

Kulturella aktiviteter för personer med utvecklingsstörning – en pedagogisk utmaning

JENS INELAND (A) & LENNART SAUER (B)

(A) Pedagogiska institutionen, Umeå universitet

(B) Institutionen för socialt arbete, Umeå universitet

Syftet med denna artikel är att beskriva och analysera olika perspektiv på mål och metoder i arbetet med teater för personer med utvecklingsstörning. Studiens empiriska material baseras på två delstudier, där den ena utgjordes av en nationell kartläggning i form av en enkätstudie riktad till 27 konst- och kulturinriktade verksamheter för och med personer med utvecklingsstörning och den andra var en fallstudie som genomfördes vid en teaterverksamhet organiserad inom ramen för en daglig verksamhet i en mellanstor svensk kommun. Resultaten visar att kulturella verksamheter för och med personer med utvecklingsstörning karaktäriseras av en dubbelhet och ambivalens mellan olika logiker. Detta återspeglas i såväl målformuleringar som i de metoder som används i de studerade verksamheterna. Metodanvändningen i praxis, indikerar att man strävar både efter konstnärlig kvalitet och handikappideologiskt motiverade mål och syften där de senare är mer tydligt kopplade till själva målgruppen. Även i fråga om verksamheternas mål reflekteras en dubbelhet där samhälleliga- och organisatoriska mål rör konstnärliga- och samhällsförändrande ambitioner medan individuella mål huvudsakligen tar sikte på enskilda människors sociala, kognitiva och emotionella utveckling. Resultaten synliggör enligt vårt förmenande en grundläggande pedagogisk utmaning. Det rör hur man operativt i kulturella verksamheter för personer med utvecklingsstörning både upprätthåller tillhörigheten till en viss välfärdspolitisk miljö (skola, socialtjänst, etc.) och till viktiga civilsamhälleliga teman som identitet, sociala roller och subkulturell tillhörighet.

INLEDNING

Arbete med olika kulturella och konstnärliga verksamheter och projekt pågår på många håll både i Sverige och internationellt. Drivkraften och initiativet till den utvecklingen har huvudsakligen kommit från välfärdspolitiska domäner och inte i någon större utsträckning från den kulturella sfären. Idag har emellertid flera verksamheter tagit steget in i mer etablerade kulturella sammanhang och därmed även börjat nå en större publik. Internationellt är konstnärliga verksamheter av och med personer med funktionshinder nära förbundet med den rörelse som kommit att kallas *disability culture* (Barnes m.fl., 2000; Solvang, 2012). Det är en i huvudsak brukarstyrd rörelse med politiska förtecken där människors delade erfarenheter av socialt utanförskap utgör rörelsens kärna. Centrala företrädare för denna rörelse har i enlighet med medlemmarnas uttryckta mening riktat skarp kritik gentemot tendensen att personer med utvecklingsstörning måste inordnas i administrativt avgränsade brukar- eller klientroller gentemot välfärdsstaten och dess professioner. I den meningen har rörelsen haft en emancipatorisk funktion då den ser gemensamma erfarenheter (funktionshinder) som utgångspunkt för identitet, gemenskap och konstnärskap – och inte som (stigmatiserande) avvikelser.

Ineland (2007) och Ineland och Sauer (2013) pekar på att teater för och med personer med utvecklingsstörning rymmer två huvudsakliga inriktningar utifrån olika grundläggande syften: de som spelar teater för att spela teater, utslutande med en kulturell och konstnärlig ambition och de som spelar teater primärt utifrån terapeutiska ambitioner att utveckla deltagarna på olika sätt. I det förra fallet spelar man med ambitioner och kvalitetskrav både från scenen och från salongen; man berättar något och försöker gestalta det på ett konstnärligt, berörande och nyskapande sätt. Föreställningar byggs upp med skådespeleri, dramaturgi, scenteknik och formgivning och sedan söker man på olika sätt nå en stor publik. Efter den andra huvudlinjen spelar man teater i huvudsak som social träning - man dramatiserar, sjunger eller dansar för att utvecklas som personer eller prova nya saker, se sig själv och andra, öva sig att samspela, etc. Detta baseras ofta på en bedömning av att deltagarna med utvecklingsstörning anses ha behov av sådan träning och med mycket varierande ambitioner att hitta en publik eller rama in det hela professionellt. Dessa inriktningar, som problematiserats i forskning (Ineland, 2007; Sauer, 2004; Ineland & Sauer, 2013), ger mycket olika villkor för såväl verksamheter som deltagare; de utgör olika pedagogiska utmaningar, skapar olika förutsättningar för arbetet samtidigt som de påverkar vilka mål man sätter upp för sitt arbete.

SYFTE OCH METOD

Syftet med denna artikel är att beskriva och analysera olika perspektiv på *mål* och *metoder* i arbetet med kulturella verksamheter för personer med utvecklingsstörning. De verksamheter som utgör artikelns empiriska utgångspunkt är alla vad vi vill kalla *sociala hybrider* (Ineland, 2007) i den meningen att de på samma gång är välfärdsstatliga insatser för personer med utvecklingsstörning och kulturella arenor med konstnärliga ambitioner. En ambition i artikeln är att problematisera det kulturella arbetet dels från ett individuellt inlärnings- och socialisationstema och dels från ett strukturellt och organisatoriskt perspektiv med fokus på de möjligheter och utmaningar det institutionella sammanhanget av omsorg och stöd kan innebära i praxis.

Studiens empiriska material baseras på två delstudier, där den ena utgjordes av en nationell kartläggning i form av en enkätstudie riktad till 27 konst- och kulturinriktade verksamheter för och med personer med utvecklingsstörning och den andra var en fallstudie som genomfördes vid en teaterverksamhet organiserad inom ramen för en daglig verksamhet i en mellanstor svensk kommun. Enkäten skickades ut elektroniskt via *Google Drive* till samtliga 27 verksamheter och innehöll endast öppna svarsalternativ. Samtliga verksamhetsföreträdare besvarade enkäten. Frågorna besvarade av ledarna eller företrädarna för respektive verksamhet. De verksamheter som ingick i enkätstudien var organiserade som dagliga verksamheter (67 %) gymnasiesärskolan (15 %), studieförbund (11 %), ideella amatörteatrar (4 %) samt inom ramen för kommunala kulturcentrum (4 %). Totalt var 291 ledare/pedagoger och 370 personer med funktionshinder, varav majoriteten var personer med utvecklingsstörning, sysselsatta i verksamheterna. Ledarnas/pedagogernas formella utbildning var dels konstnärligt orienterade (dramapedagog, musikpedagog, musik, dans, regissör, scenografi, bild, tonsättare) och dels inriktade mot vård- och behandling (folkhälsovetenskap, socialpedagogik, skötare, socionom, arbetsterapeut, vårdare, sjukgymnast). I majoriteten av verksamheter fördelas arbetet så att pedagogerna/ledarna ansvarade för planeringen av mer strategiska delar som scenografi, regi eller rekvisita medan arbetet med manus och drama genomförs i samråd med aktörerna (med utvecklingsstörning). I fallstudien kombinerades deltagande observationer och kvalitativa intervjuer med fyra skådespelare, två konstnärliga ledare samt fyra handledare. Kombinationen av intervjuer och observationer gjorde det möjligt att i intervjuerna mer noggrant fånga upp de teman, processer och händelser som observerats (Bryman, 2001). Vi har genomgående haft en passiv observatörsroll (Neuman & Kreuger, 2003) och dokumenterat löpande eller i direkt anslutning till respektive observationspass. Intervjuerna var icke-standardiserade, lagrades digitalt och transkriberades i sin helhet (Kvale, 1997; Robson 2002; Taylor & Bogdan 1998).

Det har varit en styrka för vår analys att kombinera kvantitativa och kvalitativa metoder. De två datainsamlingsmetoderna har bidragit till en ökad förståelse för kulturella verksamheters inre och yttre processer; via enkätstudien erhöles en empirisk fond mot vilken fallstudien kunde kontrasteras och vice versa (Bryman, 2002; Neuman & Kreuger, 2003). Genom att kombinera tre olika datainsamlingsmetoder – intervjuer, observationer och enkäter – har vi också stärkt trovärdigheten i vår analys genom både data- och metodtriangulering (Denzin, 1978; Hussein, 2009).

TIDIGARE FORSKNING OCH TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

Perspektiv på utvecklingsstörning

Forskningsrådet för arbetsliv och socialvetenskap (FAS) beskriver i sitt forskningsprogram (2001) att funktionshinderforskningen kan avse individ-, grupp- eller samhällsnivå och karaktäriseras av ett miljörelativt perspektiv. Funktionshinderforskningens tvärvetenskapliga karaktär innebär att den bedrivs inom många vetenskapsområden och olika discipliner såsom teknik, pedagogik, sociologi, psykologi, humaniora och medicin. Forskningens mång- eller tvärvetenskapliga karaktär har sin bakgrund i att funktionshinder såsom utvecklingsstörning är ett komplext fenomen. Utifrån ett medicinskt och utvecklingspsykologiskt perspektiv kan utvecklingsstörning beskrivas som en kognitiv funktionsnedsättning som till ca 90 procent orsakas av en hjärnskada (Grunewald, 1996). Samhällsvetenskapliga perspektiv på utvecklingsstörning och funktionshinder kan ses som ett komplement till eller som en kritik av klassificeringen och kategoriseringen inom ett naturvetenskapligt och medicinskt tänkande. Enligt detta perspektiv fokuserar man på hur förhållandet mellan samhället och individen och mellan individen och gruppen ser ut samt hur samhälleliga barriärer utgör hinder i enskilda människors vardagsliv. I ett socialpolitiskt perspektiv i Sverige är definitionerna av utvecklingsstörning en mix mellan de båda synsätten och kallas allmänt för den *relativa modellen* (Söder, 2013) Enligt denna förstås utvecklingsstörning som ett resultat av både de individuella egenskaperna och samhällets hinder och barriärer. Både materiella och sociala aspekter får därför betydelse för att förstå utvecklingsstörningens konsekvenser. Språket har då en viktig funktion; utvecklingsstörning som socialt fenomen konstrueras socialt och kulturellt. Enligt Söder (1989) är begreppet i huvudsak laddat med sociala innebörder:

...disability is defined by the meaning we attach to different kinds of physical and mental deviations. Disability is, so to speak in the eye of the beholder” (Söder 1989, s. 119).

I denna artikel utgår vi från ett sådant grundantagande – utvecklingsstörning som socialt och kulturellt konstruerat – och vi analyserar kultur- och teaterverksamheter dels från ett individuellt inlärnings- och socialisationstema och dels från ett strukturellt och organisatoriskt perspektiv. De teoretiska utgångspunkterna möjliggör ökad förståelse för hur personer med utvecklingsstörning, inom ramen för kulturella och konstnärliga aktiviteter, tillskrivs och själva aktivt omdefinierar identiteter och sociala roller. Kultur, konst och teater kan således ha en roll att spela för att socialt och kulturellt omkonstruera utvecklingsstörning som social kategori. Och vidare: sådana bestämningar av utvecklingsstörningens sociala och samhälleliga betydelse påverkar även enskilda individer då dessa faktorer internaliseras och utgör viktiga beståndsdelar i människors känsla av identitet. Det är i interaktion med andra som den sociala innebörden av utvecklingsstörning formas, omformas och förändras. Innebörderna förändras bland annat till följd av den rådande samhällssynen om vad som vid en given tidpunkt anses som normalt. Detta är enligt vårt förmenande ett angeläget pedagogiskt tema inom ramen för all form av människobehandlade verksamhet (Hasenfeld, 1992). Det gäller även kulturella och konstnärliga verksamheter då sådana verksamhetsformer är relativt nya inom det organisatoriska fältet och därmed saknar den traditionella, historiska roll och funktion som normaliseringsinriktade praktiker har (Gürgens Gjørum 2004; Gürgens Gjørum & Rasmussen 2010; Saur 2008; Svensson & Mjönes 2010).

Kulturellt arbete som teater kan således ses som en innovation på ett organisatoriskt fält (skola, omsorg, etc.) med en historiskt definierad legitimitet. Därför rymmer sådana verksamheter en spännande motsättning eftersom metod/teknologi främst är en fråga om ideologi; verksamheter får legitimitet primärt utifrån i vilken mån de genom sin verksamhet ansluter till normativa system i den institutionella omgivningen. Metoder och arbetssätt måste *“be consonant with dominant cultural beliefs about what is desirable and acceptable to do to people”* (Hasenfeld, 1992, s 12). Det innebär att kulturella aktiviteter för personer med utvecklingsstörning har att hantera skiftande förväntningar och måste genom sin verksamhet finna en strukturell överensstämmelse med omgivningens föreställningar om hur exempelvis teater för och med personer med utvecklingsstörning i skolan eller socialtjänsten *bör* se ut. Ju bättre en verksamhet anpassar sig till omgivningens förväntningar, desto mer stöd mobiliserar den och desto längre kan den överleva (Jacobsen & Thorsvik, 2002). På individnivå aktualiserar detta samtidigt frågor om makt eftersom enskilda människor (klienter, brukare, etc.) måste internalisera ett *normativt ramverk* för att relationer och aktiviteter ska förflyta någorlunda konfliktfritt. En viktig aspekt av förhållandet mellan ideologi, organisatorisk legitimitet och professionella relationer är den hegemona normaliseringsdiskurs som fortfarande utgör en av handikappolitikens mest grundläggande kännetecken. Samtidigt som det råder en bred välfärds-

politisk uppslutning bakom intentionerna med normalisering, finns det också en tydlig och växande motdiskurs som problematiserar själva begreppet normalisering och verksamheter som har normaliserande ambitioner (se t.ex. Börjesson & Palmblad 2003; Ineland & Sjöström 2007).

Den framväxande disability culture-rörelsen är ett exempel på en sådan motrörelse (Solvang, 2012; Barnes m.fl., 2000; Gürgens Gjaerum, Ineland & Sauer, 2010). Begreppet är komplext och omfattar två olika nivåer. En handlar om den sociala och kulturella rörelse med politiska förtecken som strävar efter att omdefiniera innebörden i utvecklingsstörning – från funktionshinder och avvikelse till subkultur och tillhörighet. Den andra rör mer praktiska aspekter och involverar kulturarbetare med utvecklingsstörning som genom sin konstnärliga produktion ger gestalt åt sina livserfarenheter. En sådan kulturgemenskap har potential att omdefiniera utvecklingsstörningens sociala innebörder och har därför också en stark emancipatorisk kraft (Ineland, Gürgens Gjaerum & Sauer, 2010; Sauer & Ineland, 2013, Ineland, Molin & Sauer, 2013). En central aspekt av disability culture är att personer med utvecklingsstörning är bärare av likartade erfarenheter genererade av deras karriär som ”brukare” inom diverse sociala, medicinska och pedagogiska organisationer. Det är i många fall mot sådana erfarenheter som det kulturella och konstnärliga skapandet riktar sin udd. Forskning om disability culture och personer med utvecklingsstörning är i sin linda, men det finns några studier som belyser det konstnärliga arbetets betydelse och utmaningar (se Price & Barron 1999; Ineland 2007; Sauer 2004; Sandén, 2011; Gürgens Gjaerum, 2004; Saur, 2008; Svensson & Mjönes 2010; Gürgens Gjaerum & Rasmussen, 2010; Solvang, 2012).

Konstnärliga ambitioner eller pedagogiskt verktyg

Teater och utvecklingsstörning rymmer ett spänningsförhållande mellan välfärdspolitisk ideologi och kulturell praktik. Detta konstitueras bland annat av att två skilda institutionella logiker aktualiseras i den dagliga praktiken. Det skapar enligt vårt förmenande en pedagogiskt angelägen infallsvinkel som också har relevans för civilsamhällets roll och funktion. I praxis har detta, vilket också antyds i inledningen, lett till två huvudsakliga inriktningar för operativa verksamheter. De som spelar teater med primärt kulturella och konstnärliga ambitioner och de som använder teater som ett pedagogiskt verktyg för att på olika sätt utveckla personer med utvecklingsstörning. Medan den förra kännetecknas av en *konstnärlig logik* vars syfte är att berätta och gestalta något på ett konstnärligt sätt och med utgångspunkt i egna erfarenheter, kännetecknas den senare av en *terapeutisk logik* där teater snarast blir ett pedagogiskt verktyg för social träning och/eller terapi (Ineland, 2005). Spänningen mellan olika logiker speglar att välfärdspolitiska verksamheter mer generellt regleras av specifika regulativa,

normativa och kognitiva strukturer. De erbjuder stabilitet inom en institutionell sfär, oavsett inriktningen på en specifik verksamhet (se Scott, 1995). Stabilitet skapas regulativt genom regelskapande, övervakning och sanktioner, normativt genom idéer om eftersträvarvärda mål och legitima medel för att nå dem och kognitivt genom oreflekterade och för-givet-tagna regler och normer knutna till olika positioner och roller. Detta har betydelse för vad som är möjligt att ägna sig åt inom en viss verksamhet på ett distinkt organisatoriskt fält utan att bli ifrågasatt och riskera sin samhälleliga legitimitet. För teaterverksamheter inom ett institutionellt sammanhang av omsorg innebär detta i praktiken att de å ena sidan måste framstå som en *offentlig praktik* i skolan eller socialtjänsten, och å andra sidan som en kulturell- eller konstnärlig verksamhet som snarare utmärks av kulturpolitisk retorik. Ineland och Sauer (2007), som analyserar de nämnda logikerna i ljuset av institutionell organisationsteori, menar att logikerna rymmer en rad förgivettaganden som påverkar vilken självbild som personer med utvecklingsstörning utvecklar. Här ligger ett pedagogiskt dilemma på professionell nivå som handlar om att balansera mellan verksamheternas inneboende möjligheter för deltagarna att rekonstruera den sociala innebörden av utvecklingsstörning och de krav och förväntningar som riktas från den institutionella omgivningen, vilka snarare tar utgångspunkt i handikapp- och skolpolitiska dokument och visioner. Sådana sociala hybrider med dubbel tillhörighet till olika logiker skapar både möjligheter och begränsningar när det gäller hur utvecklingsstörning laddas med innebörder och i vilken mån personer med utvecklingsstörning kan utveckla olika identiteter och sociala roller.

RESULTAT

Det empiriska materialet från de bägge delstudierna redovisas tillsammans med fokus på dels *mål* och dels *metoder* i kulturella verksamheter för personer med utvecklingsstörning. De empiriska illustrationer som används i artikeln är under temat målsättningar huvudsakligen hämtade från den nationella kartläggningen och under temat metoder hämtade från fallstudien.

Målsättningar

Resultatet visar att målsättningarna befinner sig på följande tre nivåer: en samhällsnivå, en organisatorisk nivå och en individuell nivå. På den *samhälleliga nivån* handlar målen om att utmana fördomar och negativa attityder till personer med utvecklingsstörning men också att genom kulturella uttryck (exempelvis en teaterföreställning) öka förståelsen för personer med utvecklingsstörning och i förlängningen förändra deras sociala och samhälleliga roll. Följande citat hämtade från enkätsvaren är exempel på mål inom denna nivå:

Med våra föreställningar vill vi bidra till en förändring av synen på utvecklingsstörning – vi pratar ofta om fördomar, rädslor för det man inte förstår, okunskap, om alla problem som dyker upp när man börjar prata om inkludering. Föreställningen som vi jobbar med handlar just om dessa problem.

Vi vill förändra människors inställning till personer med utvecklingsstörning och psykiska funktionshinder och få ”normalstörda” människor att förstå hur mycket som är möjligt. Visa att man vågar ställa krav på den här gruppen människor och att deras kapacitet är högre än vad de flesta tror. Flytta fram gränsen för vad som är möjligt.

Målsättningarna handlar i stor utsträckning om att utveckla en legitim kulturell mötesplats som erbjuder möjligheter att förändra och experimentera med de sociala roller som personer med utvecklingsstörning attribueras i samhället. Det speglas i följande mål att: ... *synas och höras i samhället och vända på gamla unkna fördomar och ”klapp på huvudet” attityder!*

Målsättningar på den *organisatoriska nivån* handlar om att utveckla ett *professionellt scenrum* även om detta organisatoriskt sker inom ramen för välfärds- miljöer som dagliga verksamheter. Här står *seriositet* och det *konstnärliga uttrycket* på scenrummet i centrum; målet är att arbeta professionellt och bidra till att de som deltar i verksamheten utvecklas som kulturarbetare (skådespelare, musiker). Detta inrymmer också en strävan att samverka över organisationsgränserna och finna breda samarbetsformer med andra kulturella grupperingar i samhället. Följande beskrivningar är exempel på detta:

Ett viktigt mål är att skapa bra scenkonst med stort utbildningsvärde och/ eller underhållningsvärde beroende på vilken typ av produktion vi gör. De föreställningar vi gör ska vara ”på riktigt” – det är ”inget larv”.

Vi skapar scenkonst på samma sätt som andra kulturarbetare har möjlighet att göra. I och med att vi arbetar på ... (en teaterverksamhet) där professionella arbetar med scenkonst har vi tillgång till en scenograf, en kostymör, en producent, en tekniker, o.s.v. Denna integration med en befintlig kulturinstitution är viktig för oss.

Majoriteten av målformuleringarna befinner sig emellertid på den individuella nivån. Dessa handlar uteslutande om att – med teater, musik eller konst – utveckla och bibringa personer med utvecklingsstörning olika färdigheter och förmågor. Det kulturella arbetet utgör på så sätt *metoder* där ambitionen snarast är att förverkliga mål och syften som ligger vid sidan om de kulturella/professionella/estetiska. Följande citat är typiska för mål på denna nivå:

[Vår verksamhet] utvecklar självkänsla, självförtroende, kroppskänedom och social förmåga. Dessutom övas empati, inlevelseförmåga och fantasin stimuleras. Vi vill att våra elever utvecklas, får bättre självförtroende och självkänsla. Vi jobbar också mycket med deras koncentration, kreativitet och fantasiförmåga.

De individuella målen knyter också an till en ambition att utveckla aktörernas förmågor i konstnärligt hänseenden. Det vill säga att de utvecklas som musiker eller skådespelare eller på andra sätt som mer direkt knyter an till den kulturella aktiviteten i sig. Nedanstående citat illustrerar detta:

[målet är] att ge denna målgrupp [personer med utvecklingsstörning, vår anm.] möjlighet att uttrycka sig teatralt, få utlopp för sin fantasi, träna sin kropp, gestalta både mimiskt och med tal, få inblick i arbetet från idé till föreställning, samarbeta med andra, arbeta med rollkaraktärer, stå på scen eller arbeta med scenografi, rekvisita, ljus, ljud... allt som hör till en teaterföreställning.

Det var dock vanligare att målen på den individuella nivån fokuserade på att utveckla och stärka personliga förmågor och färdigheter, egenskaper och beteenden hos målgruppen och följande citat är typiskt:

Ge eleverna möjlighet att utvecklas emotionellt (känslöövningar), individuellt, socialt (möta, se, agera med andra) samt att stärka sin identitet och få nya vänner

Ovanstående illustrerar en utmaning som ledare/pedagoger har att hantera i vardagen. Utmaningen handlar om att identifiera och använda metoder och arbetssätt som på samma gång utvecklar individen och dennes kompetens som skådespelare/kulturarbetare. Detta förstärks av att vissa målformuleringar, även om de var få till antalet, innehöll aspekter av samtliga tre nivåer, vilket nedanstående citat illustrerar:

[målet är] personlig, individuell utveckling både fysiskt och psykiskt. Man tränar både motorik och andra förmågor som till exempel koordination, balans, koncentration, interaktion, hänsynstagande osv. Stärka självförtroende och självkänsla. Vi vill med våra föreställningar minska fördomar mot personer med utvecklingsstörning. Vi vill visa andra att man trots funktionshinder kan ha förmågor och kan glädja andra och bjuda på en fartfylld show. Som lokal kändis blir skådespelarna kända för något man gör, inte bara för sitt handikapp. Man får en annan ny roll i samhället.

Att målsättningarna har olika nivåer gör att de även har olika *funktioner*. På samhällsnivån handlar det om att på olika sätt påverka attityder och utmana fördomar. Målen på organisationsnivå är mer tydligt knutna till den kulturella aktiviteten i sig och handlar om ökad professionalisering och samverkan med andra kulturella sfärer i samhället. Målen på den individuella nivån handlar primärt om att med kulturella aktiviteter som en pedagogisk eller terapeutisk *metod* utveckla deltagarnas fysiska, psykiska och sociala förmågor. Nedanstående modell sammanfattar resultatet:

Samhällsnivå	Organisatorisk nivå	Individuell nivå
Påverka och/eller förändra attityder till personer med utvecklingsstörning	Skapa en konstnärlig kvalitet och ökad samverkan med det omgivande samhället	Utveckla fysiska, kognitiva och sociala färdigheter hos personer med utvecklingsstörning

Figur 1. Mål med kulturella aktiviteter för personer med utvecklingsstörning.

Metoder

Våra resultat visar på fem huvudsakliga metoder i arbetet med kulturella aktiviteter för personer med utvecklingsstörning: konstnärliga, terapeutiska, lärande, coachande och tekniska.

Konstnärliga metoder

De konstnärliga metoderna består av två dimensioner som utgör två sidor av samma mynt; att skapa en "vi-känsla" och att skapa en föreställning. Medan den förra handlar om att utveckla en välfungerande ensemble är den senare mer inriktad på en framtida föreställning inför publik, eller som en pedagog uttryckte sig: "*Denna grupp kräver en publik, många är med för att det kommer att finnas en publik... det är viktigt att drivas mot en föreställning*". Den förra dimensionen karaktäriseras således av ett fokus på "processen" och den senare av "produkten", även om den senare även förutsätter en välfungerande process. Följande utdrag från våra fältanteckningar illustrerar relationen mellan process och produkt:

Den konstnärliga ledaren instruerar, ståendes på scenen, skådespelarna hur övningen ska gå till, de ska spela Vargar, från högtalarna strömmar klassisk musik. Skådespelarna är indelade i grupper om 4 personer. Ledaren går runt på scenen, och visar att man ska röra sig fritt på en tänkt scen. När musiken stannar, ska gruppen om 4 personer stanna och stå blickstill. Principen är att röra sig framåt och sedan backa och sedan stå still när musiken stoppas. Stor rörelsefrihet, var och en kan använda sin kropp för

att spela varg på sitt eget sätt. Strukturen i övningen är: röra sig framåt, backa och stå still. En tänkt scen att röra sig på (en slags förberedelse för att i slutändan stå på scen).

Arbetet med att sätta upp en föreställning har betydelse för både det dagliga arbetet och för skådespelarnas motivation och engagemang. Det utgör ett viktigt mål genom att vara något att färdas mot, ett mål med alla övningar och repetitioner. Att få erfarenhet av att spela inför publik som applåderar och ger uppskattning ger lust och motivation att fortsätta med övningar och repetitioner; ”*det är därför man spelar teater*” som en av skådespelarna uttryckte det. Själva föreställningen blir en slags katalysator för arbetet med övningar och repetitioner. Vidare har föreställningen en funktion också för skådespelarnas initiativ till att improvisera och utveckla sitt skådespeleri. Föreställningen blir således en viktig komponent inom det konstnärliga arbetet mer generellt. Föreställningen blir till ett viktigt instrument i skådespelarnas konstnärliga utveckling. Publiken blir så att säga en del i den skapande processen – i utvecklandet av skådespelarna, vilket följande citat vittnar om:

Föreställningen är en mer oväntad metod. Det händer mer saker och bra saker när en publik är närvarande än vid repetitioner. Skådespelarna improviserar, det blir mer fyllnad i pjäsen. Det kommer mer idéer för att vi har publik. Det blir mer självregi, man vill göra mer saker, fler repliker, det bli en ytterligare skärpning. Folk som sitter bredvid på repetitionerna och inte vill delta, tar initiativ och improviserar när det finns publik, man säger fler repliker då. (Intervju, konstnärlig ledare).

Konstnärliga metoder karaktäriseras av nyckelbegreppen *kultur* och *scenkonst*. De metoder som används är hämtade från en konstnärlig logik; teaterarbetet organiseras och genomförs utifrån mål och ambitioner hämtade från den kulturella och konstnärliga sfären. Dramaövningar och repetitionsarbete är kännetecknande och de följer en given struktur i syfte att göra dem välbekanta och igenkännbara för aktörerna. Bland annat arbetade man med följande övningar: uppvärmnings-, röst-, samspels-, rörelse- och fantasiövningar. De användes bland annat för att utveckla förmågan att tala högt eller lågt, vara glad eller ledsen, leva sig in i en viss känslöstämning eller ge uttryck för sin vilja. De konstnärliga ledarnas förhållningssätt var att *leda* och *regissera*, vilket synliggörs i nedanstående utdrag från våra fältanteckningar:

Övningen startar, den ackompanjeras av klassisk musik. Paus i musiken, alla ska stanna, och stå still men hålla ögonkontakten. Samma princip som vid tidigare övningar, smyga, stå still, backa. Den konstnärliga ledaren måste nu ge lite mer handfast stöd till flera av skådespelarna, ”hands on”, leda folk genom övningen.

Handledarna leder och regisserar primärt genom *verbal* och *gestaltande* information samt genom frågande eller uppmuntrande anvisningar och instruktioner i specifika övningar.

En central aspekt i denna kategori var deltagarnas inflytande och ledarnas försök att ständigt involvera och fånga upp skådespelarnas idéer om hur övningar skulle genomföras. Som tydligast kom detta till uttryck i arbetet med att sätta upp en föreställning. Följande citat från en intervju med en konstnärlig ledare illustrera detta:

Tanken är att deltagarnas drömmar, vi har haft ett drömsnack, där deltagarna har fått berätta om sina drömmar, vad man skulle vilja göra, det tänker vi att det ska pjäsen få handla om och då var det ganska många av deltagarna som drömde om att resa, resa iväg till en plats, någon ville bli pilot, någon ville resa iväg och dansa Square dance, någon ville resa till ett varmare land. Vi hade en drömlåda, så blev det ...

Terapeutiska metoder

Nedanstående citat är hämtat från en av intervjuerna i fallstudien och åskådliggör skådespelarnas förutsättningar och på vilket sätt deras funktionsnedsättning – utvecklingsstörningen – legitimerar även andra metoder som inte är explicit konstnärliga:

Människor är ju på så olika nivåer, både intellektuellt och kunskapsmässigt och socialt, att man är på olika nivåer och gruppen är så stor. Så det är omöjligt att alla är med i allt även om det kanske bör vara ett mål. Som nollvisionen i trafiken, man strävar dit men det är ju knappast realistiskt.

Vad vi valt att kategorisera som terapeutiska metoder har *personlig utveckling* som ett nyckelbegrepp. De övningar och aktiviteter som äger rum baseras på en terapeutisk logik, sätter personlighetsutvecklande potentialer i förgrunden. Logiken baseras på ett välfärdsstatligt ansvar om personer med utvecklingsstörning och har nära kopplingar till målsättningarna på individnivå. Arbetet ges därmed mening genom sättet på vilket man bibringar personer med utvecklingsstörning förbättrade sociala, psykologiska och kommunikativa förmågor. Denna tankefigur rymmer en normaliseringssträvan: att genom träning och diverse övningar "åtgärda" själva funktionsnedsättningen och minska graden av beroende. Följande passage, en dialog mellan två av handledarna, illustrerar detta terapeutiska förhållningssätt:

... små framsteg är extra viktigt, att man pratar i en mikrofon, att man säger en replik ... alltså, utvecklingen hos en individ.

Jag tycker att det är bra att förändringarna kommer från dem, kommer de från regissörerna tar det långre tid för dem att första och realisera också...

Jo vi tänker ofta på det.

Målsättningen är att skådespelarna står själva på scen, det vore det allra bästa. Vi (handledarna) har ju inte daglig verksamhet – teater - det är ju dom som har det, vi stöttar när det behövs och sen tror jag att det blir ännu mer meningsfullt om man får göra allt man kan och att vi får fram så mycket som möjligt av det de kan... det tror jag man växer av.

De metoder vi beskrivit som konstnärliga metoder har också terapeutiska inslag. Det är således inte fråga om en artskillnad mellan övningar som kan placeras i vardera kategorin. Skillnaden utgörs av med vilket syfte och med vilket mål man genomför en given aktivitet. Dramaövningar som används som ett led i arbetet med en kommande föreställning eller för att bidra till skådespelarnas skolning i att utveckla sina skådespelartalanger är övningar som tillhör de konstnärliga metoderna. De övningar, tekniker och aktiviteter som har till syfte att stärka och utveckla individens kognitiva, motoriska eller emotionella förmågor och där syftet är att de ska leda till personlig växt och utveckling kan sägas tillhöra de terapeutiska metoderna.

Lärande metoder

Kategorin *lärande metoder* omfattar de aktiviteter, tekniker och övningar som på olika sätt bidrar till att skådespelarna utbildas till att bli skådespelare. I en mening handlar detta om en transformation från att vara primärt brukare av exempelvis daglig verksamhet till att bli en skådespelare. Medan en brukarroll leder tanken till passivt mottagande av diverse hjälp- och stödinsatser är skådespelarrollen snarare förknippad med att producera och förmedla kulturupplevelser inför publik. Nedanstående citat från en av intervjuerna med ledarna illustrerar detta:

Ja det är ett arbete vi måste göra, att få ihop det så att publiken hänger med, och jobba vidare med att höja den konstnärliga nivån

När vi kom, så kände vi ju ingen, kände inte till vilken konstnärlig nivå vi kunde nå, så det kändes skönt att vi inte la den konstnärliga nivån högre...

Ja, och nu när vi jobbat ett år så har vi bättre koll och kan utveckla den konstnärliga nivån

Det handlar här om metoder som möjliggör (nya) erfarenheter och kunskaper som kan användas i repetitionsarbetet och i framtida produktioner. Ett nyckelbegrepp är *identitet* och handlar om att skådespelarna utvecklar nya identiteter

och sociala roller som skådespelare och kulturarbetare och därmed också en trygghet och en mer komplex självbild. En av de konstnärliga ledarna uttryckte sig på följande sätt: *”Träna att bli skådespelare? Ja det kan man, att man blir allt mer närvarande, mer i nuet, det hänger också ihop med att man blir tryggare.”* Pedagogernas och ledarnas förhållningsätt handlar i huvudsak om att ge erfarenheter och följande två intervjuцитat från två av handledarna, illustrerar detta:

Och där tonläge övats, högt, lågt, argt, mjukt och lite fantasi att kunna plocka fram, lite mer abstrakt och det är lite svårt för en del att kunna låtsas, låtsas att kudden är en bebis, men det har gått framåt. Även att komma på något själv att säga, det är ju lätt att härmas om någon av oss sagt ”men lilla bebisen” så har de oftast sagt samma sak. Sedan blir det samma tills personalen säger något nytt. Men det har vi kommit ifrån nu. De [skådespelarna, vår anm.] har kommit med egna förslag på vad det kan låtsas vara. Så det är inte handledarstyrt längre.

Vi har lärt oss att det går att öva upp fantasin. Det är flera olika saker som spelar in dels att man kan tänka abstrakt, vissa har svårigheter att ens förstå uppdraget, att nu ska du föreställa dig att det här är något annat... nu är det här en motorcykel. Men så möts det ju av applåder och det uppmuntras och så går det, men det tar ju ett tag innan det landar där och vi har inte arbetat så jättemycket med rena, scener ännu, bara lite smått. Vi har arbetat jättemycket med fantasi, att möta varandra, att låtsas att man är arg, att man har en hund med sig eller...

Coachande metoder

Kategorin coachande metoder handlar om alla olika former av stöd som skådespelarna behöver i sitt teaterarbete. Nedanstående dialog från en intervju med en av skådespelarna illustrerar de coachande metoderna:

Är det något som är svårt?

Övningar som jag inte klarar av, men de tar hänsyn till mig, jag är rädd att ramla

Är det kanske dansövningar?

Ja, de får inte vara våldsamma

Och de tar hänsyn till det?

Ja, då räcker jag upp handen och då får jag hjälp av Anna-Karin

Nyckelbegreppet är *anpassning* och behovet av anpassning hänger samman med avsaknaden av erfarenhet samt skådespelarnas utvecklingsstörning – som hos många av skådespelarna också innebär att de har andra, oftast fysiska funktionsnedsättningar. Om det till exempel inte blir tydligt och begripligt vad som ska ske på scen blir agerandet förhindrat. Anpassning i form av fysiskt stöd eller personlig assistans skapar begriplighet, tydlighet och delaktighet för enskilda skådespelare. Skådespelarna blir således inte *funktionshindrade* i den miljön (scenen) de vid en given tidpunkt arbetar i. Följande intervjuцитat från en av handledarna visar innebörden av den coachande metoden på handledarnivå:

Det är två svåra moment som länkas ihop – titta varandra i ögonen samtidigt som man ska backa. Det fungerade bättre i dag än tidigare. Ska vi använda oss av ljuset mer, släcka ner, belysa vissa delar? Ännu inte kanske, men så småningom, många är rädda för mörker, en del behöver ljus på grund av sina synskador det behövs mer utveckling och trygghet

Förhållningssättet i kategorin coachande metoder är *handledning* och *instruktioner* och handlar om att de aktiviteter, övningar och tekniker som används är riktade både till enskilda individer, i form av individuellt anpassat stöd och som en del i repetitionsarbetet samt som en del i föreställningar. Vi har identifierat ett antal olika dimensioner av coachande metoder:

- Hålla tillbaka/dämpa vissa skådespelare så att alla i ensemblen får ta plats
- Bidra som katalysator så att vissa skådespelare tar plats
- Ge uppmärksamhet och ge bekräftelse
- Ge stöd och signaler
- Fungera som personlig assistans t.ex. vid byte av kostym när personen har motoriska svårigheter
- Ge relationsburet stöd
- Ge socialt och psykologiskt stöd
- Tolka signaler och översätta dem till stöd och hjälp

Handledarnas strategier var individuellt anpassat stöd till enskilda skådespelare utifrån deras specifika behov, vilket ofta innebar att stödbehovet initialt var stort för att sedan successivt minska och/eller omformuleras. Följande två citat från intervjuerna illustrerar hur detta stöd kunde se ut:

”Vi [pedagoger, handledare, vår anm.] är de som står upp när det är dags att ställa sig upp, vi puttar, har ögonkontakt för att visa, osv. Vi kan se när de står där och säker ögonkontakt då de inte vet vad de ska göra, då bekräftar vi med blickar.”

”Vi får bekräfta mycket, tummen upp till några, blickar så att de förstår, men vi behöver också utveckla och hitta individuella signaler. Signaler, vissa är tekniska, bilder, ljus, musik andra är personbundna. Gester, blickar...”

Tekniska metoder

Våra data indikerar att tekniska metoder har en viktig funktion i kulturella aktiviteter för personer med utvecklingsstörning. Nyckelbegreppen är desamma som i coachande metoder, dvs. *begriplighet och tydlighet*. Med hjälp av tekniska hjälpmedel som film, ljus, ljud, bilder och musik är ambitionen att skapa tydlighet och begriplighet för skådespelarna. Exempelvis kan ljussättning av en viss del av scenen utgöra en signal att agera eller yttra en replik. Ett visst musikstycke kan användas i en specifik scen i syfte att signalera till någon att agera. Genom tekniska metoder ökar förutsättningar för aktörerna med utvecklingsstörning att vara delaktiga genom hela produktionen. Tekniska metoder underlättar repetitionsarbete, skapar tydlighet och binder samman scener i en föreställning, vilket gör att själva berättelsen och handlingen förs framåt. Detta illustreras i följande intervjuцитat från en av handledarna:

”Skådespelarna är ju inte så tydliga med att visa det, hur man för ihop scenen och här gör tekniken att det blir tydligare och roligare och det för föreställningen framåt. Samtidigt behöver vi inte sätta så stor press på skådespelarna, att nu måste du prata för att publiken ska förstå var vi är och vad som händer – istället kan exempelvis en film göra det. Teknik är en stödjande funktion samtidigt som den också ersätter sådant som kan vara svårt för skådespelarna på grund av deras funktionsnedsättning”

En annan av handledarna beskriver betydelsen av tekniska metoder på följande sätt:

Bildförstärkning och ljud kan ge ytterligare en dimension till en upplevelse. Det har jag märkt, att när jag drar igång ljud och bild och ljus så blir det liksom att nu är det allvar, det blir ett större moment av allvar, det blir mer skärpt, det ser jag från min plats. Och jag tror att det är viktigt för de här människorna, och alla människor, att det är snyggt och proffsigt när man ska spela.

De metoder vi beskrivit sammanfattas i nedanstående modell. De dimensioner som karakteriserar respektive metod är analytiska och konstruerade i syfte att gestalta komplexiteten och de skilda utgångspunkterna som kan aktualiseras i arbetet med kulturella aktiviteter för och med personer med utvecklingsstörning.

	Konstnärliga	Terapeutiska	Lärande	Coachande	Tekniska
Nyckelbegrepp	Kultur scenkonst	Personlig utveckling	Identitet	Anpassning	Stödstrukturer strategier
Exempel på övningar, teknik och aktiviteter	Drama-övningar Repetitionsarbete	Jagstärkande övningar Samspelsövningar	Studiebesök, gäster, personliga erfarenheter	Individanpassat stöd	Tekniska hjälpmedel
Förhållnings sätt	Leda, regissera	Terapeutisk	Erfarenheter	Handledning Instruktioner	Teknikstöd ljud, ljus
Mål	Föreställning, social gemenskap	Sociala, emotionella och kognitiva färdigheter	Från brukarroll till skådespelare	Begriplighet, tydlighet delaktighet	Begriplighet, tydlighet delaktighet

Figur 2. Centrala begrepp och perspektiv av metoder i kulturellt arbete med personer med utvecklingsstörning.

De olika metoderna är dock intimt sammanlänkade med varandra, vilket bland annat uttrycks genom att de övningar, tekniker och aktiviteter (t.ex. dramaövningar, röstövningar eller fantasiövningar) som används under repetitionsarbetet oftast är desamma i de tre kategorierna konstnärliga metoder, terapeutiska metoder och lärande metoder. Det är således inte frågan om en artskillnad mellan övningar som placerats i olika dimensioner utan skillnaden mellan dem är primärt med vilket syfte och vilket mål en specifik metod används.

DISKUSSION OCH SLUTSATSER

I denna artikel har vi, med utgångspunkt i frågor om metoder och mål, illustrerat den dubbelhet som kännetecknar kulturella verksamheter för personer med utvecklingsstörning. Vi har i tidigare studier om teater för personer med utvecklingsstörning (Gürgens, Gjørnum, Ineland & Sauer, 2010; Sauer & Ineland, 2013) pekat på två övergripande logiker som legitimerar verksamheternas mål och metoder utifrån olika grundläggande syften och mål. Det rör dels verksamheter med primärt kulturella och konstnärliga ambitioner och dels verksamheter som använder teater (eller kultur) som primärt ett verktyg för att på olika sätt stödja utvecklingen hos personer med utvecklingsstörning. Vi menar att den förra baseras på en konstnärlig logik vars syfte är att utifrån egna erfarenheter berätta och gestalta och den senare på en terapeutisk logik där teater snarast blir ett pedagogiskt verktyg för social träning och/eller terapi. Kulturella verksamheter kan således karaktäriseras som *sociala hybrider*; de är på samma gång en

välfärdsstatlig insats och en kulturell arena med konstnärliga ambitioner. Ineland (2007) menar att sådana ”hybridformer” är ambivalenta miljöer, materiellt och socialt, då de förenar en *konstnärlig logik* och en *terapeutisk logik*. Den konstnärliga logiken rör arbetets konstnärliga dimensioner där arbetet ges mening genom (pågående eller kommande) produktioner, medan den terapeutiska logiken bygger på ett välfärdsstatligt ansvar där verksamheten ges mening genom sättet på vilket det dagliga arbetet bibringar personer med utvecklingsstörning sociala, psykologiska och kommunikativa förmågor. Detta ger upphov till verksamheternas specifika karaktär (dubbelheten) och innebär en utmaning att i praxis relatera till ett brett spektrum av krav och förväntningar i omgivningen. Vi har i tidigare studier visat på praktiska utmaningar som kan uppstå när kulturella aktiviteter och verksamheter för personer med utvecklingsstörning på samma gång ska realisera handikappideologiska mål och konstnärlig ambitioner (Se till exempel Ineland, 2007; Ineland & Sjöström, 2007; Ineland & Sauer, 2007; Sauer & Ineland, 2013).

Kulturella verksamheter som sociala hybrider reser således angelägna pedagogiska frågor mer generellt och rör hur man operativt (i socialtjänst, skola eller fritidsverksamhet) handskas med de dubbla logikerna samt hur man motiverar och legitimerar arbetets inriktning, syfte och mål. Studiens resultat visar att i såväl målformuleringar som i de metoder som används återspeglas dessa skilda logiker. Det vi kallat konstnärliga respektive terapeutiska metoder är illustrationer av detta. Man strävar både efter konstnärlig kvalitet och handikappideologiskt motiverade mål och syften där de senare är mer tydligt kopplade till själva målgruppen. Även i fråga om verksamheternas mål reflekteras en dubbelhet där samhällreliga och organisatoriska mål rör konstnärliga och samhällsförändrande ambitioner medan individuella mål huvudsakligen tar sikte på enskilda människors sociala, kognitiva och emotionella utveckling. I egenskap av sociala hybrider har kulturella verksamheter för personer med utvecklingsstörning ett inbyggt pedagogiskt dilemma. De måste ägna sig åt saker som både legitimerar dem som daglig verksamhet (terapeutisk logik) och kulturell verksamhet (konstnärlig logik). Konkret kan detta innebära att de å ena sidan måste producera teaterföreställningar eller andra konstnärliga produktioner för att framstå som konstnärligt legitima och å andra sidan arbeta för att förverkliga centrala mål inom dagliga verksamheter, exempelvis delaktighet, självständighet och inflytande. Motsättningar uppstår när dessa olika slags mål inte harmonierar med varandra i det vardagliga arbetet. För verksamheternas personalgrupper och ledare är det därför en särskild utmaning att hantera denna dubbelhet. Kulturella aktiviteter och uttryck sker både för kulturens egen skull och för att uppnå mer habiliterande och terapeutisk syften och mål. För operativa personalgrupper är dilemmat förbundet med att balansera mellan å ena sidan emancipatoriska möjligheter (för deltagarna) att rekonstruera den sociala innebörden av utvecklingsstörning och

å andra sidan att knyta an till omgivningens skiftande förväntningar om vad kulturella verksamheter inom människovårdande organisationer (Hasenfeld, 1992) bör ägna sig åt. Sålunda är det en levande pedagogisk fråga i praxis, hur man i kulturella verksamheter för personer med utvecklingsstörning både upprätthåller tillhörigheten till en viss välfärdspolitisk miljö (skola, socialtjänst, etc.) och till viktiga civilsamhälleliga teman som identitet, sociala roller och subkulturell tillhörighet.

REFERENSER

- Barnes, C., Mercer, G. & Shakespeare, T. (2000). *Exploring Disability. A Sociological Introduction*. Cambridge: Polity Press & Blackwell Publishers Ltd.
- Bryman, A. (2001) *Social research methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Börjesson, M. & Palmblad, E. (Red.) (2003). *Problembarnets århundrade*. Lund: Studentlitteratur.
- Denzin, N. K. (1978). *The research act: A theoretical introduction to sociological methods*. New York: McGraw-Hill.
- Grunewald, K. (red.) (1996). *Medicinska omsorgsboken*. Stockholm: Natur och kultur.
- Gürgens Gjørnum, R. & Rasmussen, B. (2010). The Achievements of Disability Art: A Study of Inclusive Theatre, Inclusive Research, and Extraordinary Actors. *Youth Theatre Journal*, 24(2), 99-110
- Gürgens Gjørnum, R. (2004). *En usedvanlig estetikk - en studie av betydningen av egenproduserte teatererfaringer for det usedvanlige mennesket*. Trondheim, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet: Pedagogisk institutt. (Doktorsavhandling).
- Gürgens, Gjørnum, R. Ineland, J. & Sauer, L. (2010). The Story about Theatre Organizations, the Public's Approval, and the Actors' Identity Formation in Nordic Disability Theatre. *Journal of Social work in Disability & Rehabilitation*, 9 (4), 254-273.
- Hasenfeld, Y. (1992). *Human Service as Complex Organizations*. Newbury Park: Sage.
- Hussein, A. (2009) The use of Triangulation in Social Sciences Research: Can qualitative and quantitative methods be combined? *Journal of Comparative Social Work*, 1: 1-12

- Ineland, J. (2005). Logics and Discourses in Disability Arts in Sweden: a Neo-institutional Perspective. *Disability & Society*, 20 (7), 749–762.
- Ineland, J. (2007). *Mellan konst och terapi. Om teater för personer med utvecklingsstörning*. Umeå universitet: institutionen för socialt arbete. (Akademisk avhandling).
- Ineland, J. & Sjöström, S. (2007). Normalisering, autenticitet och reflexivitet: om iscensättande av det vanliga livet i handikappomsorg. *Socialvetenskaplig tidskrift*, 14(4), 266-279.
- Ineland, J. & Sauer, L. (2007). Institutional environments and sub-cultural belonging: theatre and intellectual disabilities. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 9(1), 46-57.
- Ineland, J., Molin, M. & Sauer, L. (2013) *Utvecklingsstörning, samhälle och välfärd*. Malmö: Gleerups. 2:a uppl.
- Jacobsen, D. I. & Thorsvik, J. (2002). *Hur moderna organisationer fungerar*. Lund: Studentlitteratur.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Neuman, W. L. & Kreuger, L. W. (2003). *Social work research methods. Qualitative and Quantitative applications*. Boston: Pearson Education.
- Price, D. & Barron, L. (1999). Developing Independence: the experience of the Lawnmowers Theatre Company. *Disability & Society*, 14(6), 819 - 829.
- Program för forskning om funktionshinder och handikapp (2001). Forskningsrådet för arbetsliv och socialvetenskap.
- Robson, C. (2002). *Real world Research*. Oxford: Blackwell publishers.
- Sandén, S. (2011). *Inkluderande teaterverksamhet. Nya möjligheter för socialt arbete*, Helsingfors universitet: Institutionen för social vetenskap. (Pro gradu-avhandling).
- Sauer, L. (2004). *Teater och utvecklingsstörning. En studie av Ållateatern*. Umeå universitet: institutionen för socialt arbete. (Akademisk avhandling).
- Sauer, L. & Ineland, J. (2007). Teater, subkultur och utvecklingsstörning. I R. Lindqvist & L. Sauer (red.) *Funktionshinder, kultur och samhälle*. Lund: Studentlitteratur.
- Sauer, L. & Ineland, J. (2013). *Scenialt: Metodfrågor i arbetet med scenkonst och personer med utvecklingsstörning*. Botkyrka kommun: Paper Talk.

- Saur, E. (2008). *Kulturarena med mulighet for dialog? Grotta – en fritidsklubb for mennesker med utviklingshemming. "Målet e vel at vi ska ha det arti, trur æ"*, Trondheim, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet: Pedagogisk institutt. (Doktorsavhandling).
- Scott, R. (1995). *Institutions and Organizations*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Solvang, P. (2012). From identity politics to dismodernism? Changes in the social meaning of disability art. *ALTER. European Journal of Disability Research*, 6(3), 178 – 187.
- Svensson, Å. & Mjönes, E. (2010). Man får göra sin egen mask. Den skapande processens betydelse för hälsa och livskvalitet hos människor med kognitiva funktionshinder, *Socialmedicinsk tidskrift*, 87(2), 103 – 110.
- Söder, M. (1989). Disability as a Social Construct: the Labelling Approach Revisited. *European Journal of Special Needs Education*. 4(2), 117-129.
- Söder, M. (2013) Swedish social disability research: a short version of a long story. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 15(1), 90-107
- Taylor, S. & Bogdan, R. (1998). *Introduction to qualitative research methods: a guidebook and resource*. New York & Chichester: Wiley.