arbejde, der skal gøres til perfektion, men at der kan komme noget ud af at slappe lidt af og prøve nogle ting af.’

Nina vejleder således kursisterne i ikke at arbejde for perfektionistisk, at fejl kan være gode i værket, og hvor den overordnede arbejdsform skal være afslappet. Gennem hendes virke som

erfaren billedkunstner og underviser, har hun udviklet sin procedure der kendetegnes ved disse moralske værdier, som understøtter praksis, og som står i kontrast til den kontrollerede adfærd som særligt arbejdsdomænet kendetegnes ved (Roberts 2011: 8). Hendes procedure og malepraksissen fungerer således som modstand mod den strukturelle tankegang, og dette alternative arbejdsformat og dets moral kan karakteriseres som en liminal moral, der konstitueres gennem *alternative moralske værdier* (Turner 1969: 110). I det liminale er en alternativ arbejdsform altså både mulig og påbudt.

Jeg har nu identificeret den overordnede ramme for begivenheden og for praksis, og i det følgende afsnit vil jeg undersøge hvordan maleprocesser kan beskrives, og hvordan kursisterne oplever dem og dette *skifte* i tankegangen, samt hvordan vi kan forstå udfordringer ved fritidsbeskæftigelser som dette i relation til kursisternes projekt om afslapning og større selvbestemmelse.

Kapitel 7: Fri leg og normbrud

I kursets første opgave skal vi male med udgangspunkt i et rum eller et møbel, og male noget fra vores sommerferie. Nina har placeret kunstbøger på det store bord i midten, slået op på diverse sider og sat mærker til inspiration. På siderne er der billeder af forskellige værker af rum, i sarte akvareller, bombastiske, farverige, kubistiske motiver, og collager af sofaer. Da hun har instrueret opgaven og svaret på vores spørgsmål, afslutter hun med: 'Ja så går I bare i gang!'. Der slår en kort, anspændt stilhed ned, som opløses lige så hurtigt af spredte, nervøse grin, og nogle er hurtigt i gang, mens andre ser overvældede ud. Som vi begynder at sætte op, sitrer rummet af nervøsitet og glæde, og Mie søger mod bordet med bøger. Lone tager sin tomme Ferrero Rocher-æske frem, som hun også havde med på forrige kursus, og bruger dens mange små hulrum til at blande farve i. Andrea har små tuber akryl med, som hun sidst havde fremme da hun gik i grundskolen. Andre har store, gennemsigtige bokse fyldt med alverdens farver, og Sara pakker en rullekuffert ud, der indeholder en masse forskellige materialer. Hun klæder også som den eneste om i malerdragt og sko, der er plettede af maling fra hendes voksende beskæftigelse. Gitte lægger en stor bunke ark i vindueskarmen, en samling til collage og inspiration, som hun har genereret over mange år. Anna pakker sit medbragte, opstregede lærred væk, og forlader lokalet for at købe tape, som hun vender tilbage med kort efter.



Billede nr. 2 og 3. Chokoladeæske brugt som farvepalette, og samling af inspirationsbilleder og papir til collage.

Med annonceringen af første opgaves start melder følelserne sig på banen, da kursisterne nu står over for de hvide lærreder og skal definere en længere proces, som kan byde på mange oplevelser, og de uønskede udfordringer undervejs. Blandt disse er: at finde på et motiv der tilfredsstillende dem, at bryde det tomme lærred, at blande farver, at regne elementerne og rækkefølgen ud, eller at være bange for at værket bliver grimt. Erfaringen med processernes blandede oplevelser præger de øvede kursisters tilgang, og skaber en forventningsfuld nervøsitet og seriøsitet, der præger rummets stemning. For nogle af de kursister, som har forsøgt at male i mange år, er udfordringerne blevet så frekvente eller vedholdende, at de er gået i stå og sjældent maler uden den vejledning og støtte, de kan få fx på et kursus. Fælles for alle fortællingerne om at male er, at det er en blandet oplevelse. At male kan bringe dem *glæde, sjon, fordybelse, rus* og *afslapning*, men der kan til tider være langt imellem disse oplevelser, for det at male er en kompleks og angstprovokerende proces. En tendens blandt flere kursisterne er at være mystificeret af maleprocessen og især af de udfordringer de oplever i den, og som de vender indad og ser som et resultat af deres inkompetence. Udfordringerne er pludselige, uhåndgribelige og svære at undgå. I interviewene tegner der sig i et billede af at det kreative arbejde ofte opleves som overvældende:

'[...] der [er] jo fri leg, og det er lidt angstprovokerende, fordi når du har så mange valg, så kan det også være svært at træffe, for du kan jo vitterligt lave alt. Du kan lave et kæmpestort klovneansigt på hele det her lærred. Eller tegne en gigantisk myre, eller hundredvis af små myre. Eller tegne bordbenet... Du kan jo male alt. Og det behøver ikke at være noget som er realistisk, eller ikke-realistisk.'

Den store frihed forbundet med at måtte male hvad man vil, gør denne beskæftigelse til en angstprovokerende praksis for Sara. Det som Sara beskriver som fri leg, kan karakteriseres som graden af improvisation i en praksis som denne. For med den store frihed, skal kursisterne improvisere i meget høj grad, og har langt færre scripts, færre tommelfingerregler og generelle guidelines at trække på (Hallam & Ingold 2007: 10). Også Gitte er udfordret af de mange valg, og taber modet pludseligt når hun maler, og ikke ved hvordan hun kommer videre. Hun sammenligner det med at vågne. Når hun får billedet til at fungere, kan hun male videre. Men ofte i løbet af de sidste årtier hvor hun har kæmpet med at male på egen hånd har hun måtte opgive at male og har lagt penslen. På grund af de mange oplevelser af tvivl og frustration hun har haft gennem årene, har hun udviklet en grundlæggende bekymring for det at male:

'Hvis jeg ikke kan lægge min bekymring for om jeg kan, ikke kan lægge det væk, så kan jeg ikke tage nogle valg, og sige 'nu vil jeg male en måneraket', og altså det ville jeg ikke kunne, fordi så ved jeg, at jeg jo ikke kan.'

Gittes erfaring med praksissens mange udfordringer har gjort det nærmest umuligt for hende at praktisere kunsten på egen hånd, og forfølge hendes foretrukne fritidsbeskæftigelse, og som også kendetegner Lones situation. Arbejdet i atelieret foregår hovedsageligt i stilhed, hvor hver enkelt arbejder med disse oplevelser af muligheder og udfordringer i tavshed. At skulle navigere friheden, som tilbydes i denne malepraksis, skaber oplevelser og følelser af dyb frustration, usikkerhed og selvhad blandt alle kursisterne. Anna fortæller, at hun ville ønske, at hun ikke blev frustreret over sin proces, der som regel lykkes, men at forløbet hurtigt og ofte bliver svært:

'Jeg tænker 'ej det der kommer ikke til at ske. Jeg kommer aldrig til at blive færdig med det her billede'. Og det er fuldstændig åndssvagt, for det oplever jeg hver gang jeg lavet noget, og så i sidste ende så lykkedes jeg jo med det alligevel.'

Forventningen om en kommende udfordring kan være pacificerende, og får hende til at tvivle på om hun kan. Oplevelser som disse er karakteristisk for dette arbejde, og er nogle alle kursisterne har i varierende omfang og længde hver gang de maler. At dyrke den intuitive maling er en kompleks praksis, som kræver en tæt kortlægning, for at vi kan forstå, hvad der er på spil i oplevelser og fritidsbeskæftigelser som denne, hvorfor jeg vil undersøge hvordan arbejdsprocesserne og disse udfordringer skal forstås. I Cremin (2006), Kurennaya (2017) og Sabetis (2016) studier af kreative processer har forskerne undersøgt kunstneriske praksisser som kreativ skrivning, tøjdesign, og digte, og et generelt billede tegner sig af processer karakteriseret af kompleksitet, eksperimenteren og uvished (fx Cremin 2006: 429). De designstuderende i Kurennayas studie arbejder i processer, hvor de skal udvikle et koncept eller en idé, og sidenhen med udgangspunkt i den undersøgelse, udvikle en mindre tøjkollektion (Kurennaya 2017: 232). Dette gør de i processer, der involverer ord-associationer, skitser, fotografering og prototyper, det er en proces, Kurennaya karakteriserer som en undersøgende proces med en bred konceptualisering (Kurennaya 2017: 232). Denne virkelighed spejles også i Sabetis (2016) studie af poeter og undervisere i poesi på et kreativt skrivekursus i Edinburgh. I processen som kursisterne i Edinburgh arbejder i, besøger de museer hvor de samler indtryk og tager noter, laver forskellige skriveøvelser ude, og i undervisningslokalet og hjemme, og alle disse aktiviteter og modaliteter udgør en kreativ proces spredt både i tid og sted (Sabeti 2016: 141). I atelieret arbejder kursisterne ligeledes i multimodale processer, i skitser, noter, collager, inspiration fra bøger, pjecer og i mange forskellige forsøg. Som både forsker, og som tidligere underviser i kreativ skrivning, iagttager Sabeti (2016) en konflikt mellem den kompleksitet, hun observerer i kursisternes arbejdsprocesser, og det forsimplede billede af kreative processers format, som bliver videreformidlet til de studerende af underviserne, hvor kompleksiteten mangler:

'When we teach writing (particularly in schools), we tend to ignore these aspects; instead, we present writing as a linear process with a beginning, middle and end (for example, draft-read-revise-write up in neat). This is clearly not the experience of being a writer, or of writing, that I have described [...]' (Sabeti 2016: 147).

I undervisningen instruerer lærerne arbejdet som en simpel, lineær proces med en start, midte og en slutning, som repræsenterer en lineær, ikke dynamisk progression, og den kreative idé, eller idéer, tilskrives i undervisningen til begyndelsen af en kreativ proces, og kun begyndelsen (Sabeti 2016: 147, 148). Denne definition af undersøgende, multimodale, kunstneriske processer kalder hun misvisende og argumenterer for, at forståelsen for dem bør kompliceres, ikke simplificeres

(Sabeti 2015: 149). Hvordan kan vi forstå denne kompleksitet, og hvordan kan den tilgås? Kurennaya (2017) bruger en interessant analogi til at beskrive dynamikken i kunstneriske processer, som kan forklare mekanismerne bag processer, hvor vi navigerer en høj grad af frihed, nemlig at tale. I den lingvistiske antropologi har man undersøgt processen bag spontan tale, og denne placerer Kurennaya i Hallam & Ingolds improvisations-ramme (Kurennaya 2017: 226). Spontan tale er karakteriseret ved en improvisatorisk dynamik, som er markeret ved et stort antal pauser, ophold, omformuleringer, tilbagetrækninger og lignende (Kurennaya 2017: 227-8). Hun foreslår, at improvisationen i vores sprog, i spontan tale, kan bruges som en analog til at forstå designprocessen, og som jeg vil argumentere for også kan bruges analogt med maleprocessen:

'Again, we can draw a parallel between this process and the process of articulating a thought using language: rarely do we speak in fully formed sentences typical of flowing prose, but rather our speech is marked by a number of reformulations, pauses, and new ideas as it is in the process of being spoken' (Kurennaya 2017: 232).

Denne gengivelse af sprogets dynamik, beskriver en spontan, undersøgende, reflektiv, skitserende proces, som er noget, individet ikke længere er bevidst om, da de færdigheder, der kræves for at tale, efterhånden er blevet tavs viden (Kurennaya 2017: 229). Kurennayas gengivelse af baggrundsprocesserne bag tale, understøtter Hallam & Ingolds argument om at subjektet improviserer hele tiden, da fx spontan tale kræver improvisation. Eftersom kursisterne dagligt taler og har gjort det i mange år, er det ikke, fordi de er ubekendte med improvisation som overordnet fænomen, og hvis det at tale, male og designe tøj alle kan anses som improvisation, hvordan kan vi da forstå de udfordringer som kursisterne, designerne, og også poeterne har til fælles? Forskellen er ifølge Kurennaya, at talens møjsommelige proces efterhånden er blevet nemmere at navigere i, siden vi begyndte at tale som spædbørn, selvom den i nogle situationer stadig kan være besværet (Kurennaya 2017: 230). Vi er blevet vant til at manøvrere tale gennem øvelse, og jeg vil argumentere for, at vi med denne akkumulerede erfaring i at tale har udviklet scripts, generelle guidelines og tommelfingerregler til smidiggørelsen af processen. I en omformulering af Kurennayas ord om designprocessens udfordringer, og som jeg ligeledes vil applicere på at male, modsat at tale, *'en evne, som ikke alle er forpligtet til at lære'* (Kurennaya 2017: 230). Forskellen på den tilsyneladende nemhed hvormed vi taler, over for besværet, som kursisterne oplever ved at male, er, sagt helt enkelt, at vi ikke øver os i maling hver dag: *'Cultural improvisation, as Ingold and Hallam (2009) tell us, is an ongoing process that requires dedication and practice in everyday life'* (Kurennaya 2017: 228).

Dette perspektiv på kunst og kreativitet indikerer en processuel tilegnelse af færdigheder, og derfor at en aktør med øvelse oplever, at fx hendes malepraksis bliver mindre besværlig. Kurennaya implicerer, at praksis vil opleves mindre udfordrende, idet aktøren med tiden vil samle hvad Hallam & Ingold beskriver som generelle guidelines og tommelfingerregler for arbejdet i dette nye medie. Jeg vil også argumentere for at disse kan sammenlignes med, hvad Stebbins (2013) referer til som *'a combination of its special skills, knowledge and experience'* (Stebbins 2013: 30). Med inddragelse af Stebbins klassificering af kunst som seriøs fritidsbeskæftigelse (Stebbins 2013: 30, 31), kan vi genkende endnu et vigtigt aspekt i praksis af seriøs fritid, og det er, at valget af seriøse fritidsbeskæftigelser som kunst forudsætter en *systematisk forfølgelse* (Stebbins 2013: 30). Ligesom Kurennaya demonstrerer, at tilegnelsen af tale krævede dedikeret, vedvarende øvelse, vil maling som fritidsvalg derfor forudsætte systematisk øvelse for at blive mindre udfordrende, og med tiden formentlig bidrage til flere af de stunder kursisterne søger af *glæde, sjov, rus* og *afslapning*, idet de *specielle færdigheder* (Stebbins 2013: 30), som praksissen forudsætter, kun tilegnes gennem systematisk eksponering og arbejde. Det betyder også, at en praksis i intuitiv maling ifølge Stebbins derfor ikke som de afslappede fritidsbeskæftigelser vil give *'ren fornøjelse, eller nydelse'*, men det er derimod en længere rejse, som på sigt leder til *dybt belønnende*, og til *vedvarende glæde*, af en slags Stebbins definerer som en mere dybdegående og varig slags glæde (Stebbins 2013: 34, 37). Dette indikerer at kursistersnes malepraksis har gode forudsætninger for at bidrage til de afslappende, sjov-, rus-, og glædebringende stunder, som de ønsker, og særligt på lang sigt hvis de dedikerer sig til vedvarende øvelse. Navigation af et stort, nyt frirum, i et medie hvor kursisterne kun har få færdigheder og langsomt tilegner sig dem, kendetegner en fritidsbeskæftigelse, der er udfordrende både for novicen og den øvede, og som vi identificerer hos kursisterne, kan lede til ængstelighed, bekymring, selvhad og frustration, og som er et alment træk blandt informanterne. I Crane & Byrnes undersøgelse af kunstterapi-studerende observerer forskerne på lignende vis de studerende være udfordrede af den intuitive kunsts store mulighedsrum, og beskriver sidenhen en indstilling til praksis, som de studerende kan tage, der har betydning for deres oplevelse:

'If the student can not only tolerate but welcome the experience of rupture to their normative practice, then this is likely to lead to a change in the way that they think about their experience' (Crane & Byrne 2020: 5-6).

Hvis de praktiserende malere, eller studerende, kan antage en anden tilgang til deres praksis vil det altså ændre deres oplevelse af den. Crane & Byrne beskriver her den kunstneriske proces som et brud på de studerendes normative praksis, som også karakteriserer maling. Crane & Byrne foreslår for normbrydende praksisser af disse typer, repræsenteret ved normbrydende processer, at disse bør ikke blot tolereres, men bydes velkommen (Crane & Byrne 2020: 5-6). Dette leder os tilbage og lægger sig op af det tankeskifte, som Kurennaya beskriver, når hun identificerer eksistensen af forskellige arbejdskulturer, hvor designeren er *nødt* til at antage et skifte i sin tankeproces (Kurennaya 2017: 229, min understregning). Hvordan ser et sådant tankeskifte ud? Både Kurennaya (2017) og Crane & Byrne (2020) argumenterer for selv-eksaminering og for at tilgå processens kompleksitet med et skift i tankegangen om de udfordringer, der hænger uløseligt sammen med processens natur. Udfordringerne er en uundgåelig del af det kunstneriske arbejde. Med andre ord fordrer den kunstneriske praksis en særlig sindstilstand, hvor uvished, muligheder og brud bør accepteres og indbydes som en fast, og ikke mindst forventet bestanddel. Kan aktøren stræbe mod, og kan hun antage et sådant skifte, vil oplevelsen ifølge Crane & Byrne forandres.

Et sådant skifte, kan også betegnes som en reorientering fra én til en anden ontologi.

Malepraksissen konstituerer en normbrydende kultur, og dette er netop hvad liminaltilstanden beskriver (Turner 1982: 28). For at opleve de forandringer, som normbrydende praksisser eller begivenheder rummer, kræver det, at aktøren overgiver sig til de alternative omstændigheder, ligesom deltagerne måtte overgive sig i ritualen. Ved at overgive sig til den alternative ontologi vil udfordringerne sandsynligvis ikke opleves så uventede og så tyngende, idet de forventes og måske endda bydes velkommen. Turner argumenterer for nødvendigheden af normbrydende regioner af kultur, hvor der kan brydes med konventionelle mønstre og konfigurationer, for at samfundet og dets individer kan udvikles (Turner 1982: 28). Med andre ord er normbrydende praksis, som intuitiv maling, vigtig fordi de yder modstand mod begrænsninger, ved at suspendere normativiteten og lade andre ideer, mønstre eller konfigurationer komme til syne. Turner beskriver liminaliteten og anti-strukturens formål, som:

'[...] the liberation of human capacities of cognition, affect, volition, creativity, etc., from the normative constraints incumbent upon occupying a sequence of social statuses, enacting a multiplicity of social roles[...]' (Turner 1982: 44).

Malepraksissens udfordrende format er en reorientering, som udfordrer aktøernes normtilstand, og som kræver at individet grundlæggende åbner sig for et andet arbejdsformat præget af

uforudsigelighed, kompleksitet og manglende erfaring. I det ligger der en reorientering, som ifølge Nina er tilgangen, hvor individet skal efterlade perfektionisme, omfavne fejl og antage en afslappet tilgang til arbejdet. Når kursisterne maler får de en grad af frihed og selvbestemmelse, hvor de ikke behøver at følge bestemte normer, og det er gennem reorienteringer som denne, at fremkomsten, af ikke alene en anden oplevelse af praksis, men kursisternes kapaciteter af kognition, affekt, vilje og kreativitet frigøres (Turner 1982: 44).

Identificeringen af mekanismerne og indstillingen til den kreative proces lader til at foreslå, at evnerne for kunstnerisk praksis er et spørgsmål om processuel tilegnelse, der består af tre primære opgaver. Det ene er træningen i et nyt medies teknikker, som er en specialisering, der læres over lang tid; sandsynligvis mange år. Det foreslår også, at det er muligt for enhver med vedholdenhed og systematisk øvelse at tilegne sig disse teknikker. De studerende på fx Parsons, en akademisk kunstinstitution, arbejder i lignende processer, som vi ser i atelieret, som understreger at træningen i disse teknikker kan de fleste få adgang til at øve sig i hos en erfaren underviser, og vælger man ikke en kunstnerisk levevej og indrullering i akademiske kunstinstitutioner, kan man få undervisning og øve sig via fritidskurser. Det andet aspekt af tilegnelsen af en mere selvstændig kunstnerisk praksis er, at den kreative proces i kunst følger et bestemt overordnet format af idé, udforskning, uvished, handling, udforskning, idé og så videre. Det format er en præmis for arbejdet med kunstnerisk selvudtryk. Det er fremmed for de fleste at navigere i et mulighedsrum af den størrelse og ubegrænsethed. Den åbenhed der er, er unscriptable, altså en proces af en sådan dynamik at kompleksiteten ikke kan forsimples uden, at scriptet konstant skal ændres og udskiftes (Hallam & Ingold 2007: 12). Kunstneren erhverver sig nogle teknikker, tommelfingerregler og generelle guidelines og må acceptere, at dette er hoveddelen af den værktøjskasse praksis tilbyder. Intuitiv maling kan ikke afkobles uvisheden. Vælger man at forfølge denne praksis er uvished og udforskning en præmis. Det er i uvished og udforskning af praksis' relative ubegrænsethed, at det unikke selvudtryk kan opstå. Dette perspektiverer Hallam & Ingold, som tidligere nævnt også om de, hvad jeg vil kalde script-fattige systemer, at deres kraft netop ligger i vagheden eller uspecificeretheden (Hallam & Ingold 2007: 2). At male uden uvished og udforskning er en grundlæggende anden praksis, med helt andre mål og muligheder.

Det tredje aspekt er, at det at lære at male er at lade accepten af uvished vokse til velkomst.

Dette, vil jeg mene, er at antage kunstnerens tilgang. Hvis tolerance for uvished og ubegrænsethed kan vokse til forventningen om den, og kan vokse til værdsættelse, så frigives der modstand, og muligheden for at tilgå en anden måde at være i kunststudøvelsen, og at se den med andre øjne. En transformation som ifølge Turner efterhånden vil forandre individets måde at

være i verden på. At male intuitivt, og vokse med liminalitetens krav er en proces, der styrker individer i kreativ tænkning, uanset hvornår i livet de dedikerer sig til det. Dette leder os også tilbage til de egenskaber McCrae og Sternberg & Lubart identificerer om individer stærke i kreativ tænkning, som var *værdsættelse af det nye, selvstændighed i bedømmelse og tolerance for tvetydighed* (McCrae 1987: 1259, Sternberg & Lubart & Lubart 1998: 8). Hvis enhver der dedikerer sig til systematisk eksponering og øvelse i kunstens liminale præcis kan vokse i disse evner, kan vi gøre op med forestillingen om et iboende talent, som det afgørende for kunstnerisk selvudfoldelse. Som tidligere nævnt er jeg ikke uenig i, at nogle individer lader til at være have nemmere ved kreativ tænkning, men jeg vil med denne undersøgelse foreslå, at disse mennesker grundlæggende er mere åbne overfor det uvisses præmis end andre, men at kunststudøvelse også grundlæggende er muligt for ethvert dedikeret individ, ikke blot disse få. Kunstneriske evner lader til at tilegnes, som Hallam & Ingold også argumenterer, gennem øvelse og være et relationelt anliggende, der bliver muligt gennem et netværk af aktører (Hallam & Ingold 2007: 9).

Jeg har i dette afsnit kortlagt udfordringer og mekanismer i maleprocesserne ved at trække på analoge eksempler, og beskrevet nogle af betingelserne ved at dyrke denne partikulære beskæftigelse, en seriøs fritidsbeskæftigelse, den reorientering aktøren bør foretage, udfordret essensforståelsen af kunstneriske individer, og de individuelt frigørende muligheder der er i denne type liminale, normbrydende proces.

Kapitel 8: Forandringer

I dette afsnit vil jeg undersøge, hvilke forandringer forløbet har skabt i kursisterne, hvad forvaltningen af en malepraksis kræver og muliggør, og hvilken betydning denne beskæftigelse har for kursisterne og for samfundet. Jeg vil med tre eksempler illustrere, hvilke konkrete forandringer kursusformatet affødte. Det første eksempel illustrerer en forhandling af begrænsende regler.

Gitte har malet, eller forsøgt på at male i mange år, og oplever ofte mange blokeringer. Under kurset tager hun et spring mod en ny måde at male på, som hun længe har ønsket at eksperimentere med, og som blandt andet er at male i lysere farver, med skæve figurer der er ude af perspektiv. Sædvanligvis afholder hun sig fra at male i denne stil, fordi hun har svært ved at vurdere om hendes billede fungerer:

‘Ej jeg synes de er virkelig sjove at se på, men jeg skal åbenbart bare ikke have lov at male sådan vel? [...] Det er svært at forklare, men jeg kan ikke vurdere min egen formåen, når det er sådan noget fjollet noget.’

Gitte demonstrerer her en distinktion, hun har lavet mellem, hvordan hun kan tillade sig at male, og hvad andre kan. Det er denne overbevisning, hun udfordrer, da hun maler en abstrakt figur af en mand, og lader hans ben pege fremad, og som afføder stor, indre tumult i hende (se billede nr. 3). Ifølge Gitte er figurens ben positioneret således, at den ville vælte, fordi den ikke overholder tyngdeloven, og er et udtryk som hun diskuterer med underviseren og de nærmeste kursister, og gengiver i sit interview, at hun debatterer indgående med sig selv, om hun kan lade figuren forblive sådan, om hans ben skal males om, så de står lige ned, eller om han helt skal males over og fjernes. Eksemplet demonstrerer Gittes overbevisninger om grænserne for hendes selvudtryk: *‘hvis jeg maler sådan én der står helt mærkeligt, som man ikke kan, fordi så var han væltet, så er det ikke rigtigt; så har jeg malet en fejl.’* For hendes inspiration, kunstneren Leif Sylvester, som maler i de farver og forvrængede motiver som hun nyder at se på, gælder nogle andre regler og i hans værker er skæve ben eller hans karakteristiske skæve hustage i Gitte øjne ikke fejl, men *sjove, rigtige* udtryk. Forhandlingen illustrerer hendes opfattelse af at der gælder forskellige regler for kunstnere og for hende. En sådan overbevisning kan indikere en kunst/kultur distinktion, som i kunstsammenhængen er forestillingen om, at de akademisk trænede professionelle er kunstnere, og derfor er de dem, som fremstiller raffineret, æstetisk produktion, mens almene mennesker fremstiller rå, (endog autentiske) produktioner (Svašek 2007: 139). Der vil i denne konstruktion af verden nødvendigvis være forskel på et element udført af “kunstneren” og alle de andre som ikke har kunstnerens raffinement. Dette vedholder forestillingen om en essentialistisk forskel på hvad Gitte kan udtrykke og hvad Sylvester kan, fordi der er en grundlæggende forskel på kunstnere og ikke-kunstneres udtryk. I eksemplet forsøger hun at udfordrer denne forestilling når hun debatterer med sig selv og hun kan lade benene være “ikke rigtige”. Også den generelle bekymring Gitte har for at male, som har resulteret i mange år, hvor hun har afholdt sig fra praksis, kan betragtes som en uafgjort kritik, der konstant åbnes, idet diskussionen er ufærdig. For i Bolands (2013) definition er denne forhandling eller forbeholdenhed et eksempel på en meningskrise. Gittes besværede praksis og dilemmaet her kan nemlig repræsenteres ved deltageren, der stranded i ritualets første stadie, i meningskrisen der leder til en undersøgelse af normer, men som også forbliver i dette første stadie fordi der ikke drages nogen mening ud af det. Boland forklarer at disse meningskriser i mere afgrænsede liminale-lignende begivenheder kan afhjælpes ved en kyndig ceremonimester. Meningskrisen uden ceremonimesterens assistance

sidder nemlig fast i en uendelig kritik (Boland 2013: 243). Det er netop i denne slags permanente meningskriser, at Boland argumenterer for vigtighed af en rituel handling, det kan være talehandlinger eller handlinger med kulturel symbolik, eller som at tage på kursus og få vejledning (Boland 2013: 229). Når Gitte derfor handler på denne krise ved at tage på kursus, og lade sig lede af Nina som ceremonimester, får hun mulighed for at overgive sig til en dyberegående undersøgelse af sin krise, som kan fornye hendes værdier, og dermed forløse en adfærd præget af *krisemonstre* (Boland 2013: 232).

I atelieret ender Gitte med at bevare sine strøg og figurens skæve ben, og maler også en forvrænget sofa. Herved handler Gitte på meningskrisen, og udfordrer den sociale konstruktions magt over hendes udtryksmulighed. Ved at handle imod disse opfattelser skubber Gitte til sin kapacitet og sit kreative udtryk (Turner 1982: 44). Kursets og praksis' format inviterer til en reorientering, som angår arbejdsformatet, og også virker forandrende på de forestillinger kursister som Gitte har om hende selv og om omverdenen. Liminaliteten, og kurset som liminalbegivenhed tilbyder et forandringspotentiale. Ved at Gitte udfordrer grænserne for, hvad hun må, handler hun på mere af den frihed, der bliver tilbudt hende i dette domæne, og udvider sit aktørskab.



Billede nr. 4. Gitte og Mie debatterer figurens fremstående ben

Det andet eksempel jeg vil give på kursets liminale kvaliteter er en anderledes reaktion på det ukonventionelle og kravet om overgivelse. Forløbet har været en markant anderledes oplevelse for Anna, der løbende har italesat modstand mod det alternative format, og som har ført til diskussioner mellem hende og underviseren i løbet af ugen. Under en af præsentationsrunderne i slutningen af en opgave, hvor kursisterne fortæller om deres proces eller værker, præsenterer Anna sin proces med det værk hun har lavet, som blandt andet omfatter en ramme af grønne blade. Anna fortæller at hun undervejs løb tør for den farvenuance, hun havde blandet og ikke kunne genskabe den. Hun forklarer, at hun derfor næste gang vil blande en større mængde farve fra starten. Til dette foreslår underviseren at de forskellige nuancer, der kan komme ved at blande farver igen også kan blive interessante i hendes værk, og at når værket er malet færdigt, vil hun sandsynligvis ikke længere fokusere på hvor stramt det er, eftersom at: *'der er noget lækkert, rent malerisk'*. Til dette responderer Anna:

'Nej, nej, men man har jo en idé om hvordan man vil have det skal se ud før man går i gang, og planlægger efter det. Hvis det var planlagt at det skulle være sådan, så var det jo bare det.'

Anna illustrerer her et ønske om at arbejde mere kontrolleret, hvor hun kan planlægge slutproduktet. Et sådant format vil være karakteriseret ved flere scripts og guidelines, andre processer og derfor andre udtryksmuligheder, og er et format der minder om mere rutineprægede opgaver. Dette ønske konflikter med et format, hvor planlægning ikke er formålet, men improvisationen er. Anna afsøger vedholdende efter scripts og guidelines ugen igennem i en modstand mod formatets betingelser. Det improviserende arbejdsformat udfordrer Annas sædvanlige måde at male på, og hendes intention for hvad fritidsbeskæftigelse skal opfylde. Hjemme opstreger hun Tintin-billeder på lærred, og maler efter dem, og arbejder derfor i et relativt mere fastsat og konkret format end i atelieret. Hun fortæller i sit interview, at hun kan få meget tid til at gå med at male disse billeder, hvor hun ellers ville sidde og arbejde på sin computer, og at formålet for malepraksissen er at indsætte en anden aktivitet, for at arbejde mindre og at kunne være alene, som tidligere beskrevet. Formatet med at opstrege og male efter et billede beror på flere scripts, og er et mindre radikalt og normbrydende format end intuitiv maling. Den modstand Anna har mod kursets format er interessant i relation til forandringsperspektivet i liminale begivenheder.

I Annas tilfælde er der tale om tre slags liminalitet. Der er den liminale begivenhed som kurset repræsenterer, den liminalitet der ligger i hendes hjemmepraksis og dermed afholdelsen af fritiden, og til sidst en slags permanent liminalitet der udgør hendes liv, fordi hun ikke afholder

fritid og derfor ikke får det afbræk, som kan afbalancere hendes tilværelse. Turner skriver om det postindustrielle samfundsstruktur:

'Sociocultural systems drive so steadily towards consistency that human individuals only get off these normative hooks in rare situations in small-scale societies, and not too frequently in large-scale ones'
(Turner 1982: 44).

Annas forhenværende arbejds-livsbalance, før hun optog hobbyen hjemme bestod af et arbejds- og familiedomæne, og et minimalt, næsten ikke-eksisterende fritidsdomæne, og derfor ikke fik forløsning fra disse normative 'kroge', som Turner beskriver i citater. De normative kroge drejer sig her om overarbejde, og en adfærd af forpligtelse. Interessant i denne sammenhæng er en anden effekt af liminale begivenheder, som er den kontrast begivenheden stiller op mod hverdagens sociale strukturer, og som kan bekræfte og genoplive subjektets tro på dem (Turner 1969: 185). Når Anna derfor afviser den partikulære liminalitet i kurset, kan det betragtes som en bekræftelse af hendes egen hjemmepraksis og i afholdelsen af fritiden som væsentlig. At forvalte en fritid, selv i det mere konventionelle format hun foretager med sin egen malepraksis, er et opgør. At følge samfundsnormer, som at afholde fritid, når udgangspunktet er ikke at afholde den, er også en forandring. Annas overarbejde og manglende tid for sig selv er en slags permanent liminalitet, hvor der ikke er nogen afgrænsninger, nogen afslutning på ritualer, og er en meningskrise, hun har løst ved at male efter billeder hjemme. De perspektiver kurset og den intuitive praksis har bragt Anna er bekræftelse i hendes nylige selvforanstaltede fritid, som i sig selv er et normbrud. Hallam & Ingold beskriver en velkendt mekanisme, når de forklarer, at det for folk som lever normbrydende kan være ukonventionelt at blive konventionel (Hallam & Ingold 2007: 6). Annas handling og søgen mod afslappet fritid udgør et opgør med hendes livsstil, hvor der ikke findes meget fritid og tid for hende selv, mere end et oprør mod samfundsstrukturen. Hendes opgør med en ukonventionel levevej har samfundsbevarende kvaliteter. Det format, Annas sædvanlige malepraksis foregår i, og det formål som hun beskriver for hendes fritidspraksis, er karakteristisk for afslappet fritidsbeskæftigelse, hvor aktøren dyrker kortvarige fornøjelser, som er mere tilgængelige, fordi de ikke kræver særlig træning (Stebbins 2013: 30). Annas ønsker for en malepraksis står derfor i kontrast til formatet i atelieret, hvor udforskning og uvished er centrale, og ikke tilbyder hende let tilgængelige fritid. Den afslappede beskæftigelsestilgang, som hun dyrker i sin hjemmepraksis, ligner også undervisningen på det tekniske kursus, og er formater der kan tilbyde en umiddelbar, ukompliceret tilfredsstillelse (Roberts 2011: 8; Stebbins 2013: 34). Hendes modstand mod kursets og praksis' format

repræsenterer en afvisning af dens præmis, og affødt af denne, også en afvisning af normbrud. I liminale faser, og i intuitiv maling som seriøs beskæftigelse, er der krav om, men også muligheden for at bryde normer, løbe risici og eksperimentere, som har transformerende kvaliteter, og er en mulighed for at udforske sig selv. Friheden, som tilbydes i fritiden, gør det muligt at udfolde og udforske sig selv på måder det ofte ikke er muligt at agere i i arbejds- og familiedomænet uden store konsekvenser (Roberts 2011: 4)

Dette eksempel understreger, hvorfor der også ligger frigørelse i beskæftigelser, der forudsætter færre normbrud og mindre investering. Forskningen konkluderer også samtidig, at et sådant format med tiden mister sin appel, fordi det vil opleves mindre tilfredsstillende, grænsende til kedeligt (Stebbins 2013: 34). Annas befriende adfærd vil sandsynligvis miste sin appel, hvis den alene udgør hendes fritidsaktiviteter, hvilket illustrerer hvorfor kombinationen af afslappede og seriøse fritidsbeskæftigelser beriger individet langsigtet, og hvorfor ingen af dem bør stå alene.

Et tredje eksempel, der er opstået ud af kursusforløbet, drejer sig om omdefineringer der leder til større forandringer udenfor atelieret. Mie, som studerer, er optaget af at bruge sin tid konstruktivt, og den tilgang har indflydelse på hendes fritid og afslapning, hvor hun oplever, at hun hurtigt spilder tiden. Som beskrevet i teoriafsnittet har den protestantiske arbejdsetik øvet stor indflydelse, og påvirker stadig forestillinger om tid og adfærd, hvor ustruktureret tid i fritidsdomænet anses som spildtid (Turner 1982: 37). At sidde stille skaber frustration for hende, og er noget hun løser ved at strikke tøj, mens hun ser tv, som er noget, der ifølge Mie gør spildtiden brugbar. Under forløbet har hun reflekteret over denne forestilling, fordi hun har opdaget, at hun ikke oplever samme frustration ved sin fritid, når hun maler. Når hun maler, forklarer hun, skaber hun ikke noget brugbart, men har fået en pause. Dette har ledt hende til at revurdere hendes forestilling: *Jeg tror jeg skal omdefinere hvad konstruktiv er. Altså det her kan også godt være konstruktivt, hvis det giver den her pause.*

Oplevelsen med at male har udfordret hendes opfattelse af, hvad hun kan tillade sig selv i tiden, hvor hun ikke studerer eller socialiserer, og har udvidet hendes koncept af konstruktivitet. Kurset og malepraksissen har suspenderet både aktiviteter og adfærden hun normalt ville have, og hun har i dette fravær opdaget nye sider af sig selv:

‘Jeg har tendens til at være meget rigid og firkantet. Så det er virkelig et frirum, for så kommer det i baggrunden, og det andet kommer frem. Og jeg tror at noget af det, det bliver bibeholdt bagefter.’

Ved at opsøge en anden praksis og at overgive sig til dens format, har Mie revurderet centrale værdier, og forandret sit syn. Dette er endnu en understregelse af den potens, som liminaliteten har. For det eksperimenterende format har udfordret Mie, og den tendens hun observerer hos sig selv til at være *rigid og firkantet*. Ved at opsøge, eksponere og overgive sig til en ukonventionel praksis, repræsenteret ved det liminale, har oplevelsen skabt en transformation, hvor hun undersøger sit kunstneriske udtryk og reflekterer over sin tilværelse. Dette udmunder sig blandt andet i en bevidsthed om nogle overbevisninger, som er de dominerende moralske bindinger, der har gjort indtog i hendes fritid og liv, og som hun retter kritik af og omdefinierer. Kurset giver hende en oplevelse af at hun kan være på en anden måde, hvor hun ikke behøver at være produktiv hele tiden, men måske kan blive mere *åben*, og *løs*, forklarer hun, og det er noget, hun tror, at hun vil tage med sig. Mie illustrerer her, hvordan egenskaber tilegnet gennem en liminalfase, som erstatningen af fx rigid med åbensindet, eksporteres til dagligdagen (Turner 1969: 128). Hun ønsker at fortsætte med at praktisere maling på denne måde, og hendes beskæftigelse med maling vil derfor være influeret af denne tankegang. Mies fritid vil på grund af transformationen formentlig fremover have bedre forudsætninger for at blive dyrket som en mere reel pause, hvor hun kan få gavn af den frihed, der er mulig at handle på, når moralen befries fra forpligtelse til produktivitet. Med denne åbning bliver der mulighed for at dyrke både afslappede og seriøse fritidsbeskæftigelser, og dyrke sider af sig selv, på måder der vil stå i stærkere kontrast til adfærden i de kontrollerede domæner. Ved at omdefinere konstruktivitet kan hendes liv nu også få indflydelse fra det vigtige fritidsdomæne, som medvirker til individets arbejdsliv-balance og velvære (Stebbins 2013: 37).

Transformationer som disse understreger vigtigheden af liminale begivenheder, og svarer på spørgsmålet som Ruth Jones stiller: *‘hvorfør er det vigtigt at opleve liminalitet?’* (Jones 2009: 158). Kursets afgrænsede begivenhed, dets normbrydende moral og socialitet udgør et katalyserende rum, hvor Gitte handler på en meningskrise og udtrykker sin personlighed, hvor Anna bekræftes i behovet for fritid og balance, og Mie finder nye måder at tænke sin fritid, og sin forpligtelse til arbejdsmoralen. Liminale begivenheder muliggør transformationer på grund af de alternative betingelser og muligheder, som begivenheder som denne stiller, og understreger det liminales afgørende vigtighed for individets selvbestemmelse og frigørelse fra de mange forskelligartede meningskriser eller ønsker det måtte have. Gennem beskæftigelsen med intuitiv maling skubber kursisterne til grænserne for hvad der er muligt for dem på lærredet, i deres liv, og øger deres selvstændighed. Nogle gør dette på måder, der indebærer mere radikale forandringer end andre,

men alle kursisterne tilbageerobrer noget frirum ved enten at afholde sin fritid eller reducere tiden med forpligtelser overfor arbejde- eller socialliv. Det er en frigørelse der er på spil i dette rum og denne praksis, hvor kursisten gennem det kunstneriske vovestykke, overgivelsen til det ukontrollerbare praksis kan både bekræftes og opdage nye ting om sig selv og hendes omverden.

Kapitel 9: Sammenfatning og afsluttende refleksioner

Jeg har med dette speciale opstillet en række problemstillinger og et overordnet forskningsspørgsmål, som denne undersøgelse skulle besvare. Den første problemstilling er hvilken betydning denne partikulære kursusramme har for kursistens malepraksis?

Jeg identificerer en række aspekter af kursusrammen, som understøtter hvorfor begivenheder og malepraksisser som denne skaber anti-struktur og potentiale for refleksion, grænseoverskridelse og forandring. Kursets afgrænsede lokalitet, varighed og kunstpraksis giver kursisterne anledning til en pause fra hverdagen og deres normale roller, som udmærker sig ved at kursisterne, når de tager på et forløb som dette, uddelegerer deres sædvanlige forpligtelser, og kan træde ind i en anden verden. Disse grundlæggende omstændigheder tilbyder en oplevelse, som adskiller sig fra hverdagen, i tid, sted og aktivitet. Rummets formål om undersøgelse af ens eget kunstneriske udtryk og begivenhedens midlertidighed tilgås med seriøsitet og fordybelse, som skaber en dominerende kultur af tavshed, og avler en anonymitet, som skaber et ceremonielt hierarki, hvor kursisterne er mere ligestillet og ikke har samme anledninger til positionering og differentiering gennem samtale, men i overvejende grad blot er kursister. Disse aspekter udgør en særlig anti-struktur og gør, at jeg karakteriserer kursusrammen, kulturen og praksis som en liminal begivenhed.

Kursisternes adfærd er overvejende fokuseret på deres egne processer, men vi ser også stunder med interaktion mellem kursisterne, som frokostpauserne, hvor der hersker andre normer for samtale, som bliver til refleksive, kollektive undersøgelser, som kæder det erfaringsnære og store samfundsdebatter sammen på undersøgende vis. Dette atypiske samvær kan sammenlignes med et glimt af *communitas*, som ellers ikke er et fremtrædende aspekt, og mere sjældent i fragmenterede samfund. Socialiteten i rummet ligner maleprocessernes undersøgende, introspektive format.

Underviseren som tilrettelægger og vejleder forløbet har en vigtig rolle med at assistere kursisterne i udfordringer, idéer og teknikker, som opstår under maleprocesserne. At deltage i kurset med en støttende underviser muliggør den voksende egenpraksis i maling, som

kursisterne ønsker hjemme. Igennem oplevelserne under forløbet bekræftes kursisternes visioner for både deres kunst, deres pause og deres liv i arbejds- og familiedomænet.

Som akademisk skolet billedkunstner frigiver underviseren viden og erfaring fra et eksklusivt domæne, kunstverdenen, og giver videre til “udenforstående”. Denne videregivelse demokratiserer muligheder for kunstudøvelse i den del af befolkningen som ikke er indrullet på kunstakademier, i lignende procedurer.

Underviserens bagvedliggende værdier har stor indflydelse på kursets normbrydende virkninger. Som liminalbegivenhedens ceremonimester støtter hun kursisterne i malepraksissens atypiske og undersøgende format, som bryder med normerne for arbejde i fx arbejdsdomænet, idet hun skubber til en reorientering, et skifte i tilgangen til processen, hvor hun opmuntrer kursisterne til at antage en tilgang af manglende perfektionisme, afslapning og evnen til at se at fejl kan være gode i et værk. Det er fortolkningen og udforskningen af idéer der i fokus, ikke teknisk mestring, for under disse vilkår har processen værdi og mål i sig selv. Det er muligt at arbejde mindre kontrolleret i dette format og den store frihed giver kursisterne mulighed for at udfolde dem selv, som sætter noget personligt og sårbart på spil. Undersøgelse af kursisternes æstetisering af deres proces og værker er et vigtigt aspekt i kortlægningen af kunstbeskæftigelse, som vil give et skarpere billede på, hvad der er på spil under begivenheder og praksis som denne for ikke-akademisk skoledede malere, men dette var ikke muligt inden for denne undersøgelses rammer. Dette ville være interessant at undersøge i et fremtidigt studie.

Jeg var også nysgerrig på hvilke udfordringer og krav, der er i malepraksissen, samt hvordan kursisterne relaterer deres beskæftigelse til kunstverdenen?

Ved at inddrage undersøgelser fra kunsthøgskoler som tøjdesign, poesi og kreativ komposition, som kortlægger processen omkring et værk som multi-modalt, undersøgende og uforudsigeligt demonstrerer jeg, at kreative processer har en dynamisk, højimprovisatorisk natur. Kunstneriske processer som disse kan betragtes som en slags fri leg, forstået på den måde, at der er en markant større frihed til selv at definere processen, hvilket kan fremkalde glæde og eufori såvel som frustration, angst og bekymring. Det store mulighedsrum er ikke muligt at navigere ved hjælp af nøje planlægning eller scripts, for improvisationens natur er for kompleks at inddæmme, og er et grundtræk i kreative processer som disse. Uvished og udforskning er præmisser og er derfor en virkelighed, som kursisterne skal acceptere som en præmis i netop denne praksis. I undersøgelsen ser vi ligeledes, at disse processers utæmmelige format ikke alene bør accepteres, men med fordel bør bydes velkommen, idet et sådant tankeskifte vil give en grundlæggende reorientering omkring praksissens natur og kursistens forventninger, som vil gøre de særlige krav

og omstændigheder givende, fremfor begrænsende, det er en tilgang, der karakteriserer kunstnerens tankegang, hvor normbrud, tvetydighed og det nye og uventede kan blive velkomne opdagelser. Herved demonstrerer jeg, at tilegnelse af en selvstændig praksis er processuel, og det processuelle aspekt gør op med forestillinger om kunstneren som et individ, der besidder en iboende essens, som andre ikke besidder. Dette understreger om malepraksissen, at alle mennesker kan blive selvstændige i en praksis som maling, såfremt de er dedikerede og systematisk over sig i den liminale proces og overgivelse. Det kræver nemlig særlige evner og viden at male, som skal erfares gennem øvelse, og den specialisering tager lang tid. I undersøgelsen inddrager jeg et studie som sammenligner tilegnelsen af disse færdigheder med at lære at tale. Forskellen på nemheden, hvormed vi taler og udfordringerne kursisterne har med at male, er tilsyneladende blot, at de ikke over sig i maling hver dag. Et andet fund er at intuitiv maling som fritidsbeskæftigelse kræver deltagerens systematiske forfølgelse af evner, det tager tid at erhverve sig. Samtidig er det også en type beskæftigelse som kan bidrage til dyb tilfredsstillelse og velvære, og kan udvikle sig til fritidskarrierer, hvor udøveren kan blive ligeså dygtig som professionelt skolede. Forestillinger om grundlæggende forskelle på kunstnere og ikke-kunstnere viser sig i opfattelsen af forskellige regler for de etablerede kunstnere og kursisterne. Det motiv en kursist udtrykker bliver til en meningskrise og indre debat, hvor hun forhandler, om hun kan male som kunstneren, hun er inspireret af. Ved hjælp af underviseren fastholdes en grænseoverskridende handling i form af motivet.

Jeg stillede et overordnet forskningsspørgsmål til at indramme disse problemstillinger, som er hvilke liminale kvaliteter, der er i et kursus i intuitiv maling, og hvilke forandringer en hobbymalepraksis som fritidsbeskæftigelse muliggør for kursisterne?

Beskæftigelsen med malepraksissen er en grænseflyttende praksis. Både et kursus og en egenpraksis i intuitiv maling er behæftet med en ganske partikulær præmis, der sammensætter høj frihed og ultimative krav til arbejdsformatet. For at udtrykke sig i kunsten må individet overgive sig til kunstens liminale tilstand, hvor velkendte arbejdsformater må erstattes med et andet og normbrydende format, som karakteriseres ved uforudsigelighed, bred udforskning, og improvisation uden mange guidelines. At male intuitivt sammensætter et dybt personligt udtryk med en normbrydende proces, som katalyserer intense oplevelser af rus, afslapning, frustration, selvhad og leg. Det er en krævende beskæftigelse at vælge intuitiv maling, for praksis forudsætter overgivelse til den frie fortolkning og en nærhed til procesorienteret arbejde, som er fremmedartet. At opbygge den specialviden, de evner og den erfaring som en seriøs beskæftigelse som malepraksissen kræver, tager tid, hvorfor individets vej til en selvstændig

egenpraksis er en liminal én. Der er ingen malepraksis uden liminalitet. Det er en praksis som giver anledning til forhandling og til bearbejdning af individets eksisterende meningskriser, hvor fx regler og forståelser kan kritiseres, revurderes og blive anledning til frigørelse fra begrænsende overbevisninger. At dyrke en beskæftigelse som maling styrker individets aktørskab. Ved at beskæftige sig systematisk med maling vil individet gennemgå transformationer. Dette ses fx da jeg i undersøgelsen demonstrerer at forestillinger omdefineres, og kursisterne rykker tættere på det liv, de har intentioner om at leve ved at overgive sig til malingens midlertidige liminalitet. Disse korte ophold under normbrydende forhold har evne til både at styrke hobbymalerens intentioner og at styrke hende i de kritikker, hun opstiller. Uanset hvad er den grænseoverskridende fase anledning til den forandring individet tager med sig tilbage i sine strukturelle domæner.

Særligt som begynder i maleprocessernes emotionelle og kunstneriske limbo, er underviseren, i rolle som kyndig ceremonimester en vigtig brik for at opbygge praksis og stifte bekendtskab med de tilsyneladende kaotiske, omkalfatrende processer med en erfaren guide. Malepraksissens dybt tilfredsstillende selvudfoldelse forudsætter en intensitet, der ikke kan forhandles, men som tilsyneladende kan opleves mindre fatal, hvis praktikerens antager en særlig tilgang. Kan hobbymaleren acceptere præmissen for den beskæftigelse, hun har valgt at dedikere sig til, og betragte dens særlige omstændigheder som muligheden for en alternativ rute til oplevelser, vil hun efter sigende få en anden oplevelse af kontroltabet.

At udsætte sig selv velvilligt for malerkunstens liminalitet er en kraftfuld proces, og et eventyr der skaber vedvarende forandringer både i retninger, som kursisten ønsker og som hun ikke tidligere havde forestillinger om. Vi ser også kursister overgive sig til den pause, som fritiden muliggør, på forskellig vis. Det vil derfor være interessant at fortsætte kortlægningen af malepraksissen som lille fritid og seriøs beskæftigelse, for at forstå nærmere hvilke betydninger, den har for individet og for samfundet.

Bibliografi

- Agar, M., H. (1980). *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. (2. udg.) Academic Press
- Banks, M. (2009). Fit and Working Again? The Instrumental Leisure of the 'Creative Class'. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 41(3), 668–681. <https://doi.org/10.1068/a40333>
- Baarts, C. (2010). Autoetnografi i *Kvalitative metoder: en grundbog*. Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (red. s. 153-163). København.: Hans Reitzels Forlag
- Bjerrum H., Thøgersen M. (2018). *Aftenskolerne – hvordan har de det?* Videncenter for Folkeoplysning
<https://www.vifo.dk/vidensbank/udgivelser?publicationId=7563a6d8-fdb3-443f-abe7-a8f900682e4f>
- Boland, T. (2013). Towards an anthropology of critique: The modern experience of liminality and crisis. *Anthropological Theory*, 13(3), 222–239. <https://doi.org/10.1177/1463499613496731>
- Bramham, P. (2006). Hard and Disappearing Work: Making Sense of the Leisure Project. *Leisure Studies*, 25(4), 379–390. <https://doi.org/10.1080/02614360600896452>
- Bruner, E. (1993). 'Epilogue: Creative persona and the problem of authenticity', i S. Lavie, K. Narayan & R. Rosaldo (Red.) *Creativity/Anthropology* (s. 1–8). Cornell University Press
- Bundgaard, H. (2003). Lærlingen. Den formative erfaring. I K. Hastrup. *Ind i Verden* (red. S. 51-69) Hastrup, K. Hans Reitzels Forlag.
- Crane, T., & Byrne, L. (2020). Risk, rupture and change: Exploring the liminal space of the Open Studio in art therapy education. *The Arts in Psychotherapy*, 69, 101666. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2020.101666>
- Cremin, T. (2006). Creativity, Uncertainty and Discomfort: Teachers as Writers. *Cambridge Journal of Education* 36(3), 415–433. <https://doi.org/10.1080/03057640600866023>
- Csikszentmihályi, M. (1975). *Beyond Boredom and Anxiety: The Experience in Work and Games*. San Fransisco: Jossey-Bass
- Darveau, J., & Cheikh-Ammar, M. (2021). The interplay between liminality and consumption: A systematic literature review with a future research agenda. *International Journal of Consumer Studies* 45(4), 867–888. <https://doi.org/10.1111/ijcs.12678>

Eigaard, S, Hauge, H., Larsen, H., (1987). *Aftenskolens historie i Danmark: folkeoplysning i 200 år*. Specialtrykkeriet Viborg

Emerson, R. M., Fretz, R. I., & Shaw, L. L. (2011). *Writing ethnographic fieldnotes* (2. udg.). University of Chicago Press.

Foster, C., & McCabe, S. (2015). The role of liminality in residential activity camps. *Tourist Studies*, 15(1), 46–64. <https://doi.org/10.1177/1468797614550962>

Gluckman, M. (1965). *Politics, law and ritual in tribal society*. Chicago: Aldine Publishing Company.

Goffman, E. (1962). *Asylums*. Chicago: Aldine Publishing Company

Goffman, E. (1972). *Relations in public: Microstudies of the public order*[New ed.]. Penguin.

Gold, R. L. (1958). Roles in Sociological Field Observations. *Social Forces*, 36(3), 217–223. <https://doi.org/10.2307/2573808>

Gunn, W., & Donovan, J. (2012). Design Anthropology: An Introduction. I W. Gunn & J. Donovan (5. udg. s. 1-16), *Design and Anthropology*. Routledge: London

Gupta, A., & Ferguson, J. (1992). Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, 7(1), 6–23.

Hallam, E., & Ingold, T. (2007). *Creativity and cultural improvisation*. Berg.

Hallam, E., & Ingold, T. (2009). *Creativity and cultural improvisation: An introduction*. Paris: Berg

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>

Hastrup, K. (2003). *Ind i verden: En grundbog i antropologisk metode*. Hans Reitzel.

Hjermitslev, H. H. (2018). Mellem dannelse og nytte: Et perspektiv på folkehøjskolernes historie. *Norsk Pedagogisk Tidsskrift*, 102(2), 171–183.

Human, O., & Robins, S. (2011). FIFA 2010 and the elusive spirit of communitas: A return to Victor Turner (with some differences). *Anthropology Southern Africa (Anthropology Southern Africa)*, 34(1/2), 38–50. <https://doi.org/10.1080/23323256.2011.11500007>

Jaimangal-Jones, D., Pritchard, A., & Morgan, N. (2010). Going the distance: Locating journey, liminality and rites of passage in dance music experiences. *Leisure Studies*, 29(3), 253–268. <https://doi.org/10.1080/02614361003749793>

- Jones, R. (2009). Inventing rituals; inhabiting places – ritual and community in public art. *Journal of Arts & Communities* 1(2), 147–167. <https://doi.org/10.1386/jaac.1.2.147/1>
- Kaya, A. & Bilen, S (2021). The Reflections of Pre-service Music Teachers' Creative Thinking Skills on their Instrumental Improvisation Ability. *International Online Journal of Educational Sciences*, 13(4), 1179–1197.
<https://doi.org.ludwig.lub.lu.se/10.15345/iojes.2021.04.015>
- Kofod, A. (2014). Organisering af danske unges fritid. Et historisk tilbageblik. *Tidsskrift for Ungdomsforskning*, 9 (1).
- Korsgaard, O. (2002). A European “demos”? The Nordic adult education tradition - folkeoplysning - faces a challenge. I S. Martin (Red.), *Comparative education* (Bd. 38, Nummer 1, s. 7–16).
- Kurennaya, A. (2017). Fashion as practice, fashion as process: Using principles of language as a framework for understanding the design process. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 17(64), 225–238.
- Leach, J., & Stevens, C. J. (2020). Relational creativity and improvisation in contemporary dance. *Interdisciplinary Science Reviews*, 45(1), 95–116. <https://doi.org/10.1080/03080188.2020.1712541>
- Lefebvre, K. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (trans. S. Elden & G. Moore) London: Continuum
- Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. I Marcus, G. *Ethnography through Thick and Thin*. (S. 79-104). Princeton: Princeton University Press.
- Malinowski, B. (1967). *A diary in the strict sense of the term* Routledge & Kegan Paul.
- McCrae, R. R. (, & Ingraham, L. J. (1987). Creativity, Divergent Thinking, and Openness to Experience. *Journal of Personality and Social Psychology* 52(6), 1258–1265.
<https://doi.org/10.1037/0022-3514.52.6.1258>
- Müller F. (2021). *Design Ethnography Epistemology and Methodology*. Springer International Publishing.
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-60396-0>
- Pereira, F. (2017). Ritual Liminality and Frame: What Did Barbosa See When He Saw the “Theyyam”? *Asian Theatre Journal*, 34(2), 373–396.
- Roberts, K. (2011). Leisure: The importance of being inconsequential. *Leisure Studies*, 30(1), 5–20.
<https://doi.org/10.1080/02614367.2010.506650>
- Rocha, A. R. C., da Rocha, A., & Rocha, E. (2017). Rituals of cruise consumption and the “new” middle class: Desiring and “devouring” maritime cruises. *Leisure Studies*, 36(4), 468–480.

<https://doi.org/10.1080/02614367.2016.1182205>

Rosaldo, R., Lavie, S., & Narayan, K. (1993). Introduction: Creativity in Anthropology. I R. Rosaldo, S. Lavie, & K. Narayan (Red.), *Creativity/ Anthropology* (s. 1–8). Cornell University Press.
<https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6hf.3>

Sabeti, S. (2016). Writing creatively in a museum: Tracing lines through persons, art objects and texts. *Literacy*, 50(3), 141–148. <https://doi.org/10.1111/lit.12079>

Sand, A.-L. (2019). Skal fritiden være i faste rammer? Fritidsorganisatoriske potentialer mellem planlægning og planløshed. *Dansk Sociologi*, 30(1), 9–31.
<https://doi.org/10.22439/dansoc.v30i1.6024>

Sanjek, R. (1990). On Ethnographic Validity. i Sanjek (ed.) *Fieldnotes – the Makings of Anthropology*. (S. 385- 418). London: Cornell University Press.

Silk, M., Caudwell, J., & Gibson, H. (2017). Views on leisure studies: Pasts, presents & future possibilities? *Leisure Studies*, 36(2), 153–162. <https://doi.org/10.1080/02614367.2017.1290130>

Snape, R., Haworth, J., McHugh, S., & Carson, J. (2017). Leisure in a post-work society. *World Leisure Journal*, 59(3), 184–194. <https://doi.org/10.1080/16078055.2017.1345483>

Spiegel, A. D. (2011). Categorical difference versus continuum: Rethinking Turner's liminal-liminoid distinction. *Anthropology Southern Africa (Anthropology Southern Africa)*, 34(1/2), 11–20. <https://doi.org/10.1080/23323256.2011.11500004>

Stebbins, R. A. (2013). Leisure, happiness and positive lifestyle. I *Contemporary Perspectives in Leisure*. Routledge.

Sternberg, R. J., Lubart, T. I. (Red.). (1998). The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms. I *Handbook of Creativity*(s. 3-15). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511807916.002>

Svašek, M. (2007). *Anthropology, Art and Cultural Production*. Pluto Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctt18mbdfr.10>

Szulevicz, T. (2015) Deltagerobservation i Brinkmann, S. & Tanggaard, L. *Kvalitative metoder: en grundbog*. (red. s. 81-96). København.: Hans Reitzels Forlag

Torpe, L. (2003). Democracy and Associations in Denmark: Changing Relationships between Individuals and Associations? *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 32(3), 329–343.
<https://doi.org/10.1177/0899764003254594>

Turner, V. W. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Taylor & Francis Group.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/lund/detail.action?docID=4906720>

Turner, V. W. (1979). Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*, 6(4), 465–499.

Turner, V. W. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play* Performing Arts Journal Publications.

Van Gennep, A. (1909). *The Rites of Passage* (Tran. af M. B. Vizedom. & G. L. Cafee) London: Routledge & Kegan Paul

Vaartio-Rajalin, H., Santamäki-Fischer, R., Jokisalo, P., & Fagerström, L. (2021). Art making and expressive art therapy in adult health and nursing care: A scoping review. *International Journal of Nursing Sciences*, 8(1), 102–119. <https://doi.org/10.1016/j.ijnss.2020.09.011>

Whatmore, S. (2003). Generating Materials. I M. Pryke, G. Rose, & S. Whatmore, *Using Social Theory* (s. 90–104). SAGE Publications, Ltd. <https://doi.org/10.4135/9780857020253.n5>

Webkilder

URL (1): <https://www.vifo.dk/om-folkeoplysning/aftenskoler/> (2021-09-09)

URL (2): <https://www.fof.dk/da/om-fof> (2021-09-09)

URL (3): <https://www.fof.dk/da/kbh/kurser/kreative-kurser/tegning-og-maling/malekurser/sommermaling-ugekursus/212081> (2021-07-12)

URL (4): <https://www.fof.dk/da/kbh/kurser/kreative-kurser/tegning-og-maling/malekurser/10-teknikker-i-akvarel/212128> (2021-07-12)