

DANSK SOCI OLO GI

POSER
6,-
Betales
panelet

ESSAY

af Ann-Dorte Christensen

Grafik og skitser udlånt af billedkunstner Marit Benthe Norheim

Sociologi møder kunst¹

Hvad har sociologi og kunst med hinanden at gøre? Er det ikke to vidt forskellige discipliner med hver sine metoder, tankemåder og fremstillingsformer? Står kunstens kreative, sanselige og intuitive tilgang ikke i skærende kontrast til de videnskabelige idealer og præmisser, der kendetegner sociologien?

Sådanne spørgsmål er ikke nye, men er blevet stillet af sociologer mere eller mindre eksplicit siden sociologien udviklede sig til sit eget fagområde. Når jeg for øjeblikket interesserer mig for dette, skyldes det ikke en årelang interesse for forholdet mellem sociologi og kunst eller en kunsthistorisk nebensgjæft. Det hænger i stedet sammen med, at jeg gennem min forskning er blevet inddraget i kunstneriske processer, som har åbnet mit blik for, hvordan de to områder kan berige hinanden og dermed også, hvordan kunsten kan være en positiv medspiller på den sociologiske banehalvdel. Det seneste og mest omfattende møde med kunsten har været med billedkunstner Marit Benthe Norheim og hendes kunstprojekt *Life-boats*, der består af tre sejlene kvindeskulpturer. En af disse skulpturbåde bærer 18 galionsfigurer, som er baseret på livsfortællinger af ældre kvinder, der har boet i forskellige lande og kulturer. Disse livsfortællinger har dannet baggrund for såvel den kunstneriske skabelse af galionsfigurerne på skulpturskibet som for sociologiske analyser, som er publiceret i bogen *Skibet er ladet med minder. Fortællinger om kvindeliv på tværs af grænser* (Christensen og Norheim 2016; 2017).² I det følgende vil jeg uddybe mit samarbejde med *Life-boats* projekt efter en mere generel diskussion om forholdet mellem sociologi og kunst.

Forholdet mellem kunst og sociologi

Lad mig indledningsvis slå fast, at min tilgang til at beskæftige mig med forholdet mellem kunst og forskning er sociologien. Der findes en lang tradi-

tion og mange forskellige fagområder – ikke mindst inden for humaniora, kunsthistorie og arkitektur – som beskæftiger sig med kunst og forskning, og der er naturligvis store forskelle mellem fagområderne i deres tilgang til såvel forståelse som samarbejde med kunsten. Fx fremhæver Julia Rothenberg, at mens humanister og kunsthistorikere vil have en tendens til at fokusere på kunstværket (en roman, en film, et maleri, en skulptur mv.), så vil sociologien og samfundsvidenskaberne være mere tilbøjelige til at fokusere på mennesker og det samfund, som kunsten opstår i, fremstiller og forholder sig til (Rothenberg 2014: 224). Det samme argument findes hos Wendy Griswold, som gennem en såkaldt kulturdiamant fremhæver det relationelle som et samspil mellem den sociale verden, kulturelle genstande/værker, skaberen og modtageren (Griswold 2012).

Den amerikanske sociolog Robert Nisbet har i bogen *Sociology as an Art Form*, beskæftiget sig indgående med forholdet mellem kunst og forskning. Nisbet understreger, at kunst og forskning ikke er identiske. Selv om der er flere lighedspunkter end forskelle, er det vigtigt at se de to genrer som komplementære og ikke identiske. De bidrager hver med væsentlige indsigter i den menneskelige tilværelse og til forståelsen af samfundet. Men de gør det fra hvert sit ståsted og på hver sin måde. Nisbet betoner, at de væsentligste forskelle vedrører teknik og fremstillingsform (Nisbet 1976/1977). Det vil jeg brede ud og sige, at der er forskellige metoder og udtryksformer i kunst og forskning. Fx er der inden for sociologien bestemte kriterier, som ligger til grund for krav om videnskabelighed. Uanset om der er tale om kvantitative eller kvalitative metoder vil der under alle omstændigheder være tale om grundlæggende videnskabelige kriterier, som skal opfyldes, hvad angår fx gyldighed og generaliseringsgrad. Den viden, som forskningen producerer, skal kunne begrundes og efterprøves – selv for forskere, der ikke tilslutter sig et (endegyldigt) sandhedskriterium eller objektivitet.

Kunsten stilles ikke på samme måde 'til regnskab' for metoder og resultater, og den kan ofte overskride og transcendere virkeligheden og indfange områder, som ikke er tilgængelige eller meddelbare for forskningen (Jørgensen 2009: 50). Billedhuggeren Claus Ørntoft har formuleret det på den måde, at kunsten befinder sig på det »ikke-formulerede, hvide område på landkortet, hvor vi famler os frem [...] Følelsen kommer før tanken. Intuitionen er et lysår før refleksionen. Ordet er en efterrationalisering« (Ørntoft 2012:37).

Sagt med andre ord vil kunsten ofte have et bredere symbolsk repertoire end forskningen. Man skal dog være forsigtig med for bastante tolkninger af dette, idet der – som vi skal se senere – findes mange eksempler på (sociologisk) forskning, hvor intuition har en fremtrædende placering. Alt andet lige vil den samfundsmæssige relevans for kunsten dog typisk have et bredere kontinuum end forskningen – fra det subtile og dobbelttydige til en meget tydelig og bevidst udfordrende samt kritisk samfundsrelevans.

Hvad angår det sidste, dukker mit møde med Pablo Picassos storslåede maleri *Guernica* på Reina Sofía i Museum i Madrid straks op. Her oplevede jeg, hvordan dette maleri mere end ord kunne udtrykke de lidelser, som et bombardement i 1937 under Den spanske Borgerkrig førte med sig. Et nutidigt eksempel er den kinesiske multikunstner Ai Weiweis værker, som har sat fokus på menneskerettigheder i Kina og i de senere år på flygtningespørgsmålet. Weiwei har fx pakket søjlerne ved koncerthuset i Berlin ind i redningsveste, som bådflygtninge har efterladt på de græske øer. Redningsvestene blev også brugt i Weiweis seneste installation i Danmark, hvor de barrikaderede vinduerne på Kunsthall Charlottenborg i forbindelse med værket *Soleil Levant*. Den samfundsmæssige relevans er også tydelig i det mangefacetterede udtryk i billedkunstner Marit Benthe Norheims værker, som jeg vender tilbage til. Her vil jeg blot fremhæve, at Norheims kunst for mig at se både beskæftiger sig med generelle menneskelige eksistensbetingelser og aktuelle samfundsspørgsmål. Samtidig inddrager Norheim ofte de grupper i samfundet, som hendes kunst relaterer sig til, i skabelsen af værkerne (fx flygtningekvinder og skolebørn). Endelig er en stor del af Norheims værker mobile (dvs. de kan rulle, køre eller sejle) og dermed bevæge sig rundt som en del af det sociale liv og de mennesker, de vedrører (Bukdahl 2014).

Sociologisk fantasi

Når man diskuterer forholdet mellem kunst og forskning, støder man som nævnt ovenfor ofte på dikotomier, hvor forskningen forventes at repræsentere det bevidste, det rationelle og fornuften, mens kunsten forventes at repræsentere følelser, det intuitive, det irrationelle. Sådanne stereotype opdelinger er uhensigtsmæssige, og de fleste sociologer, som har beskæftiget sig med dette område, har da også i langt højere grad forsøgt at definere en fællesmængde mellem kunst og sociologi. Fx er det blevet fremhævet, at også sociologien får næring gennem fantasi og kreativitet. Nisbeth kalder dette »venstre-håndsprocesser«, som han argumenterer for fylder mindst lige så meget for sociologer som »højre-håndsprocesser« (det logiske, bevidste, empirisk målbar mv.) (Nisbeth 1977; se også Antoft et al. 2010, Jakobsen et al. 2014).

Med begrebet *sociologisk fantasi* har Charles Wright Mills argumenteret for et dobbeltperspektiv på sociologi, hvor han fremhæver værdien af inspiration fra kunstens verden og for nødvendigheden af at overskride samfundsforskningens tekniske og snævre synsvinkel ved at supplere den med sociologisk fantasi, som forstås bredt som både menneskers levede liv, fiktion og kunst. Tilbage i 1959 skrev Mills:

[...] critics and novelists, dramatists and poets have been the major, and often the only formulators of private troubles and even public issues. Art does express such feelings, and often focuses them – at its best with dramatic sharpness (Mills 1959/1967: 18).

Det er vigtigt at bemærke, at den sociologiske fantasi ifølge Mills således ikke kun findes hos sociologer, men også en række andre faggrupper. En anden vigtig pointe er, at Mills ser den sociologiske fantasi som en løftestang til at forene individ – samfund perspektiver i sociologiske analyser såvel som til at fremme en bredere forståelse af den sociale verden.

The sociological imagination enables us to grasp history and biography and the relations between the two within society [...] No social study that does not come back to the problems of biography, of history and of their intersections within a society has completed its intellectual journey" [...] It is the capacity to range from the most impersonal and remote transformations to the most intimate features of the human self – and to see the relations between the two (Mills 1959/1967: 6-7).

På baggrund af ovenstående vil jeg fremhæve to budskaber i mødet mellem sociologi og kunst. For det første potentialerne i at fastholde og videreudvikle perspektivet om sociologisk fantasi, som rummer både højrehåndsprocessernes rationelle og logiske tilgange og venstrehåndsprocesser, som lægger vægt på det ubevidste, kreative og intuitive. For det andet, at kunst og forskning på trods af væsensforskelle har store lighedspunkter og dermed store potentialer i at videreudvikle samspillet. Det kan ske i forhold til, at forskere inddrager kunst i deres forståelse af samfundet. Et velkendt eksempel på dette er Donna Haraway, der i sin forståelse af cyborg og andre ikke menneskelige dyr har arbejdet tæt sammen med kunstnere og aktivister (se fx Haraway 2016). Et andet eksempel er Bruno Latour, der i sit opgør med moderniteten i praksis har vist, hvordan kunsten kan være med til at bryde opdelingen mellem natur/kultur/religion ved at fremme dynamiske og ikke fastlåste forståelser (se fx Latour 1998). Et tredje eksempel, som er mindre kendt i den vestlige verden, er det sydafrikanske projekt »Life of bone – art meets science«, som med udgangspunkt i kranier og jordiske rester har været tilrettelagt med henblik på dialog og samarbejde mellem kunstnere og et tværfagligt team af forskere. Et af projektets mange elementer er bl.a. Kopano Rateles bidrag om vidnesbyrd fra apartheidtiden og de pårørendes desperate kamp for at finde de jordiske rester af ofrene. (Brenner et al. 2011; Ratele 2011).

Sociologi ombord på Life-boats

Kunstprojektet Life-boats består af tre sejlene skulpturer med undertitlerne »Mit skib er ladet med Længsel«, »Mit skib er ladet med Liv« og »Mit skib er ladet med Minder«. De tre skulpturskibe symboliserer forskellige stadier i kvindelivet: Længsel – den unge på vej ud i livet; Liv – midt i livet og graviditet; Minder – det aldrende. Det sidste skulpturskib bærer 18 galionsfigurer, der er baseret på interviews med kvinder over 70 år, som kommer fra forskellige kulturer og har boet eller arbejdet i flere lande.³

Mit samarbejde med Norheim har drejet sig om disse galionsfigurer og deres livsfortællinger. Jeg blev ved flere lejligheder præsenteret for idéerne bag Life-boats, og da det viste sig, at Norheims tanker med kvindefortællinger lå tæt på mine sociologiske interesser om køn og migration i et biografisk, narrativt perspektiv udviklede det sig til et samarbejde, som førte til, at der blev defineret et forskningsprojekt i tilknytning den del af kunstprojektet som vedrørte galionsfigurerens livsfortællinger.⁴

Norheim og jeg opfatter vores møde mellem kunst og forskning som unikt, fordi der har været tale om to parallelle og tætforbundne processer baseret på flere års gensidig inspiration og samarbejde. Både forskningsprojektet og kunstprojektet er udviklet på baggrund af fælles tolkninger af livsfortællinger i forhold til vendepunkter og erindringer fra levede liv. Således har samspillet mellem det analytiske, det kreative og det æstetiske været et bærende element i tre sammenhængende processer: den kunstneriske skabelse af galionsfigurerne, den sociologiske analyse af interviewpersonernes livsfortællinger og den efterfølgende formidling.

Metode og udvælgelse af interviewpersoner

Det er Norheim og hendes kunstneriske proces med skibet, der har defineret kriterierne for udvælgelse af antallet af galionsfigurer/interviewpersoner. Disse har været, at skibet skulle bestå af kvinder over 70 år, der kommer fra forskellige kulturer og har boet eller arbejdet i flere lande. Dermed repræsenterer kvinderne en stor mangfoldighed inden for deres generation. Der er betragtninger fra både Asien, Europa, Mellemøsten, Afrika og USA, og kvinderne har oprindelse eller haft bopæl i 27 forskellige lande. Ligeledes er der tale om en stor mangfoldighed i social baggrund dækkende fra kulturel elite, middelklasse og arbejderklasse. Herudover indgår forskellige typer af migranter, flygtninge og asylansøgere. Interviewene er foretaget fra 2012-2016. Jeg har udført 10 interviews, journalist Marianne Knudsen syv interviews, Norheim et interview (herudover har Norheim mødt alle kvinderne som et led i skabelsen af skulpturerne). Endelig er der også inddraget andre kilder, fx malerier, digte, sange samt relevante bøger og andet nedskrevet materiale.

Sociologisk vinkel på overhørte kvindestemmer

Min overordnede tilgang har været, at der var tale om overhørte kvindestemmer. Ældre kvinders stemmer får sjældent plads i medier, kultur eller historie. Imidlertid rummer stemmerne væsentlig viden om samfundets lokale og globale udvikling gennem de sidste otte årtier, ligesom de sætter fokus på bevægelser på tværs af landegrænser både når dette sker frivilligt, og når man tvinges på flugt pga. krige og konflikter. Med kvindelivet som prisme er disse fortællinger analyseret fra en anden position end den sædvanlige, fordi privatsfære og civilsamfund for denne generation af kvinder har spillet en større rolle end for mænd og for de efterfølgende generationer. Dette synliggørelses-

projekt gælder både for kvinder med en vestlig baggrund og for kvinder med en post-kolonial baggrund (se fx Rosenbeck 1987 og Mohanty 2003). Kønsperspektivet er udfoldet som en intersektionel tilgang, hvor køn og alder er koblet til andre betydningsbærende kategorier som klasse, etnicitet og lokalitet (Christensen og Jensen 2012; Phoenix 2011).

Dette sociologiske tankegods er dog kombineret med en anden væsentlig inspirationskilde til at analysere de overhørte kvindestemmer. Det drejer sig om den hviderussiske forfatter og dokumentarist Svetlana Aleksijevitj, som i bogen *Krigen har ikke et kvindeligt ansigt* (2013) har fået krigens kvindelige stemmer frem. Mange af de 18 livsfortællinger indeholder beretninger om krige og konflikter med stor betydning for kvindernes livsforløb. Således indgår der syv store krige: Vietnamkrigen, 2. Verdenskrig, Balkankrigen, konflikten i Palæstina, to somaliske krige og den nuværende krig i Syrien, og flere af krigenes stifter vi bekendtskab med flere gange og med forskelligt perspektiv. Aleksijevitjs tilgang har befrugtet mine analyser, fordi hun har vist, hvordan man kan give stemmer til ubemærkede øjenvidner og deltagere samt løfte overhørte stemmer fra »almindelige kvinders uforstilte liv« frem. Selv om Aleksijevitjs bog handler om krig, så er det ikke med fokus på helte og heltegerningen, men i stedet på krigens følelsesmæssige dimensioner.

Den 'kvindelige krig' har sine egne farver, sine egne lugte, sin egen belysning og sit eget følelsesrum. Sine egne ord. Her er det ikke helte og fantastiske heltegerninger, her er det bare mennesker, som er optagede af umenneskelige menneskelige gøremål (Aleksijevitjs 2013:11).

Aleksijevitjs blik på krig som følelsesbegivenhed har givet mig et analytisk greb til at tematisere et område, som fyldte meget i kvindernes livsfortællinger, men som jeg ikke tidligere havde beskæftiget mig med. Samtidig har dette fokus på det følelsesmæssige, det smertelige og det sanselige bidraget til at bygge bro til det kunstneriske blik på kvindernes livsfortællinger, som jeg har fået tilført gennem samarbejdet med Norheim.

Kvindeportrætter: Sociologiske analyser og det kunstneriske symbolske udtryk

Jeg vil nu vise, hvordan det konkrete samspil mellem sociologi og kunst har udfoldet sig. Jeg har valgt to livsfortællinger ud, hvor erindringerne fra 2. verdenskrig er et afgørende vendepunkt i biografierne. Tekst, foto og skitser stammer fra Christensen og Norheim, 2016.

Arlette Andersen:

Efter 45 års tavshed brød fange nr. 74853 tavsheden om Auschwitz

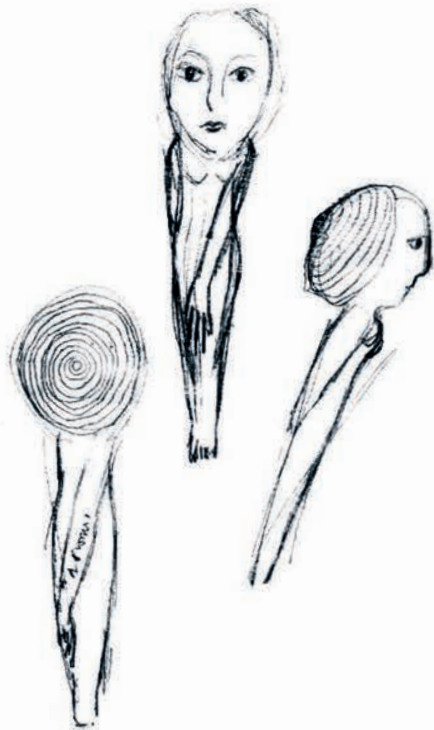
Arlette Andersen er født i 1924 i Paris. Hun er vokset op i en sekulær jødisk middelklassefamilie; slægten har levet i Frankrig gennem mange generatio-

ner, og Arlette fortæller, hvordan familiens patriotiske franske identitet har været langt stærkere end deres jødiske identitet. Selv om familien var klar over, hvordan betingelserne var for jøderne i Tyskland i 1930'erne, var det ikke noget, de følte vedkom dem. Familien måtte dog flygte til Sydfrankrig, hvor Arlette startede på universitetet. I forbindelse med en razzia på universitetet blev hun sammen med andre jødiske kvinder deporteret først til en opsamlingslejr for franske jøder og derfra sendt til koncentrationslejren Auschwitz.

Arlette fortæller, at fangerne ved ankomsten først fik tatoveret et fange-nummer på armen. Herefter fik de håret klippet af, blev kronraget, fik iskoldt bad og fik udleveret fangedragter. Siden blev Arlette konfronteret med den brutale hverdag i koncentrationslejren. Hun kom i første omgang til at arbejde udendørs med udmattende, men helt unyttigt arbejde, som at slå sten i stykker eller flytte jord. Arlettes held var, at en fransk ingeniør sørgede for, hun kom til at arbejde på en indendørs våbenfabrik.

Arlette var i Auschwitz lidt over 1 år. Da krigen nærmede sig sin afslutning, var hun en af de ca. 60.000 fanger, der blev sendt østpå på en af de såkaldte dødsmarker, der skulle beskytte de tyske soldater mod de sovjetiske og allierede styrker.

I maj 1945 vendte Arlette tilbage til Paris. Her blev hun forenet med sin familie, som hun ikke havde set i 2 år, og som hun ved ankomsten ikke vidste, var i live. I familien talte man ikke om oplevelserne fra krigen. På samme måde havde hendes far heller aldrig havde talt om sine oplevelser fra 1. verdenskrig. Arlette siger, at datidens forståelse var, at man skulle glemme, hvad der var sket. Og det mente man bedst kunne lade sig gøre ved ikke at tale om det. For Arlettes vedkommende kom der til at gå 45 år, inden hun talte om krigen. I mellemtiden var hun blevet gift og flyttet til Fredericia i Danmark. Hun havde fået to børn og ligesom sin mand fået arbejde som gymnasielærer i Fredericia. Når hun efter 45 år brød tavsheden, var det en reaktion på den benægtelse af Holocaust, som ikke mindst den franske politiker Jean-Marie Le Pen udtalte. For Arlette førte dette til, at det blev en livsopgave at give erfaringerne videre til næste generation, hvilket skete gennem mere end 400 foredrag til især gymnasieelever.



*Skulpturer, grafik og skitser: Marit Benthe Norheim.
Foto: Claus Ørntoft*

Dette uddrag af Arlette Andersens livsfortælling er baseret på mine tolkninger af biografien. To af de ting, som jeg lægger vægt på, er den svage tilknytning til den jødiske baggrund samt den tavshed, der i halvdelen af Arlettes liv indhyller de traumatiske begivenheder. Jeg berører også det helvede på Jorden, som Arlette oplever i Auschwitz, men denne del markeres langt stærkere i Norheims skulpturelle udtryk, hvilket hænger sammen med min oplevelse af sprogets begrænsninger ift. at udtrykke Arlettes smertefulde erindringer. Skulpturer og skitser viser en ældre kvinde med et meget stort hoved. Vi lægger mærke til fangenummeret, der er tatoveret på armen. Men vi bliver endnu mere opmærksom på de grufulde erindringer, som den ældre kvinde bærer på, når vi ser det konfronterende og insisterende blik. Hvordan kunne dette ske? Hvordan forhindrer vi, det sker igen? (Christensen og Norheim 2016: 38-41).

Portræt af Ruth Ross Karlsen:

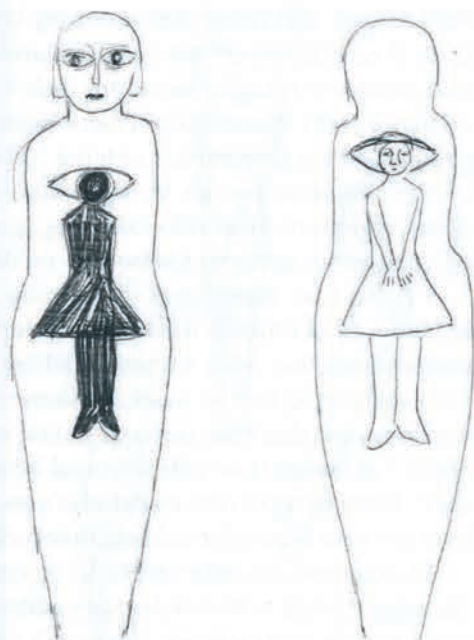
Med krigen forsvandt barndom og ungdom

Ruth Ross Karlsen er født i 1928 i Hamburg. Hendes far var politibetjent, og hun havde en lykkelig barndom frem til krigens udbrud, hvor faderen blev udstationeret i Warthegau i Polen. Resten af familien fulgte efter for at være i sikkerhed for bombardementerne i Hamburg. Ruth var dengang 13 år, og i Polen ændrede hendes liv sig totalt. »Med ét forsvandt barndom og ungdom«, siger hun. Hun ville være ung, glad og danse. Men i stedet kom krigen, og nazisternes undertrykkelse blev en del af hendes hverdag.

I Polen blev hun vidne til, hvordan nazisterne havde omdannet en del af landet til et område med tyskere som herrefolk og polakker og jøder som undermennesker. Med barnets blik blev Ruth vidne til krigens grusomheder. Hun var dér, og hun så hvad der skete af ydmygelser, forfølgelse og drab, og hun afskyede det. Hun ønskede at tale med folk men oplevede ofte, hun blev afvist – at mange ikke ville tale med hende, fordi de så ned på hende som 'tysker'. Dette stempel som en del af et uønsket herrefolk, man ikke skulle omgås hverken som barn eller voksen, oplevede Ruth dagligt.

Et eksempel på dette var Ruths og en anden tysk piges kontakt til den polske pige Wanda, som boede på et gartneri ved siden af Ruths familie. De tre piger legede ofte sammen gennem hækken i haven. Men en dag opdagede Wandas far dette, og han straffede sin datter voldsomt og korporligt for omgang med de tyske piger, som selv blev vidner til Wandas straf. Ruth var chokeret og ville tale med pigens far; få ham til at forstå. Så hun gik over i hans gartneri. Men da han så hende, blev han meget vred, og uden at bruge ord viste han hende, at hun ikke var velkommen og jog hende ud af haven. Ruth følte sig magtesløs.

Ruths fortælling om 2. verdenskrig er set fra barnets og magthavernes perspektiv. Det er barnets møde med krigens betingelser; barnets undren og barnets møde med uretfærdigheder og fornedrelser. Samtidig er det magthavernes følelser, som Ruth sætter ord på, når hun malende beskriver ubehaget ved at være en af 'undertrykkerne' og den eksklusion og det had, som følger med dette.



Skulpturer, grafik og skitser: Marit Benthe Norheim.
Foto: Claus Ørntoft

Barnets perspektiv og dét ufrivilligt at blive vidne til krigens grusomheder er også tydeligt i Ruth Ross Karlsens galionsfigur i Norheims symbolske udtryk. Vi ser de »vidtåpne øyne og et stort øye i brystet, hvor pupillen er hodet av en liten jente med stivt strutteskjørt. – Etset inn som et utadvendt relief på den ene siden, og et innadvendt relieff på den andre siden. Hun blev vitne til krigens grusomheter, mens alt hun ville, var jo bare at danse« (Marit Benthe Norheim, i Christensen og Norheim, 2016: 56).

Konklusion og perspektiver

Den amerikanske kulturanthropolog Mary Bateson har i bogen *Composing a Life* beskæftiget sig med de kreative potentialer, der ligger i komplekse livsførelser samt i mødet mellem forskellige discipliner. Bateson fremhæver,

at kreativ tænkning ofte opstår i mødet og krydsfeltet mellem forskellige discipliner.

At the center of any tradition, it is easy to become blind to alternatives. At the edges, where lines are blurred, it is easier to imagine that the world might be different. Visions sometimes arises from confusion (Bateson 1989: 73).

Denne pointe om at bevæge sig til kanten af sin faglighed er et godt udtryk for den proces, som jeg har oplevet med livsfortællingerne på Life-boats. Men hvad indebærer det, at gå til kanten af faglighed, og hvad har min sociologiske udfordring og mit faglige udbytte været?

Når to så forskellige discipliner som billedkunst og sociologi skal mødes i et konkret samarbejde, er det en forudsætning, at der er gensidig faglig respekt og tillid. Norheim og jeg har fulgt hinandens proces tæt, men med en grundlæggende præmis om vores faglige forskelligheder kombineret med en nysgerrig søgen efter at kunne lære noget nyt og opnå nye erkendelser. Dette indebærer, at man også udfordrer sin egen faglighed. »Jeg havde aldrig turdet kaste mig ud i dette«, sagde en af mine sociologikolleger. Jeg forstår godt kommentaren. Jeg har ind i mellem følt mig på 'dybt vand' og udfordret på mine faglige rutiner. Men jeg har også lært, hvor berigende og kreativt det er at blive konfronteret med nye vinkler og spørgsmål, hvilket er sket både i forhold til forskningsprocessen og forskningens indhold.

Det er ikke nyt for mig at arbejde med levede liv og livsfortællinger, men den sociologiske fantasi har haft særlige gunstige betingelser til at udfolde sig i dette projekt. Samarbejdet med billedkunsten har styrket analysernes dybde og kreative åbenhed. Med andre ord har Nisbeths 'venstrehånds-processer' med vægt på fantasi og kreativitet fået mere plads, været mere legitimt og en hel naturlig del af forskningsprocessen.

Samtidig har indholdet i livsfortællingerne åbnet mit blik mod sociologiske områder, jeg ikke tidligere har beskæftiget mig med. Ét eksempel på dette er som nævnt temaet om krig som følelsesbegivenhed og ikke mindst spørgsmålet om tavshed. Arlettes og Ruths fortællinger er eksempler på dette. Hvorfor skulle der gå så mange år, inden de to kvinder videregav deres erindringer? Dette er et emne, som sociologi og vidnesbyrdlitteratur har beskæftiget sig med. »At skrive et digt efter Auschwitz er barbarisk« er et kendt og omdiskuteret citat af Theodor W. Adorno, som – uanset hvilken af de mange tolkninger af citatet, man vælger – understreger ikke kun Holocaust som et markant skel i civilisationshistorien, men også tekstens og kunstens (her poesens) uformåenhed i forhold til at gengive lidelserne (Adorno 1949/1972). I diskussionen om individuelle og kollektive erindringer og vidnesbyrd er ikke kun det sagte, men også det usagte og tavsheden i fokus (Connerton 2008). På et mere kollektivt niveau indgår spørgsmålet vidnesbyrd og 'fortællinger om

sandheden' som et vigtigt og kontroversielt emne i relation til forsoning og retfærdighed. I forhold til Holocaust skete det gennem internationale straffedomstole (fx Nürnbergprocessen). Men spørgsmålet er også blevet rejst i kølvandet på kolonialisme og andre undertrykkende regimer og har givet anledning til meget debat og konflikt (Stoltz 2016). Det gælder fx i Sydafrika, hvor man efter afskaffelsen af apartheidstyret nedsatte en sandhedskommission, der i tråd med Nelson Mandalas idéer om tilgivelse og forsoning skulle grave fortidens undertrykkelse frem som et led i forsoning mellem sorte og hvide (Andrews 2003; Ratele 2011).

I mine analyser af livsfortællinger om krig og forfølgelse oplevede jeg sociologiens og tekstens begrænsning og et stort dilemma i forhold til at kunne udtrykke smerte og lidelse. Skulle og kunne jeg fx skrive en 'lidelsesfortælling', som Svetlana Aleksijevitj gør, når hun som dokumentarisk vil bevisliggøre krigens ondskab og omfang? Eller skulle jeg analysere krigene, som en væsentlig, men ikke det eneste vendepunkt i biografien? Ikke mindst på dette område har jeg oplevet, at kunstværket med andre greb end teksten har kunnet udtrykke både de sagte og usagte smerter og længsler. Teksten og det skulpturelle udtryk har på den måde givet næring til hinanden og fremmet dybden i tolkningerne.

Men hvordan er det for en billedkunstner at arbejde sammen med en forsker? Dette spørgsmål har Else Marie Bukdahl, tidligere rektor på Kunstakademiet, beskæftiget sig indgående med. Bukdahl fremhæver, at selvom billedkunstneren og forskeren har forskelligartede indsigter kræver det erfaringer, iagttagelse og eksperimenter for begge parter at opnå nye indsigter. Men hun argumenterer i lighed med Nisbet for, at videnskabelig nytænkning adskiller sig ved altid at være et resultat af konkrete erkendelsesprocesser, som er underkastet kritiske metoders krav og det analytiske sprogs regler. Hvad angår billedkunstens særlige kendetegn fremhæver Bukdahl, at kunstneren ofte har mulighed for at indfange nuancer og perspektiver, som forskeren ikke kan få fat i:

[...] Det billedkunstneriske formsprog har derimod ingen fastsatte regler eller koder, men er alene begrænset af de materialemæssige muligheder [...] Det billedkunstneriske formsprog kan udtrykke en oplevelse- og erkendelse af verden, der er mere intens og anskuelig end den, som det verbale sprog kan formidle (Bukdahl 2017: 1).

Hvad angår samarbejdet med Marit Benthe Norheim har hun fremhævet, at forskningsprojektet har styrket kunstprojektets samfundsrelevans og budskab. Hun skriver bl.a. om sine erfaringer med vores samarbejde:

Som *kunstner* er jeg som regel i min idéudviklingsperiode indadvendt og intuitiv – hvor ordene ofte ikke kommer før det visuelle udtryk er

på plads. Men det har været bevidsthedsudvidende at skulle være så meget i dialog med forskeren og hendes analytiske proces. Det har udfordret artikuleringen, også visuelt [...] Vi har begge søgt det samme; at komme ind til en kerne i forhold til hver af kvindernes historier og personlighed, der vil belyse eller forstærke – og understrege den kunstneriske ide med projektet såvel som den forskningsmæssige indsigt (Norheim i Christensen og Norheim, 2016: 7).

Afslutningsvis vil jeg fremhæve, at analyserne af kvindernes livsfortællinger er nået meget bredt ud til grupper, som formentlig ikke ville have stiftet bekendtskab med den, hvis ikke det var blevet sat ind i den kunstneriske ramme og den store opmærksomhed omkring Life-boats projektet.

Disse år tales der om forskningens impact på samfundet, hvilket drejer sig om forskningens betydning i forhold til omverdenen og dens mulighed for fx at fremme velfærd, økonomisk vækst og jobskabelse. Mange forskere er kritiske over for disse forventninger. Det er jeg også, hvis dette defineres snævert i forhold til virksomheder, den offentlige sektor eller statslig regulering. På den anden side mener jeg, at vi som forskere har en forpligtigelse til at sikre, at vores forskning kommer ud over kanten og kan bruges i samfundet. Set i lyset af ovenstående erfaringer vil jeg argumentere for, at der er store (og oversete) potentialer for at fremme forskningens impact og betydning for samfundet ved at videreudvikle samarbejdet mellem kunst og forskning, ikke kun inden for humaniora og kunsthistorie, men også i forhold til sociologi og andre samfundsvidenskabelige områder.

Noter

1. Jeg takker sociolog Sune Qvotrup Jensen, billedkunstner Marit Benthe Norheim og billedhugger Claus Ørntoft for konstruktive kommentarer til dette essay.
2. Et andet betydningsfuldt møde med kunsten var da jeg sammen med min kollega Sune Qvotrup Jensen arbejdede på projektet INTERLOC om hverdagslivet i en aalborgensisk bydel. Her blev vi to gange kontaktet af Aalborg Teater, som ønskede at bruge vores forskning som baggrundsstof til to teaterforestillinger om bydelen og dens mennesker.
3. Marit Benthe Norheim arbejdede otte år med Life-boats projektet. Mit bidrag har været langt mindre. Jeg har arbejdet på projektet 2-3 år sideløbende med andre projekter. Yderligere oplysninger om Life-boats kan læses her <http://www.life-boats.com/>
4. Forskningsprojektet »Livsfortællinger og transnationale erfaringer – Et møde mellem fortælling, tekst og kunst« er støttet af Spar Nord Fonden.

Referencer

- Adorno, Thodor W (1949/1972): *Kritiske modeller*. Fyns Stiftsbogtrykkeri: Bibliotekets Rhodos.
- Andrews, Molly (2003): »Grand national narratives and the project of truth commissions: A comparative analysis«. *Media, Culture & Society*, 25(1): 45-65.