

BARN KUNST OG KVALITET

KRISTIANSUND KIRKE KUNST KULTURFESTIVAL FREDAG 26 SEPTEMBER 2003

INNLEDNING

Min oppgave i dag er å si noe om barn, kunst og kvalitet. Jeg vil da gå inn på noen, for meg, grunnleggende forutsetninger for at en kvalitativ god kunstopplevelse skal få maksimale kår.

Hovedmålet for scenekunstheltet slik det blir definert i St prp nr 1, 99-00 lyder som følger:

”å gi flest mulig tilgang til opplevelse av teater, opera og dans av høy kunstnerisk kvalitet:”

Presiseringen, synes jeg, kommer i år 2000 med:

”*Alle* har rett til kunst av høy kvalitet – også *barn*”

(Vaagland 2000)

I den tiden jeg har fått til rådighet ønsker jeg å gi til kjenne noen perspektiver om kunst og formidling av kunst – sett i et voksent perspektiv, og så langt som det er mulig – barns perspektiv.

Jeg vil starte med det store spørsmålet:

(1) HVA ER KUNST?

Den mest kjente definisjonen på kunst er at det er institusjonen som bestemmer hva som er kunst. Ut fra denne forståelsesmåten utfordres vi til å se nærmere på hvilke institusjoner som bestemmer hva som er kunst for barn.

ALTSÅ Hvilke kunsttilbud gis barn – og hvem gir disse? Jeg skal ikke prøve å besvare disse spørsmålene i dag, for det tror jeg er et litt for stort tema.

Hvis vi ser heller videre på hva denne definisjonen førte til. Det gav bla Marcel Duchamp's *pissoar* mulighet til å bli kunst. Definisjonen gjorde at objektets plassering (objektets kontekst) var avgjørende for om det kunne bli kalt kunst. ALTSÅ konsekvensen av denne definisjonen betyr at alt og alle kan bli kunst, så lenge institusjonen(e) har bestemt det.

Med det som åpning for hva kunst kan være, er vi ved kjernen på spørsmålet: ”Hva kan da kunst for barn være,” – når alt kan være eller bli til kunst?

OG

hvis alt kan være eller bli til kunst, hvem eller hva kan da være institusjonen? Når det gjelder barn, blir det da slik at det er vi voksne, de som jeg i hovedsak kommer til å benevne som ledsagere til barn, som bestemmer hva kunst er – blir vi representanter for ”institusjonene”? Vi er jo de som bestemmer hva barn skal se. Vi har gjerne en ide om *hvorfor* barn skal oppleve nettopp det eller de kunstverkene. Da blir dette viktige *verdispørsmål* vi som ansvarfulle voksne må ta stilling.

ALTSÅ er ansvaret plassert hos den voksne.

Før tjente kunsten en hensikt – f eks kirkens. Men også i dag kan det argumenteres fornuftig for kunstens kulturelle betydning eller nytte. Kunst kan bla sees som

- historisk samvittighet
 - vitnesbyrd
 - tradisjon
 - språk
 - felleskap... alle viktige verdier som vi ønsker å ta vare på
- og vi kan i en større sammenheng oppleve at:
- Kunst binder samfunnet sammen
 - Kunst kan være vår tids moderne religion
 - Kunst kan være innholdet i våre liv

MEN

i dag er det er slutt på tiden da kunsten blir legitimert med bl.a. nasjonsbygging og opplysning. Den nye kulturmeldingen ”Kulturpolitikk fram mot 2014”, sier klart at kunsten har sin egenverdi. Den trenger ingen legitimasjon.

I så måte er den langt på vei et uttrykk for den tiden vi lever i. Dagens kunst er om kunst. Kunsten interesserer seg for kunsten. Kunsten prøver å sprengte kunstens egne rammer. Og i det perspektivet vil vi kunne si at kunsten tjener seg selv.

På mitt fagområde som er koreografi, er *det visuelle* hovedingrediensen i den kunstneriske produksjon og resepsjon. Dette lover godt når det gjelder kunstnerisk kommunikasjon med barn – i alle fall sett fra John Berger’s synsvinkel.

John Berger sier:

Å se kommer før ordene. Barnet ser og kjenner igjen før det kan snakke. Det å se er å etablere vår plass på jorden!

(Berger: ”Ways of Seeing”)

Berger har kanskje *et* av svarene på hvorfor det er viktig å la barn møte kunstnerisk form? Han er et forsvar for visuell kommunikasjon gitt kunstnerisk form.

Jeg føler at min oppgave blir å prøve å legitimere den kunsten som har seg selv som objekt.

Ved å gå tilbake til hva John Dewey skrev i 1958, er vi inne på den andre av, for meg, viktige grunner til å skape kunst for barn:

Han skrev at ”...selvets uttrykk i og gjennom et medium som etablerer kunstverket, er en langtrukket interaksjon mellom noe som springer ut av selvet og av objektive betingelser. I den prosessen antar begge en form de ikke eide på forhånd.”

(Dewey 1958:65: ”Art as Experience,”)

Jeg har lyst å forfølge litt ideen om at kunsten er nok i seg selv. Kunsten er ikke bare nok i seg selv, men i følge Poul Erik Tøjner, leder for kunstmuseet *Louisiana* utenfor København, kan vi i tillegg si at kunsten er unyttig. Den tjener ingen hensikt.

For oss, sier Tøjner, som skal møte kunsten, er dette et godt utgangspunkt. Vi har ingen forventninger om hva kunst kan være, og dermed heller ingen fordommer overfor kunsten eller kunstneren.

Han sier videre, at også for kunstneren som skal lage kunsten, er dette en fordel. Det neddemper forventninger. Kunstverket kan få komme til orde. Den kunstneriske utfordringen blir da å utforske, administrere, uttrykke og beherske denne friheten, og gi den en form fokusert på *nuet*.

Noen ser kunstverket, fortolker det, tar avstand fra det, lever seg inn i det, avskyr det, bringer det videre, siterer det, blir opphisset av det, håner det, tilber det. Det handler om kunst som fremmedgjørelse og om kunst som gjenkjennelse.

- Fremmedgjørelse har med overraskelse å gjøre, det som ennå er usett, det hermetiske, det merkelige.
- Gjenkjennelse handler om å legge noe til opplevelsen. Med gjenkjennelsen vokser følelsen, den klargjøres, den tydeliggjøres. Men den sier også – slik kan det *også* se ut. Det oppstår en ny rommelighet.

Han slår fast at kunsten er totalt unyttig og spør om denne totale unytten kan være nyttig for samfunnet?

”Det kunsten gjør er å, hele tiden, minne oss om at det er andre mennesker som ser tingen på en annen måte. Den minner oss om de andre, den andre.”

Så langt Poul Tøjner.

Vi ser at han bygger bla på Joseph Beuys’ sin holdning til kunst.

Joseph Beuys’ (1921-1986) kunstneriske praksis gjør at begreper som verk, utstillinger, museer, kunstnere og tilskuere ikke lenger har samme selvfølgelige konsensus¹, men er gjenstand for konflikter, undersøkelser og endringer. Han er alltid opptatt av at ”verkene” skal virke.

Hos Beuys blir kunstverket materiale til å fremprovosere en reaksjon, stille spørsmål. Man kan lære av Beuys at

”Vi har kunst for at vi skal se hvor mange forskjellige måter noe kan uttrykkes.”

”Vi alle er kunstnere, ikke fordi vi er et stort talent, men fordi vi bringer inn i verden noe som bare vi kan.”

(Ina Blom 2001: Joseph Beuys)

Med dette som bakteppe kan kunstproduksjon handle om:

- Hvordan det er å være et menneske i verden
- Hva livet er

Sammendrag:

Hva har så dette med barn å gjøre? Alt, mener jeg.

- At alt kan være kunst, det er bare kreativiteten som gir begrensninger. Barn er kreative. Barn har fantasi. Barn er eksperter på å skape plausible sammenhenger. (7 åringens definisjon av fantasi er enkel og grei: ”Å gjøre noe på en ny måte.”)
- At kunsten er handlinger og objekter gitt en visuell eller litterær form. Barn utfører handlinger, de behandler objekter, de skaper historier i sin egen skapende virksomhet, bla i den dramatiske leken.
- At kunsten kan skape muligheter for å oppleve og oppdage seg selv i forhold til seg selv og seg selv i forhold andre. Barn samhandler i sin skapende lek med andre barn og gjennom det opplever de både seg selv, og de, og den andre.
- At kunst er basert på subjektivitet viser at vi alle er unike - også barn!

¹ Konsens betyr samtykke

(2) HVA ER KVALITET I KUNSTEN?

Hvordan passer kunst for barn inn i begreper om kvalitet i kunsten. Som vi har utledet behøver ikke kvalitet bare knyttes til kunstverket, kvalitet kan også knyttes til sammenhengen/konteksten kunstverket står i.

Kunstverkets kvalitet kan ha med dets virkning å gjøre. Det impliserer alltid et møte mellom verket og tilskueren, at kunstverket har kvaliteter som får oss i tale og at vi bidrar med noe i denne dialogen.

Vi skal se nærmere på noen måter å kategorisere kunstkritikken på, og se om det har noen relevans for kunst for barn.

Teaterviteren Anne-Britt Gran har satt opp noen interessante kategorier for kvalitet.

En av disse viser hvordan håndverk er knyttet til selve utøvelsen av det bestemte kunstfaget. Godt håndverk er god kvalitet. Det handler om å beherske bestemte teknikker og om å demonstrere profesjonalitet. Idéhistorisk kan denne kvalitetstypen knyttes til 1800-tallet, da profesjonaliseringen av kunstnerne fant sted. Det henger sammen med kunst som *kunnen*; det å beherske et fag eller et yrke.

Det er formalia vi ønsker å finne i kunst som er skapt for barn. Når bl.a. Riksteatret drar rundt i landet og viser Torbjørn Egners "Hakkebakkeskogen", kan vi normalt ikke klage på håndverket i forestillingen.

Når det så gjelder den formale kvalitetstypen er den knyttet til bedømmelsen av verkets form, til de estetiske egenskapene til verket. Det finnes ingen målestokk utenfor verket selv. Det formale fokuset kan knyttes til den moderne, autonome kunstinstitusjonen som så dagens lys i andre halvdel av 1700-tallet. Kunstverket skulle betraktes løsrevet fra sin brukssammenheng. Formen vant over funksjonen. På denne tiden hadde kirken mistet mye av sin makt.

Dette handler ifølge John Hospers om

Helhet

Verket er velorganisert/uorganisert

Det er formmessig perfekt/uperfekt

Det har / mangler en indre logikk i struktur og stil (ma dramaturgi)

Kompleksitet

Det er velutviklet

Det er rikt på kontraster / mangler variasjon og er fullt av gjentakelser

Det er underfundig og fantasifullt (eller vulgært)

Intensitet

Det er vitalt / kjedelig

Det er kraftfullt og livlig / tamt og blekt

Det er vakkert / stygt

Det er følsomt, ironisk, tragisk, elegant, delikat, svært komisk

(Hospers, John, 1969: Introductory Readings in Aesthetics)

Dette bygger på kriterier og forståelse for kriterier som er skapt over år. Kobler vi disse kriteriene for håndverk og estetisk form har vi noen forutsetninger for å si noe om kvalitet.

David Hornbrook's resepsjonsmodell

Denne vil jeg eksemplifisere ved å fortelle om min prosess med å skape kunst for barn 0-3 år, en sceneproduksjon som fikk navnet: TreMødre – Ex auditorio (svar fra salen) Denne produksjonen bygget på hva vi så og hva vi hørte etter hos våre to konsulenter: Linnea (7mnd) og Juel (11 mnd)

Linnea på 7 måneder som fullfører den pentatone skalaen. Hun fyller ut manglende toner etter å ha hørt åpningsmelodien flere ganger. Nøytrale skalaer finnes i alle kulturer. Det ligger nedfelt i oss en evne til å kjenne igjen nøytrale skalaer (skalaer som består av like tonetrinn). Vi vet også at barn er sensitivt persiperende spesielt ved lyd som er formidlet gjennom stemmen.

Her er kobling av kunnskaper om barns resepsjon og nøytrale skalaer utgangspunkt for kunstneriske valg. På samme måte skapte vi bevegelsesmønster og bevegelsesformer som vi fant hos barna eller som på en eller annen måte syntes å utfordre barna.

Pragmatiske kriterier

Blant flere kategorier har Anne Britt Gran en kategori som jeg synes er svært interessant. Hun kaller kriteriene pragmatiske kriterier for kvalitet. Kunstverkene blir vurdert ut fra om:

- de er handlingsorienterte og kontekstfølsomme fremfor formorienterte (det er kunst hvor bla dagligdagse handlinger blir plassert i spesielle sammenhenger, gjerne utenfor institusjonene.)
- de er idé- og kommunikasjonsorienterte fremfor håndverksorienterte (*Kunstuttrykket er basert på en klar ide som gjerne skal vekke oppsikt*)
- de er effekt- og konsekvensfokuserete fremfor verkautonome (*Vellykkethet måles på bakgrunn av hva kunstneren oppnår med verket.*)
- de er handlingsimmanent (ie iboende) instrumentelle fremfor nyttige til andre formål (*Valget av handlinger er nøye uttenkt og er valgt for å fremme spesielle reaksjoner*)

Disse kriteriene kan oftest sees brukt i forbindelse med nyere scenekunst. Det er kunst som undrar seg håndverksmessige og formmessige kvalitetskriterier. De er ikke kommersielle. De har en kort historie/eller ingen historie og kan virke umiddelbare i sitt uttrykk. Ofte er hverdagslige objekter og handlinger / bevegelser satt i en ny sammenheng. Slik kan de appellere til barns væremåte i deres egen lekekultur. Barn bryr seg ikke så mye om håndverk og form, de er mer opptatt av og lar seg mer engasjere av tema og budskap når de skal oppleve kunst.

(3) HVA ER ET BARN?

Er kunst for barn en egen sjanger?

Første gangen jeg hørte dette spørsmålet stilt var i Danmark på en konferanse som hadde den poetiske tittelen ”Teater i øynehøjde” i 1997, og det var Beth Junker som stilte spørsmålet.

Dette spørsmålet har ført meg til følgende spørsmålstilling:

- Skal barn ha tilgang til kunst laget spesielt for dem?
- Hva er aldersbestemt kunst?
- Kan ikke barn få oppleve det vi som voksne opplever som god kunst?
- Er ikke den gode kunstopplevelsen den som virker på alle uansett om vi er unge eller gamle?

- Ønsker vi å innføre barn i vår voksne forståelses- og opplevelsesmåter av kunst?

En estetisk opplevelse er kompleks

Tale kan aldri gi fyllestgjørende uttrykk for en estetisk opplevelse. Til det er den for kompleks. Når barn forteller om noe de har opplevd bruker det hele seg, de må vise med kroppen, de må lage lyd og rytmer og de må bruke ord for å vise hva som finnes i sin indre fantastiske verden.

Barn bruker ord og bevegelser og skaper symbolsk handling i et forsøk på å gjenskape og formgi tanker og følelser. Dette ser vi i den dramatiske leken, eller når de skal formidle noe til oss voksne. I utgangspunktet betyr verken ord eller bevegelse noe spesielt. Det er sammenhengen og samtidigheten som gir mening – hvilke relasjoner som skapes mellom ordene og bevegelsene – altså mellomrommene.

Både når vi observerer barn som publikum og når vi prøver å nå dem med et kunstnerisk uttrykk – en kunstnerisk form, må vi gjennom barnets komplekse språk finne en vei, en del regler og prinsipper vi kan styre etter og bygge på for å nå frem til barnets fantastiske indre verden.

Dette språket deler vi - leken og teatret. Ved å vise at vi voksne kan være i teatrets fiksjon sier vi samtidig til barn - vi kan også leke. Den dramatiske leken og teatret har en felles arena der fabel, rolle, tid og rom får utspille seg.

Barn uttrykker seg i det språket og gjennom det kunstneriske medium som til enhver tid er best for hva det ønsker å uttrykke.

Verden er slik at når vi vet noe om noen, så endrer vi holdning til denne. Når vi vet noe om barn, anvender vi denne kunnskapen i vårt samvær med barn. Vår holdning til barn er med på å endre barnet. Et barn i dag er ikke det samme som et barn for 20 år siden. Vår kunnskap har endret våre holdninger, som igjen endrer vårt samspill med barn, som igjen endrer barnets samspill med oss. På den måten er vår kunnskap og vår evne til kommunikasjon med barn med på å påvirke barnet og barnet er med på å påvirke oss.

Dette kan resultere i kunstneriske dilemma som kunstnere kan ta inn over seg når det gjelder å skape scenekunst for barn. Kanskje har vi noe å lære av kunstformidling til de minste? Kanskje kan vi vise en ydmykhet i forhold til barns kompetanse på å se, høre, føle og oppleve, og se hva den kan bety for det å skape kunst!

Herming

Evnen til å lese bevegelse understrekes klart når vi ser hva barn er i stand til å "lese" allerede like etter fødselen. Når en voksen rekker tunge – strekker tungen ut mens det ser på et nyfødt barn, kommer det et svar, eller gjensvar.

Å rekke tunge er et komplekst kinestetisk stimuli, som barnet ikke kan se seg selv utøve, men kun kan se andre utøve. Likevel klarer det å imitere den voksne ved å rekke tunge selv. Dette har en vitenskapelig vist kan skje allerede 12 timer etter at barnet er født.

Ikke bare kan det herme, men barnet er i stand til å utføre en bevegelse som det ikke har sett før, og som det ikke kan se seg selv gjøre.

Det er en direkte respons til et kinestetisk stimuli. Ikke bare kan det lese bevegelsen men det må være i stand til å lese intensjonen i bevegelsen, det må kunne lese at jeg kommer til å strekke tunge før det ser tungen. Det kan ikke se starten på at

jeg strekker tunge, for det skjer inne i min munnhule. Det er i stand til å lese intensjonen i bevegelsen og "forstå" hvilke bevegelse som kommer til å oppstå.
(Jfr sosiologen *Stein Bråten*)

Barns evne til observasjon

Når vi i Dansdesign laget *TreMødre*, en forestilling for barn 0-3 år, gjorde vi en "brukerundersøkelse". Det er fascinerende og inspirerende for kunstnere i en formgivningsprosess å ha små barn mellom beina mens en prøver ut sekvenser og sammenhenger, men det er også en prøvelse. Men vi fikk noen aha-opplevelser med Linnea og Juel.

Juel på 1 år sitter på gulvet sammen med moren som er danser. De betrakter begge koreografen som instruerer danseren og demonstrerer bevegelsene nøyaktig slik som hun vil at danseren skal utøve dem. Den parallelliteten som oppstår mellom danserens blick og hodebevegelser, er helt identisk med 1-åringens blick og hodebevegelser. Danseren betrakter bevegelsen og vet at hun umiddelbart skal reise seg opp å gjenta hva hun har observert. Vi tror 1-åringen ser på innstuderingen av dansesekvensen på samme måte som danseren - som om denne skal utøve den umiddelbart

Ulike problemstillinger som kom ut av dette arbeidet var: "Hva kan vi forvente av en 0-3 åring som publikummer, og hvordan og hva kan vi som kunstnere formidle av scenekunst til denne målgruppen, og hva er kunstens oppgave?"

Hva er kunstens oppgave?

- Vi sier at kunst skal destabilisere, - hva skal den destabilisere hos barn? Hva er det som får små mennesker til å oppleve spennende endringer i sine omgivelser?
Små endringer plassert i trygge rammer, som ikke er for kjente for det enkelte barn, kan være med på å skape den ubalansen som nettopp gjør barnet aktivt og opplevende, en evne som alle mennesker har men som vi av og til fortrenger til fordel for det trivielle og trygge, det kjente og regelbundne, det som ikke forstyrrer vår idyll og som ikke krever at vi skal handle.
- Vi vet at vi må forholde oss til gjenkjennelse, hva er det som er gjenkjennelse for barn?
- Vi tror at barn imiterer oss voksne, men det viser seg at voksne imiterer barnet mer enn barnet imiterer den voksne. Vi tilpasser oss barnet. Både med stemme og med holdninger nærmer vi oss barnet og imiterer deres lyder, deres bevegelser. På den måten er barnet med på å påvirke sin omverden.

Life imitates Art far more than Art imitates Life

Oscar Wilde, *The Decay of Lying*

Dersom scenekunst for 0-3 år er noe spesifikt, er da ikke scenekunst for 3-5 åringer også noe spesifikt? Vi har sett at 4-5 åringer lett kan ødelegge opplevelsen for de minste, ikke minst fordi de bruke talespråket aktivt og på den måten overstyre de minste både med lydlig og bevegelsesmessig aktivitet. Da er veien kort til å si at både 0-3 åringer og 3-5 aldersgruppen fortjener scenekunst som er laget spesielt for dem! 3-5 åringen er det fantasifulle barnet. Barnet som gir gjensvar og kan gå i aktiv samhandling med utøverne.

0-5 åringer har tilhørighet i barnehagen og har dermed en arenatilknytning som kan skape spesielle forutsetninger for formidling av scenekunst.

I skolen er en del forutsetninger annerledes². 6-10 åringen er barnet med mye verbalt språk som ser på forestillingen med en stor evne til innlevelse, men som også må forsikre seg om at realiteten er til stede. De er aktive, og kan til tider ta over forestillingen dersom de blir inviterte til det. De er likevel små barn, og skillet mellom realitet og fantasi ikke er så stort. Det handler om å bekrefte seg selv og den virkeligheten *de* står i.

Er målet å skape alderstilpasset kunst, kan vi samhandle med disse målgruppen så vel i deler av den kunstneriske prosessen som i den kunstneriske formen.

Det er viktig å nå 10-12 åringer med det språket de har og som de behersker, og utfordre dem både på idé og på form. De er konforme og unike, de er sårbare, de filosoferer over livet, er fremdeles barn og har ofte et høyere støynivå enn hva vi som voksne finner behagelig. De har de små under seg i skolen og de store over seg. Ingen ting er liksom ”på ordentlig” men de er flinke etter hvert å se ting rasjonelt.

12-15 åringene er i sine siste år på ungdomstrinnet og ser gjerne ting litt svart hvitt i den stadige prosessen med å kjenne på det å bli voksen. I denne gruppen finner vi barn og vi finner den gryende voksne. Vi finner individet og den store trangen til gruppetilhørighet. De er i opposisjon til det meste, ser ting i kontraster og har store behov for bekreftelse på hvem de er. Det tar stor plass og de kan være stille og tilbaketrukket. I dette mangfoldet av følelser og tanker skal vi prøve å skape kunst som skal nå alle.

Dette var en lettvinnt gjennomgang av ulike aldres kjennemerke. Men vi skal kikke litt videre på:

Barns evne til å skape sammenhenger

Barn er postmoderne i sin dekonstruksjon av/i leken. Barn med sine manglende forhold til konvensjoner, er flinke til å sette sine sinnebilder av fortid og fremtid i sammenheng med det som skjer i scenerommet.

Fra barnet er ca. 3 år kan det med ord formidle hva det tenker og hva det føler. Det vil måtte forholde seg til ordene og dets litterære innhold. I sitt eget drama skaper barnet de karakterene det ønsker og som det trenger for å formidle det det er opptatt av. Barnet lager intriger og skaper konflikter, karakterene har intensjoner og blir satt i en tidssammenheng og en fysisk sammenheng som trengs for dramaet. Barnet binder gjerne sammen mange ulike opplevelser og fletter disse inn i dramaet.

Fordi opplevelsene ikke kan formidles bare med ord, er barnet nødt til å bruke kroppen og bevegelser som en del av *teksten* i sin formidling.

I sin formidling bruker barnet dramaturgisk trekk som ofte er brukt i både teater, film og dans. Det presenterer høydepunktet først, og bruker fortellerformen til å lede oss inn i problematikken om hvorfor ting ble som de ble.

Eller de lar høydepunktet komme til slutt uten det vanlige antiklimakset som vi er oppdratt med gjennom det klassiske dramaet. Det dekonstruerer virkeligheten og gjør faktorenes orden likegyldig.

Barnet plukker fra ulike opplevelser uten tanke for innlysende og direkte sammenhenger. De presenterer disse uavhengig av tid og rom og skaper de rammer de til enhver tid trenger for å komme videre i dramaet. Dramaet behøver ikke å ha en klar begynnelse eller en klar slutt. Det naturalistiske eller realistiske aspektet ved dramaet

² Dette handler om romforhold, det faktum at foreldrebetaling ikke skal forekomme, det handler om lærere som ikke har drama/teater erfaring fra sin utdanning, osv.

er uviktig. Den lineære koreografien og regien i tid og rom er uvesentlig. Klare valg blir gjort ut fra et utall assosiasjoner og impulser, og formidlet gjennom en klar form i barnets egen dramatiske lek, verbale formidling eller i et samspill med det nonverbale språket, der teksten er både *ordet og dansen*. Barnet velger til enhver tid de virkemidler og medier som føles intuitivt riktige.

Nye formidlingsformer og nyere kunstformer som ungdom selv skaper, og som voksne forholder seg uforstående til, bryter ofte disse prinsippene. Tilgang til nye medier har gitt nye inntrykk og opplevelser, og gitt den voksne mindre innflytelse på barn og ungdoms skapende formgivning. Dette ser vi gjennom nye leker og nye verdiinnhold i formidlinger som utfordrer kjente konvensjoner.

Postmodernismen med sin verditilnæringsmåte til kunsten, der det kunstige ikke blir konstruert menneskelaget uttrykk, blir dekonstruert og dermed likere hvordan små barn forholder seg til sitt intuitive danse- og dramatiske uttrykk.

Å beherske denne delen av livet; å kunne formidle et dramatisk forløp til omverden, er like viktig som å kunne gå, prate, og er et trekk ved alle kulturer.

Bildekunstneren Jasper Johns sier at det grusomme med et objekt er at det har en del av seg; et indre rom som ingen ser. Det har et innhold vi ikke kan se. Seeren må oppdage hva det kan inneholde eller avsløre det, og hva tilsynekomsten av dette innholdet er og betyr, for hver enkelt.

Et av de ekstreme problemene til objektet og maleriet er "den andre siden" - baksiden. Noe vil alltid være usett. Det avføder et behov for å skille mellom delene og helheten. Det handler om hva som ikke er på lerretet. Det er både et spørsmål om fysiske relasjoner og psykologiske relasjoner.

Johns er avhengig av seerens involvering for at verket blir fullbyrdet. Han er bevisst seeren så vel som seeren er bevisst ham. Begge er skapere "i" verket.

Barnet er alltid klar til å gå i samhandling med en fiksjon eller et bilde. Slik som Johns legger frem kunstverkets dilemma vil barns forhold til kunst kunne bli være et utgangspunkt for den voksnes filosofiske samtale med barnet.

Teatrets konvensjoner

Vi har hevdet at barn mangler konvensjoner. Etter å ha arbeidet med denne problemstillingen over mange år, innbiller jeg meg at vi heller kan stille spørsmålet om barn faktisk er leverandører for de konvensjoner vi i dag kjenner innen for ma scenisk kunst? Er alle de "kjente og ukjente" reglene vi skaper scenekunst etter faktisk noe som barn, gjennom hvordan de sanser og med sin evne til å skape sammenhenger, kan vise oss noen forutsetninger for?

Generelt om teaterrommet

Øynene søker fokus der vinkelen i tingen eller rommet er spiss. Dette har vi benyttet oss av i scenerommet.

I teatret bruker ofte vi svarte tepper, svarte bein, svart horisont eller hvit horisont med sort ramme rundt. Det sorte stoffet blir brukt for å jevne ut en flate, eller den blir brukt for å ramme inn. Males gulvet sort med en hvit horisont bak, vil vi søke fokus i overgangen fra gulv til horisont.

Dersom vi ønsker å forsterke et perspektiv kan vi få teaterrommet til å gi inntrykk av å være langt ved å spisse vinkelen i gulyplanet mot horisonten. På den måten skaper vi et visuelt inntrykk av en større dybde i et scenerom enn det faktisk har.

Når vi derimot prøver å oppheve rommets dybde og vise et uendelig rom, bruker vi en svakt buet hvit horisont som går i ett med gulvet både i farge og i plassering. Øyet vil ikke søke fokus i den butte flaten. Dette blir ofte brukt i TV-studio for å gi følelse av rommet er uendelig.

Øyet fungerer slik at når vi ser på noe som er rammet inn, vil det styrke oppmerksomheten mot det som er innenfor rammen. Er det barnet ser på rammet inn, vil det styrke oppmerksomheten mot det som er innrammet. Det tradisjonelle scenerommet, med proscenium-buen, rammer inn det som foregår på scenen, og er med på å skape teaterbildet. Vi gir publikum anledning til å se inn til oss gjennom "den fjerde veggen".

Vi kan si at på en lignende måte er øynene våre rammet inn av ansiktet. Du kan kikke inn gjennom "den fjerde veggen" og inn til mine innerste tanker gjennom øynene, mitt egentlige jeg. "Samtaler" som foregår ved blikkveksling, forteller mye om hva som er nuet, hvor vi er, hvilke forhold vi har til hverandre, og spenningsfeltet mellom oss.

Sceneentré

Det å komme på en scene og det og gå av en scene er ofte det som skal til for å skape fremdrift i handlingen og det er med på å skape spenning. Hvordan og når vi lar en entré til en utøver være timet i forhold til når en utøver er på vei av scenen, er en av farsens mange hemmeligheter som synes å være bygget på kunnskapen om hvordan øyet fungerer. Vi kan også relatere denne kunnskapen til forfølgelsesscener, der det er nøye utstudert når én skal forsvinne av scenen og den andre komme på. Slik får vi som publikum vår fulle hyre med å passe på at den jaktete ikke blir tatt. Dette har noe med hvordan en skaper dynamikk i et scenerom.

Vi leser bevegelse i ytterkant av øyet og leser form i senter av øyet. Når vi følger noe med øynene som er på vei av scenen, oppfatter øyet bevegelse i ytterkant av øyet i det noen er på vei inn på scenen fra motsatt side. Dette har noe med hvordan en skaper dynamikk i et scenerom. Vi følger noen med øynene på vei av scenen, oppdager bevegelse i øyekroken fra venstre snur hodet mot dette for å se hva det er og når vi snur hodet tilbake er den som var på vei ut av scenen for lengst borte uten at vi har fått med oss det siste sekundet; hvordan forsvant han.

Sorte bein

Det tradisjonelle scenerommet er normalt bygget opp slik at vi har prosceniumet som rammer inn scenebildet og i tillegg henger sorte fløyelsbein på begge sider av scenen for å hindre innsyn til sidescenen. Det betyr at i løpet av 1/100 sekund kan en person gå fra å ha status som ikke synlig, til fullt synlig og i spill.

Dette minner om barns lek med at noe forsvinner og noe kommer til syne. Barn er eksperter på maske (Borte/titt-tei BØ!) og dette utnyttes til fulle på titteskaps-scener.

Person (brukt som personlighet, personlighetsutvikling) kommer fra latin og ble opprinnelig brukt om en teatermaske. Ordet er i sin grunnbetydning konkret (selve den fysiske masken) og sier i overført betydning noe om menneskelige karaktertrekk.

Dette er noen grunnleggende sceniske tankemåter i forhold til hvordan vi over tid har bygget opp konvensjoner i scenerommet, og alle disse forutsetningene behersker de minste menneskene til gagns – det er gjennom disse at de orienterer seg til omverden og kommuniserer med denne.

Bevegelse, form og frasering

Barn har stor kompetanse på å lese et visuelt uttrykk. Barn er eksperter på rytme i lyd og i bevegelse. Spedbarnsforskning viser at barn skiller ut og gjenkjenner andre mennesker gjennom måten de beveger seg på. Ikke at de går, men på måten de går på. Og gjennom lyden, ikke hva som blir sagt, men hvordan noe blir sagt.

Det leser fraseringen av forløpet, det leser formen til rytmen og det leser formen av store klare bevegelser. Mange ulike forsøk viser at barn kjenner igjen mor, far eller den som står det nær, gjennom måten bevegelsen til den enkelte er frasert. Det handler ikke om hva de gjør men hvordan de gjør bevegelsen, en slags signatur. Denne kan leses av barn fra de er ganske små, som igjen viser at barn også på dette feltet har en stor kompetanse til opplevelse av kunst.

Ny kunst

Små barn har en kompetanse som kanskje kan fortelle oss noe om kunst og kunstformidling, som kanskje på sikt kan skape nye former for kunst. Vi ser klare trekk til hvordan sceneuttrykk har tatt inn over seg kunnskap om barn, eller om hvordan menneskelig kommunikasjon foregår. Ikke minst ser en dette i skillet mellom den private sfære og den kollektive sfære, som barnet ofte beveger seg ubesværet mellom. Vi finner også elementer av barns estetiske væremåter i metafiksjonell dramaturgi, der nettopp tid og sted og roller blir behandlet fritt i forhold til tema og i forhold til hva vi normalt ser på som konvensjoner i teateret.

Barn har forutsetninger som kan legge premisser for hvordan en kan kommunisere gjennom kunstnerisk form. Den utfordrer oss blant annet i forhold til hva barn opplever som gjenkjennelse. Gjennom å kombinere kunnskap om barn med erfaringer med teater vil en kanskje kunne utfordre noen av de tilvante forståelsesmåtene våre av hva scenekunst er eller kan være.

(4) VIKTIGE FORUTSETNINGER FOR AT KVALITET SKAL OPPSTÅ/ FOR EN KVALITATIV GOD KUNSTNERISK OPPLEVELSE

Kunsten og barns kompetanse

Vi er på jakt etter de sceniske uttrykkene/kunstverkene som setter i gang aktivitet hos barn i form av stillhet, andektighet, åpne munn og store øyner, lydlig aktivitet, bevegelse, der det er tydelig at viktige bilder blir skapt i barns hoder og gir en kinestetisk respons – og de sceniske uttrykkene som inviterer barn inn i forestillingen, der utøverne går ut av fiksjonen og forholder seg aktivt til barna, tar dem med på råd, får hjelp av barn og aktiviserer barna gjennom behandling av tema i forestillingen.

I denne sammenhengen er det godt å vite at barn har stor fiksjonskompetanse. De har formbevissthet og kan oftest skille mellom fiksjon og realitet. Gjennom barns egen dramatiske lek ser vi hvordan de håndterer tema, ulike roller, hvordan de skaper rom og hvordan de behandler både fortid og fremtid i fiksjonens nåtid. Barns forståelse for det dramatiske språket kan fortelle kunstnere noe om hvordan de kan la seg inspirere til egen kunst.

Det finnes kunnskap på dette området, mellom annet forskning gjort av dr. art Faith Guss som tar for seg hvordan en kan skape teater for barn ved å la seg inspirere av barns lekekonvensjoner. Barnet sier: "Så kan du være mor som blir fryktelig lei seg, og så går du ut på kjøkkenet for å lage mat." Her sier Guss at barnets måte å være på i leken kan sammenlignes med ulike funksjoner i teatret. Her dikter barnet

historien (har samme funksjon som en dramatiker i teatret) og den gir instruksjon (regissør) til sin medleker.

Mange konnotasjoner³ er direkte overførbare fra leken til kunsten. Disse kan skapes i et dialektisk forhold med mottakerne, det som Lars Løvlie kaller: ”..en løpende dialog mellom de tre estetiske momentene: Kunstneren, verket og mottakeren.” Gjennom det vi kaller en resepsjonsanalyse vil vi kunne skape kunst i samspill med den målgruppen vi ønsker å henvende oss til.⁴

(5) HVORDAN KAN VI SKAPE KVALITATIV GOD KUNST FOR BARN?

I en skapende prosess vil vi kunne utvikle både form og innhold og tenke tanker vi ikke før har tenkt. Vi kan sette kunsten på lekemodus, og utvikle noe som er nytt både for oss og for mottakerne. Vi skal ikke glemme at skuespiller på islandsk heter *Leikar*, og på engelsk heter et skuespill *a play*, og ved å ta leken tilbake til teatret kan vi kanskje også fornye det.

I barns lekeverden finnes regler og det finnes konvensjoner som vi kan la oss inspirere av.

Barn er på lag med kunsten

Barn har empati for den voksne både i spillsituasjonen og i det sceniske budskapet. Den voksne må ikke være en stor utøver. Barn skiller den voksne fra rollen og har empati både med rollefiguren som blir fremstilt og med den voksne som fremstiller den, og selv de minste barna er godt i stand til å fortolke emosjoner og sinnstemninger.

Barn har stor evne til å oppleve kompleksitet

Mediet eller de kunstneriske virkemidlene kan være like viktig i en scenisk opplevelse for barn, som tema og innhold. Når vi opplever at barn lar øynene vandre til taket under en forestilling, blir vi voksne opptatt av at barnet skal få med seg alt som skjer på scenen. Men barnets evne til å oppleve kompleksiteten i et uttrykk og kunne være i flere tilstander samtidig, er stor. Med tilstander menes her evnen til å være i fiksjonen samtidig som det er den nysgjerrige observatøren som snur seg etter lyset for å se hvor det kommer fra og oppdager en fantastisk stjernehimmel som det kan dvele ved, og som er med på å berike den totale opplevelsen.

Det forenklete budskapet

Vi må ikke undervurdere barns evne til å motta og være deltakende i en estetisk opplevelse. Barn kan motta det den voksne opplever som komplekst, uten større problem. Forenklete budskap, pedagogiske budskap, pekefinger, påståeligheter i teatret er en uting og kan på sikt være med på å gi barn aversjon mot scenespråket. – tror iallfall jeg!

Barn trenger mange kunstopplevelser

Barn er i stand til å forholde seg til kvalitet dersom de får mange nok sceniske opplevelser. Hovedproblemet i dag er at barn har for få sceniske opplevelser og vi voksne lar dem ikke få være nok til stede i sin egen opplevelse. Barn har både ord for

³ konnotasjon betyr bibetydning eller sekundær betydning

⁴ David Hornbrook bruker også disse kategoriene i sitt arbeid med å skape forutsetninger for teaterfaglig arbeid i England.

og evne til å vurdere scenekunst. De er langt på vei eksperter på de konvensjoner vi så sår prøver å styre etter når vi skaper scenekunst.

Valg av tema og behandling av tema

Barn bør selv kunne bestemme hva de ser og hvordan de vil oppleve og gi uttrykk for det de ser, uten at vi voksne skal plage dem! Barn er opptatt både av tema og ikke minst hvordan tema blir gitt form. Gjenkjennelsen bør ligge både i tema og i form.

Se barnet! Det betyr å ta barnet på alvor. Det betyr å forstå og ta grep i ”hva som er barns virkelighet?” Skaperen av teateret Unga Klara Susanne Osten sier at: ”Teatrets største svakhet er dets manglende kontakt med det som skjer i skolen og i samfunnet,” og hun sier videre: ”De som spiller for barn må ha kunnskaper om barn, hvordan barn tenker.” Det krever selvspekt, innsikt og lyst skal man lage scenekunst for barn.

(Susanne Osten)

Barns opplevelse av tid

Barn har en egen opplevelse av tid. Når vi voksne føler at et scenisk uttrykk kan virke tregt og utøverne burde komme seg videre, har barna ”parkert” og blir værende i situasjonen.

Enkelte barn er raskere enn andre til å oppfatte og er umiddelbart klare til å gå videre. For meg blir det da viktig å ta vare på de 80% som er fullstendig fordypet i det de ser på, og heller strekke de som gjerne vil videre, til større fordypning. Vi som voksne, både som ledsagere og som formgivere, må finne disse lommene hvor barn kan få puste ut.

Scenekunstopplevelser som møter barn når det kommer til arenaen og som gir barn muligheter til å tone⁵ ut etter forestillingen har store muligheter til å lykkes (affektiv inntoning, uttoning).

Formidlingssituasjonen

Rommets beskaffenhet er avgjørende for om kontakt mellom scene og sal oppstår. Nærheten til tilskueren er viktige for å være inkluderende. Ikke minst ser vi at det syndes når det kommer til nivå. I litt for mange forestillinger blir barna sittende på gulvet og se inn i noen store voksne legger.

Hus, rom, dører, stoler, lamper, puter, andre barn, andre voksne, alle er en del av den totale opplevelsen for barnet og skal tas med i betraktning når en velger kommunikasjonsform for det en har å si kunstnerisk.

Formidleren

Det er den voksnes oppgave som utøver, å legge forholdene til rette for opplevelsen. Utøvere skal vite hva de holder på med, de skal kunne sitt håndverk. Håndverket kan bestå i evne til å formidle og det kan bestå i å vite noe om barn – kanskje er kombinasjonen av de to best.

Det er viktig å være den bekreftende utøver, den som ser hver enkelt og som med enkle bekreftende blikk, gjør at alle føler seg sett.

Utøveren må kunne åpne opp for barn og kunne regulere sitt uttrykk i forhold til den aldersgruppen hun arbeider med. Hun må si: ”Jeg er her, jeg er åpen for kommunikasjon, du kan bli med inn i min verden...”

⁵ Vi mener her *affektiv inntoning* og *uttoning*. Vi har gjennom erfaringer funnet at det er viktig at en forestilling tar vare på overgangen fra forestillingens slutt til barna forlater auditoriet. Vi har valgt å kalle det *uttoning*.

En åpen holdning overfor barn kan både bekrefte barns opplevelser og stille opplever og utøver likt i den mellommenneskelige prosessen som scenisk kommunikasjon er.

Knytting av fiksjonskontrakt

Fiksjonskontrakten er den kontrakten som knyttes mellom aktør og publikum. Her er din plass, her er vår plass og i dette rommet skal det skje. Vi skal være i en fiksjon sammen, og dette er den formen vi skal kommunisere gjennom.

For at formidlingen av scenekunst skal kunne oppleves trygg og inkluderende, er det viktig å bygge opp forståelse for hvilke konvensjoner som gjelder mellom scene og sal. Dette kan gjøres i fiksjon eller det kan gjøres før aktørene går i fiksjon og gjerne innenfor det konseptet som forestillingen legger opp til. Er de voksne omsorgspersonene trygge på hvordan barna kan oppføre seg i forestillingen, blir ikke barna forstyrret sin i opplevelse av den kunstneriske formen.

Realismen/å bli redd

Den voksne har et ansvar for hvordan noe virker på barnet. Dette kan gjelde tema, det kan gjelde virkemiddel, det kan gjelde utøvelse eller det kan gjelde kommunikasjonsform/sceneform.

Jeg synes Hanne Ørstavik sier noe vesentlig om dette:

”Jeg ser på kunstverket med min historie, mine erfaringer, mine lyster, min redsel. Det som skaper perspektivet og rammen for betydningen i møtet mellom meg og kunstverket, det er hvor det er plassert. At den er plassert høyt der oppe, gjør at jeg må bøye meg bakover, føle meg liten, se opp til kunstverket og prøve å åpne opp for kunstverket. Det peker tilbake på meg, det sier: Dette blir du når du ser på meg.”

(Hanne Ørstavik, Morgenbladet 2003)

Troverdighet/sannsynlighet

Det bør ikke være slik at vi som publikum forholder oss mer til hvem som spiller enn hva de spiller. De må være troverdige eller sannsynlige i den situasjonen de setter opp og vise evne til å regulere uttrykket i forhold til den barnegruppen de har foran seg.

Det er viktigere at de forholder seg til barna enn at de bryr seg om de voksne. Mange teaterforestillinger har bla dobbeltkommuniserende humor rettet mot de voksne, og som forvirrer de yngste barna.

Jeg vil hevde at:

(6) DEN VOKSNE KAN VÆRE ET DILEMMA!

Det er den velmenende voksne som står i veien for barns opplevelser! Den voksnes manglende forståelse av kunstneriske konvensjoner og manglende evne til å oppleve åpne symboler,⁶ skaper problem i kommunikasjonen med barn om estetiske opplevelser.

Det er den voksne som bestemmer hva barn skal se. Det er den voksne som overstyrer barnet. Det er den voksnes manglende evne til å se hva barn vil bli utfordret av, eller den voksnes mening om, hva som er godt for barnet, som blir førende i valget av hva barn skal få oppleve av kunst. Den voksne kan være representert ved

den velmenende programmatør

⁶ Med åpne symboler menes de symboler som ikke er entydige i sitt uttrykk, men kan være gjenstand for ulike fortolkninger avhengig av hvem som fortolker dem.

den gode pedagog
den ivrige ledsager eller
den interesserte kunstner

Det er de voksne som bestemmer *hvorfor* barnet skal se en forestilling. Det kan være tema, det kan være problemområder, det kan være pensum, det kan være sangskatter som barn ”bør” være opptatt av og ha erfaringer med, som ligger bak de voksne valgene.

OG

det viktigste som et kulturelt bevisst menneske vil høre: Det hører med til ”dannelsen” vi som voksne er opptatt av å styre barnet inn i. Vi legger ut som agn, opplevelser som tilfredsstillende vår forståelse av dannelsen og barns labyrint gjennom disse ”dannelsens” aktiviteter vil handle om å prøve å forstå og tilfredstille den voksne.

I denne settingen vil *barn* være i stand til å stå til rette for hva det har sett, gjennom blant annet ved å fortelle hva det har opplevd. Så lenge barn kan fortelle hva det hele handler om, blir vi voksne fornøyde og vi kan måle vår vellykkethet i å åpne barn for viktige verdier i livet og innlemme dem i disse.

Vi vil i vår Hollywoodske oppdragelse, at utøverne skal kunne oppheve tid og sted. At dette ”magiske” skal inntreffe og at vi føler oss ett med det som skjer på scenen. Det ikke - lineære og det simultane⁷ blir trusler som vi voksne ikke behersker og ikke klarer å forholde oss redelig til. Vi blir opptatt av hva vi gjerne skulle ha sett, ikke det vi ser.

Vårt følelsesregister og følelse for form er ikke i takt med barns åpenhet for form. Vi vil forstå, vi vil rasjonalisere, vi vil sette opp en rasjonell handlingskonsekvens, vi vil kunne sette ord på det vi har opplevd.

Problemet er at scenekunst ofte ikke handler om noe bestemt. Det er vår evne til å åpne opp vårt estetiske sanseapparat som borger for våre opplevelser, ikke vår intellektuelle forståelse av kunsten.

VEL.....

(7) HVA KAN BARN, KUNST OG KVALITET VÆRE?

Vi vil gjerne skape og oppleve kunst hvor publikum kan være meddiktende, hvor barnets og den voksne kan dikte egne erfaringer og opplevelser inn i fiksjonen, ikke for å lære noe om livet, men for å oppleve en fornybar ressurs som stimulerer til en aktiv holdning til fiksjonen, gjennom aktiv refleksjon i handling.

Barnet vil leke uavbrutt, enten det er ferie eller ikke, og spør ikke etter fritid. Det gjør heller ikke kunstneren som finner sin glede i sitt arbeid. Leken er en fornyende energi som setter i gang nye fornyende prosesser.

Barnets evne til å leve i nået, og konsekvent fordomsfritt skape sin egen logikk er kjernen i leken og kan være det i det kunstneriske arbeidet.

"Ting blir mer brukbart som uttrykk når de ikke er uttrykt av utøveren men er uttrykt av mottakeren."

(John Cage)

⁷ Vi har også dramaturgiske former som episk dramaturgi som også er ikke-lineær og metafiksjonell dramaturgi som kanskje er det nærmeste vi kan komme barns dramatiske lek.

"Mellom utøveren og publikum oppstår noe som jeg ikke kunne ha tenkt ut."
(Merce Cunningham).

Den danske barnekulturforskeren Beth Junker har stilt spørsmålet om scenekunst for barn er en egen sjanger. Svarer vi ja på dette spørsmålet, er vi også nødt til å ta konsekvensene av det. Da blir det vår oppgave å finne om det er egne konvensjoner for kunst for barn. Da må vi også akseptere at det finnes egne kvalitetskriterier når det gjelder kunstformidling til barn.

Da er barns potensial til å oppleve og være aktivt medskapende i en kunstnerisk formidling, noe vi bør ta hensyn til!

I disse tider har vi teatermarkeder, vi har scenekunstbruk og vi har skolesekker og meiser osv. Dette er nyvinninger som er ment til beste for barn. Og de eksisterer i tillegg til den aktiviteten institusjoner og frittstående kunstnere har stått for til nå.

Dette legger et ekstra ansvar på oss som forvaltere av disse tilbudene. Det er våre valg, våre prioriteringer og våre ideer som skal forsvares. Vi har aldri hatt så mange muligheter som i dag. Derfor er det viktig at vi forvalter de på beste måte – mulighetene bør vare ved og helst utvikles videre.

For å få det til, legges et ansvar på den voksne. Ikke ene og alene kunstneren, men kunstformidleren og ledsageren.

Barns opplevelse blir forsterket gjennom at vi voksne gjør et forarbeid som fokuserer barn på kunsten. Vi skal ta nok tid til

at vi skal se

at vi skal oppleve

at vi alle kan oppleve forskjellig og

at vi kan bearbeide dette etterpå.

I tillegg er det utøverne sin plikt å gi både barna og de voksne en trygghet i situasjonen med å oppleve kunst.

Da kan vi skape kvalitative gode forutsetninger for at kvalitativ god kunst kan nå kvalitativt bevisste barn!