

Jorunn Spord Borgen

**KOMMUNIKASJONEN ER KUNSTEN**

Evaluering av prosjektet Klangfugl – kunst for de minste

Notat nr 57  
Norsk kulturråd 2003

Norsk kulturråd 2003

Norsk kulturråd - utredning  
Arbeidsnotat nr 57  
ISBN 82-7081-118-1  
ISSN 0806-5802

Norsk kulturråd  
Grev Wedels plass 1  
0151 OSLO  
Telefon 22 47 83 30  
Telefaks 22 33 40 42  
[www.kulturrad.no](http://www.kulturrad.no)  
[kultur@kulturrad.dep.no](mailto:kultur@kulturrad.dep.no)

Opplag: 500

Notatet er tilgjengelig i pdf-format på Norsk kulturråds hjemmesider

Norsk kulturråds notatserie omfatter skrifter av kulturforsknings- og utredningsmessig interesse. Notatserien skiller seg fra rapportserien ved å være mindre forskningsmessig ambisiøse, samt at de har et mer begrenset siktemål.

Notatserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsseksjon og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i notatene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

# INNHold

<b>1 INNLEDNING .....</b>	<b>6</b>
Barna .....	7
Kunsten .....	9
Institusjoner, profesjoner og roller .....	10
Kunnskapsutvikling .....	12
Etikk i møtet med barn .....	12
Evalueringen .....	13
Informasjonsgrunnlag .....	15
<b>2 BAKGRUNN .....</b>	<b>17</b>
Klangfugl – kulturformidling med de minste .....	17
Erfaringer fra forprosjektet .....	20
Barna eller kunsten som basis? .....	23
<b>3 KLANGFUGL – KUNST FOR DE MINSTE .....</b>	<b>25</b>
Prosjektledelse .....	25
Styringsgruppen .....	25
Prosjektskissen .....	26
Utlysning .....	26
Søknadene .....	27
Ideer om barna .....	28
Hvem søkte? .....	30
Små barn som inspirasjon? .....	30
Hensikt – å skape en bedre verden? .....	31

Hva betyr tid? .....	32
Hva er relevante arenaer? .....	32
Juryeringen .....	33
Kriteriene .....	34
Juryens innstilling .....	34
Tildelinger .....	36
Konklusjon .....	39
<b>4 GJENNOMFØRING .....</b>	<b>40</b>
Startseminar .....	40
Forelesninger .....	41
Eksempler fra forprosjektet .....	41
Diskusjoner om barn og kunst .....	42
Oppsummering av seminaret .....	43
Midtveisseminar .....	44
Kunstneres diskusjoner .....	45
Besøk og veiledning .....	47
Klangfuglfestivalen .....	48
Styringsgruppens og prosjektledernes roller .....	50
Kunstneres erfaringer .....	51
<b>5 KUNSTEN, KUNSTNERNE OG PUBLIKUM .....</b>	<b>54</b>
Klangfuglprosjektene .....	54
Form, innhold og formidlingsform .....	57
Dimensjoner .....	60
Kunst for mange rom .....	60
Musikk .....	65
Kontraster .....	66
Tid .....	67
Kommunikasjon .....	67
Fiksjonskontrakten .....	69
Å skape kunst i møtet med målgruppen .....	70
Å endre egne, kjente former .....	71
Å være åpen og å håndtere sitt publikum .....	72
Å balansere mellom kaos og kontroll .....	73
Mellom ro og full fart .....	73
De nære voksne – roller og forventninger .....	74
Hvem var publikum? .....	76
Konklusjon .....	77

<b>6 KUNSTNERISK KVALITET .....</b>	<b>78</b>
Kvalitet .....	78
Kunst eller målgruppekunst? .....	80
Endringer i status .....	80
Kategoriproblem .....	82
Kriterier .....	83
Det danske eksempel .....	84
Bruken av kriteriene .....	86
Konklusjon .....	87
<b>7 BARN OG BARNDOM.....</b>	<b>89</b>
Barn i hverdagsliv, politikk og samfunn .....	89
Møtet med det nyfødte barnet .....	90
Barnehage eller hjemlig omsorg? .....	90
Leke eller lære? .....	91
Ambivalens .....	92
Barn og barndom i forskningen .....	93
Historisk perspektivering .....	94
Betydningen av jevnaldergrupper .....	94
Barns kultur og lek .....	96
De voksnes roller og plass .....	97
Lek i alle aldere? .....	97
Ambivalensen vedvarer .....	98
<b>8 HVA VET VI NÅ? .....</b>	<b>100</b>
Små barn og deres forhold til kunst .....	100
Kunstnernes utvikling av kunst for målgruppen .....	101
Kunstnerisk kvalitet for målgruppen .....	101
Kunnskapsutvikling i kulturfeltet .....	102
Innsikt om det generelle gjennom det spesielle .....	104
<b>Sluttnoter .....</b>	<b>105</b>
<b>Litteratur .....</b>	<b>106</b>
<b>Om forfatteren .....</b>	<b>113</b>
<b>Utredninger fra Norsk kulturråd .....</b>	<b>114</b>

# 1

## INNLEDNING

*KLANGFUGL – kunst for de minste* er et treårig prosjekt initiert av Norsk kulturråd. Prosjektets målsetting har vært å gi barn i alderen 0–3 år muligheter til å møte og oppleve kunst og å peke på nye tenkemåter om disse små barna, peke på muligheter, vise eksempler og gi inspirasjon for andre til å skape kunst for barn i denne aldersgruppen.

Klangfuglprosjektet startet i 2000, etter at Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur hadde anbefalt en bevilgning på 3 mill. kroner til et treårig prosjekt. Dette prosjektet bygger på de erfaringer som ble gjort gjennom et ettårig forprosjekt som ble avsluttet våren 1999 (Os 2000). Erfaringene fra forprosjektet var positive når det gjelder barnas respons på kunsttilbudene, og det ble gjort mange erfaringer når det gjelder kommunikasjonen med barna og det voksne publikum. Samtidig reiste forprosjektet en del spørsmål, blant annet rundt kunstnerisk kvalitet. Hensikten med en videreføring i et treårig prosjekt var å få utdypende innsikt og dermed et bredere grunnlag for å formulere erfaringer om kunstformidling til målgruppen. Det var planlagt årlige arbeidsseminarer og samlinger for styringsgruppen og delprosjektene gjennom prosjektperioden. Det skulle ifølge prosjektskissen også utarbeides en publikasjon eller bok med en presentasjon av arbeidet og erfaringene.

Norsk kulturråd utlyste midler med søknadsfrist 31. mars 2000 til profesjonelle kunstnere som ønsket å delta i prosjektet. Innen fristens utløp kom det inn 72 søknader med en samlet søknadssum på kr 6 671 565. Søknadene representerte

ulike kunstformer, og mange av dem var tverrkunstneriske. I prosjektets styringsgruppemøte 5. juni 2000 ble fordeling av midler vedtatt etter innstilling fra en fagjury. Norsk kulturråd ga på denne bakgrunn kr 1 382 000 til 16 prosjekter for at de skulle skape og formidle kunst til barn under tre år. Fagjuryen hadde lagt vekt på om prosjektene hadde en kunstnerisk intensjon som var tilpasset målgruppen. Det ble også lagt vekt på kunstnerisk kvalitet og mangfold i kunstform og kunstuttrykk. De 16 delprosjektene som har deltatt i Klangfuglprosjektet, har vært forpliktet til å arbeide mot å realisere sine intensjoner i søknadene og til å beskrive, dokumentere og vurdere eget arbeid med målgruppen. Det har vært forutsatt at delprosjektene skulle ha kontakt med ledelsen for Klangfuglprosjektet, og de har vært forpliktet til å gi en skriftlig rapport fra arbeidet.

Prosjektet har lagt opp til ulike prosesser der kunstnerne har hatt anledning til å være i dialog med og søke råd og veiledning fra barnefaglig og kunstfaglig ekspertise i utviklingen av delprosjektene. Ved starten av Klangfuglprosjektet arrangerte styringsgruppen et seminar i Norsk kulturråd for kunstnerne. I tillegg har det vært arrangert et kombinert arbeids- og formidlingsseminar på Schæffergården i København i 2001. Der var både interne og eksterne deltagere invitert. Som avslutning på prosjektet ble det i august 2002 arrangert en Klangfuglfestival på Agder Teater i Kristiansand med både prosjektinterne og eksterne deltagere.

Det samlede budsjettet for Klangfuglprosjektet har i følge den interne rapporten vært på 3 203 614 kroner. Av disse har 1 382 329 kroner gått til honorar til kunstnere eller delprosjektledere. Delprosjektene skulle selv skaffe halvparten av midlene til kunstprosjektene. Dette har ikke alle delprosjektene oppnådd. Ifølge den interne rapporten har det "... gjennom perioden blitt foretatt ekstrabevilgninger fra Norsk kulturråd. Til festivalen i Kristiansand ble det bevilget kr. 390 000, og kr. 272 161 ble bevilget til ferdigstilling av prosjektet" (Os 2003). Det endelige regnskapet er foreløpig ikke lagt frem, og skal i følge den interne rapporten legges frem i egen rapport. Evalueringen har derfor ikke hatt anledning til å ta stilling til den økonomiske siden ved prosjektet.

## **Barna**

Hovedmålsettingene i Klangfuglprosjektet tematiserer komplekse spørsmål om barns muligheter og behov og om kunstens frihet og relevans for målgruppen. Barn i alderen 0–3 år gjennomlever grunnleggende faser for alle mennesker når det gjelder biologisk og kognitiv utvikling og kulturell sosialisering. Samtidig er det forholdsvis store forskjeller i kognitive og emosjonelle forutsetninger hos barn i denne

aldersgruppen. Ved siden av å være avhengige av omsorg og beskyttelse fra de nære voksne har små barn også et begrenset verbalspråklig vokabular. Dette har til alle tider gitt de voksne et stort definisjons- og tolkningsrom i omgangen med barna. En grunnleggende motsetning i synet på barn er hvorvidt de kan forstås som ”natur” eller ”kultur”, en dikotomi som kan gjenkjennes i ulike varianter i sammenhenger der barn og barndom er tema. En metafor for *naturforståelsen* av barnet er å se det som et frø som skal vokse og utvikle seg ut fra sine naturlige forutsetninger. En metafor for *kulturforståelsen* av barnet er å se det som et tomt kar som skal fylles med kulturens kunnskap, verdier og normer (Borgen 2002, Dewey 1996/1902). Denne dikotomien representerer noen grunnleggende forestillinger om hva som er stabilt, og hva som er foranderlig i mennesket. Ulike forskningsdisipliner har gjennom kunnskapsutvikling bidratt til forståelsen av hva som er stabilt, og hva som er foranderlig ved barn. I antropologien har man bidratt til innsikt om det stabile i kulturen og hvordan barn blir formet av den sammenhengen de befinner seg i:

Vi kan slå fast at kultur er noe vi lærer, og som i liten grad er forankret i våre gener. Og vi lærer så mye av det så tidlig og så grundig at vi ofte ikke er i stand til å sette ord på det. Det viktigste og mest grunnleggende er dypt og hardt programmert, og det kan fortone seg som naturgitt. Det skal stor anstrengelse til for å gjøre seg bevisst hva elementene egentlig består i (Klausen 1992:10–12).

Også innenfor for eksempel psykologi og pedagogikk har man hatt tradisjon for å fremheve det stabile og gitte i menneskets utvikling, basert på teorier om kognitive og biologiske utviklingsstadier hos barn. De siste 20–30 årene har man imidlertid også fått mange forskningsbidrag som har påpekt mulighetene for variasjon og endring. Som mennesker er vi ifølge forskning godt utrustet for samspill med omgivelsene allerede fra vi er født, og på individnivå kan det finnes flere og likeverdige veier fra barndom til det å være voksen. Ikke alt er gitt, tvert imot er mye foranderlig, og i dette ligger håpet for barns fremtid (Ulvund 1992).

Klangfuglprosjektet skrives dermed inn i oppdragelses- og dannelsesstradisjonen. All oppdragende og dannende virksomhet er normativt forankret og referer til ulike oppfatninger av hva barn ”er”, og hva de ”skal bli”. De konkrete valgene og handlingene overfor barn forutsetter alltid verdimeslige overveielser. Synet på barna og den plassen de er gitt i kulturen, henger først og fremst sammen med den plassen de til enhver tid *kan* få, gitt rammebetingelsene for kulturens eksistens og de ideer, normer og regler som holder dette sammen (Myhre 1993). Barns rolle i kulturen er grunnleggende knyttet til reproduksjon, styring og organisering av det enkelte samfunn. Samfunnet og de voksne gir fortiden videre til barna i kraft av at den



allerede er formgitt som samfunnsorden, normer og regler. Samtidig representerer barna fremtiden, som de skal vokse inn i og kunne beherske. Det er både engstelse og forhåpninger knyttet til barn, og dette representerer en grunnleggende ambivalens. Hvordan skal barna involveres i de etablerte normer og regler og få innblikk i verdifull kunnskap? Hvordan kan samfunnet samtidig gi mulighet for at barna selv kan formgi sin fremtid til noe bedre enn den som allerede finnes? Det er åpenbart at ideologi, politikk og økonomi bestemmer barns rammebetingelser i et samfunn. I vår vestlige verden har disse betingelsene endret seg dramatisk de siste hundre årene, til det som av FN i dag defineres som en svært høy materiell og helsemessig standard.<sup>1</sup> I verdenssamfunnet er det satt søkelys på barns rettigheter gjennom FNs Barnekonvensjon. Samtidig blir vi gjennom medievirkeligheten stadig minnet om hvor ulike vilkår barn lever under i forskjellige deler av verden. På denne bakgrunn kan det å bevilge penger til å skape kunst for noen få barn mellom 0 og 3 år fortone seg som et paradoks. Ifølge Klangfuglprosjektets prosjektbeskrivelse og ulike dokumenter er intensjonene at prosjektet skal bidra med ”nye tenkemåter om små barn” og bidra med nye innsikter om små barn og deres møte med kunst. Prosjektet er klart normativt i ønsket om å styrke samfunnets anerkjennelse av små barn som selvstendige individer, i synet på målgruppekunst og i synet på barns evner og muligheter. Dette er ambisiøse målsettinger, og det blir et viktig spørsmål hvordan slike innsikter utvikles og gjøres relevante i flere sammenhenger, også ut over den norske barndomskonteksten.

## **Kunsten**

Målsettingen om å gi kunstnere erfaringer i å arbeide med kunst for barn skal ifølge prosjektbeskrivelsen bidra til å synliggjøre muligheter, vise eksempler og gi inspirasjon for andre kunstnere til å skape kunst for denne målgruppen. Det er antatt at dette også bidrar til å heve statusen knyttet til kunstproduksjon med barn som målgruppe. Kunstnerne har tradisjonelt hatt stor definisjonsmakt når det gjelder kvalitetsvurderinger i arbeidet med realiseringen av de kunstneriske intensjoner. Kunstproduksjon rettet mot målgrupper oppfattes i mange sammenhenger som en motsetning til kunstnerisk frihet. Blant kunstfeltets aktører er det derfor ulike posisjoner og tradisjoner når det gjelder spørsmålet om kunst produsert for spesielle målgrupper og hvilke normsett som virker styrende for vurderingene av kunstnerisk kvalitet. Et eksempel er scenekunstfeltet, der institusjonsteatrene henter sine kvalitetsvurderinger fra et samfunnsoppdrag og et ønske om å kommunisere med et bredt publikum, mens de avantgardistiske kunstnerne henter sine kvalitetskriterier fra kunstinterne referanser om kunstens universalitet (Borgen 2001, 2002).

Denne motsetningen har mange uttrykk og kan også gjenkjennes i Klangfuglprosjektet. Fra forprosjektets start i 1998 har man diskutert forholdet mellom kunst og pedagogikk. Det var fra starten et uttalt ønske om at dette ikke skulle være ”et pedagogisk prosjekt”, men et prosjekt der kunsten skulle stå sentralt (Selmer-Olsen 2001). I et forsøk på å overstige denne motsetningen har man i prosjektet for eksempel ofte brukt ”barnefaglig kompetanse” som samlebetegnelse for de faglige perspektivene på barn som har vært formidlet til kunstnerne i arbeidet med å skape kunst for målgruppen. Dette kan forstås som et forsøk på å skape distanse til de fagdisiplinene som tradisjonelt har bidratt til innsikten om barn og barndom, for eksempel pedagogikk, psykologi, sosiologi, antropologi og etnologi. Kunstformidling for barn og unge står i en oppdragelses- og dannelsesstradisjon der forholdet mellom å oppdra barna til kunsten og å bidra til den generelle dannelse gjennom kunsten utgjør en grunnleggende ambivalens. Dette oppfattes gjerne som en motsetning mellom opplæring og opplevelse, mellom det ”pedagogiserende” og det ”kunstneriske”. Begge målsettinger er imidlertid legitime i det senmoderne samfunn, og de forutsetter hverandre gjensidig (Borgen 2002). Hvis man anerkjenner betydningen av oppdragelse og opplæring for barns utvikling, blir en konsekvens at også kunnskap om kunst er noe som kan læres. At man for å verdsette kunst må ha lært å verdsette kunst, er også en innsikt som er påpekt i ulike empiriske studier (Borgen 1998, Bourdieu 1995, Hovden & Gripsrud 2000, Seip Tønnesen 2002). Slik trer Klangfuglprosjektet uvegerlig inn i den tradisjonelle motsetningen i kunstfeltet mellom kunstnerisk frihet og målgrupperettet kunst, som gjerne karakteriseres som ”pedagogisk” kunst. Med de normative målsettingene er det et interessant spørsmål hvordan man forholder seg til denne motsetningen i Klangfuglprosjektet.

### **Institusjoner, profesjoner og roller**

Med moderniseringsprosessen har vi fått en øket differensiering av kunnskapsfelt, med ekspertfunksjoner og tilhørende institusjoner. Mange slike institusjoner innenfor kunstfeltet og barndomsfeltet har direkte eller mer indirekte vært involvert i Klangfuglprosjektet. I forhold til kunsten gjelder dette institusjoner som kunstmuseer, teatre, konsertsaler og handlingsformer som kritikk og debatt. Flere institusjoner har vært arenaer for de kunstneriske delprosjektene og på den måten gitt anerkjennelse til Klangfuglprosjektet.

Samfunnets håndtering av barns oppdragelse og dannelse foregår gjennom institusjoner som barnehage og skole og i handlingsformer som omfatter både omsorg og opplæring. I Klangfuglprosjektet har mange barnehager vært arena for

delprosjektene, med barnehagebarn som publikum. De voksne som har vært sammen med barnehagebarna, representerer ulike profesjoner som har ansvar for barn og barndom i vår tid. Disse og andre representanter for forskjellige profesjonsutdanninger har vært berørt av Klangfuglprosjektet på ulike måter og har bidratt til realiseringen av kunstmøtene. På denne måten har flere profesjoner gitt anerkjennelse av prosjektet. Kunstnerne har som skapende og utøvende i dette prosjektet bidratt til realiseringen av Klangfuglprosjektets intensjoner. De har som i andre kunstprosjekter ansvar for realiseringen av sine egne kunstneriske intensjoner, men har i tillegg stilt seg åpne for nye erfaringer i å arbeide med kunst i forhold til små barn. De profesjonelle kunstnerne har gått inn i prosjektet med sitt ”gode navn og rykte” som en form for risikoinnsats. Det enkelte delprosjekt måtte selv skaffe 50 % av midlene til gjennomføringen av produksjonen. Ikke alle kunstnerne har klart å få til dette. I den grad kunstnerne har fått eksterne midler, har de ulike bevilgende parter innenfor kultursektoren lokalt og nasjonalt bidratt til anerkjennelsen av prosjektet. Prosjektledere og styringsgruppe representerer Kulturrådet som bevilgende myndighet og har primært ansvaret for strukturer, gjennomføringen og helheten i Klangfuglprosjektet. I tillegg representerer disse personene ulike profesjoner og faglige ståsteder i forhold til kunst, barn og barndom. De forskjellige aktørene i Klangfuglprosjektet kan ha ulike oppfatninger om barns kunsterfaringer og om hvorvidt intensjonene om høy kunstnerisk kvalitet i delprosjektene blir realisert. De nære voksne og barna selv utgjør grupper med minst myndighet i forhold til definering av kunstnerisk kvalitet, men størst myndighet i forhold til barna. I prosjektbeskrivelsen begrunnes kunstmøtene i Klangfuglprosjektet som et tillegg til den hverdagslige voksenrelasjonen barn har:

Møter med kunst og kunstopplevelser er en berikelse i forhold til det hverdagslige samspillet barn har med voksne og andre barn. Gjennom kunstopplevelser kan de minste barna få muligheter til å utvikle sin individualitet, sin selvfølelse og sin identitet som deltakere i et kulturelt fellesskap. Innlemmelsen kan også fungere berikende på de voksne som er involvert.

Mens kunsten skal bidra til frigjøring av barnas individualitet, skal barna på sin side gjennom sin deltagelse i kunstmøtene bidra til kunstens utvikling. I fortsettelsen av forrige sitat presiseres dette: ”Barna vil altså gjennom deltagelse i kunstformidling kunne gi tilbake noe som i sin ytterste konsekvens også vil kunne få betydning for utvikling av kunsten.” De ulike formene for asymmetri mellom de ulike aktørene i Klangfuglprosjektet kan få konsekvenser for både prosessene og forståelsen av resultatene.

## **Kunnskapsutvikling**

Spørsmålene rundt å skape og formidle kunst for barn mellom 0 og 3 år skal besvares gjennom kunnskapsutviklende prosesser som de voksne aktørene har forpliktet seg til å være involvert i. En betingelse for å delta i prosjektet har vært at kunstnerne har vært villige til å ta kunstnerisk kvalitet opp til diskusjon i møtet med målgruppen og å forholde seg til et fellesskap av kunstnere og andre aktører. Dette krever forhandlinger mellom barnefaglige og kunstfaglige perspektiver om hvilke kriterier som er relevante i vurderingene av hvorvidt målene for Klangfuglprosjektet blir nådd. Dette gjelder både hvorvidt det er skapt kunst av "høy kvalitet", og om kunstformidlingen har fungert på en forsvarlig måte i forhold til barna. Et av de sentrale spørsmålene i evalueringen blir hvordan forholdet mellom ulike typer kunstnerisk og barnefaglig kompetanse utspilles og bidrar til kunnskapsproduksjonen i prosjektet.

## **Etikk i møtet med barn**

I Klangfuglprosjektet er det av åpenbare grunner de voksne aktørene som produserer ideologi og handlinger, skaper kunst, gjør valg, tilrettelegger, og fortolker barna. Dette krever etiske refleksjoner og valg. Forskere som nærmer seg barn fra ulike faglige perspektiver, har det samme målet som Klangfuglprosjektet, om å frembringe ny kunnskap om barn til beste for barna og for samfunnet. Det kan virke som et paradoks at man gjennom Klangfuglprosjektet ønsker å sette søkelyset på små barns kompetanse og muligheter som individer og som samfunnsaktører gjennom å tilby kunst til noen få. De etiske retningslinjene for forskning påpeker i større grad enn tidligere betydningen av at barn først og fremst er individer med ulik alder, ulikt utviklingsnivå og ulike forutsetninger, livsbetingelser og muligheter. Blant samfunnsvitenskapelige forskere er man etter hvert blitt opptatt av at det ikke bare er de marginaliserte, problembelastede og synlige barna det kan være interessant å forske på. Det blir påpekt at forskningen i like stor grad har et ansvar for å utforske barn i et mer generelt kunnskapsperspektiv. Dermed blir de etiske implikasjonene at det kan være et ansvar å bidra til synliggjøring av barn som enkeltindivider. Dette kan bidra til å bryte ned mange av de ideologiske konstruksjonene av barn som gruppe som skjer i ulike sammenhenger, og som i realiteten ofte er tilpasset de voksnes behov for legitimering av egne valg og handlinger (Alver 2001, Backe-Hansen 1994, NESH 1994, Ruyter 2003). Innenfor forskningsetikken blir det påpekt at man ved å sette søkelyset på barn som ulike individer med forskjellig sosial, etnisk og religiøs bakgrunn og forskjellige interesser, uttrykksformer, egenskaper og behov bidrar til nyansering og nye innsikter om barn og barndom. Dette vil kunne slå sprekker i bildet av barn som en ensartet

gruppe. Det er svært begrensede muligheter for generaliseringer av barn som gruppe på grunnlag av de erfaringene som gjøres i Klangfuglprosjektet, men prosjektet kan allikevel bidra til denne synliggjøringen av små barn. Men dette har en del etiske implikasjoner. Mens man overfor voksne har et prinsipp om informert samtykke for deltagelse i forsøksprosjekter, står barna i en mer sårbar posisjon. Barn har ikke samme mulighet som voksne til å gi, eller overskue konsekvensene av å gi, slikt samtykke. I Klangfuglprosjektet må derfor de voksne gi samtykke på vegne av barna. De voksne som kommer til kunsttilbudene sammen med barna, har fått ulike former for informasjon om hva de deltar i. En del barn og voksne har på initiativ fra enkeltkunstnere også deltatt i utprøvingen av kunstprosjektene underveis i produksjonsprosessen. De voksnes valg om å ta barna med på de ulike tilbudene i Klangfuglprosjektet kan ses på som former for informert samtykke i forhold til å eksponere barna for prosjektet og dets utprøvende karakter.

Det ligger også mange etiske utfordringer implisitt i målsettingen om å gi kunstnerne erfaringer med å skape kunst for barn mellom 0 og 3 år. Fortolkningen av barna må skje indirekte, fordi barna ikke kan spørres om hva de opplever. Man kan i stedet observere barna og registrere de språklige uttrykksformene de behersker, for eksempel mimikk og kroppslige og lydmessige uttrykk (Os 2000). Erfaringer fra forprosjektet viser at dette lar seg gjøre hvis man vet hva man skal se etter. Dette krever både barnefaglig innsikt, erfaring med kunstformidling for små barn og sensibilitet for de sofistikerte signalene barna sender ut (Hernes & Os 2000). Metodologien i Klangfulprosjektet, med seminarer, veiledning og kunnskapsdialoger, gir muligheter for etiske og faglige refleksjoner om barna. Det kan ikke sies å være noen åpenbare motsetninger mellom de etiske kravene som må stilles til prosjekter der barn er involvert, og Klangfuglprosjektets metoder og målsettinger. Et viktig overordnet spørsmål i evalueringen vil allikevel være hvordan dette blir ivaretatt og fortolket i gjennomføringen av prosjektet.

## **Evalueringen**

Vektleggingen på den prosessuelle erfaringsinnsamlingen i prosjektet førte til et ønske fra utredningsenheten i Norsk kulturråd og styringsgruppen om at evalueringen skulle følge Klangfuglprosjektet gjennom hele prosjektperioden. Mandatet for evalueringen er på denne bakgrunn å vurdere hvordan arbeidsformene som Klangfuglprosjektet har lagt opp til, har bidratt til å skape ny kunnskap om:

- små barn og deres forhold til kunst
- kunstneres arbeid med utvikling av kunstnerisk kvalitet for en målgruppe
- vurderinger av kunst og kunstnerisk kvalitet i forhold til målgrupper

Kulturpolitisk er det et spørsmål i hvilken grad denne typen prosjekt kan være en relevant form for utvikling av ny kunnskap innenfor det kulturelle feltet. Resultatet av Klangfuglprosjektet skulle etter prosjektplanen formidles i en erfaringsrapport eller bok. Den planlagte erfaringsrapporten eller boken er ikke produsert innenfor prosjektets rammer. Prosjektets rapport til Norsk kulturråd foreligger som en intern rapport. Ifølge Kulturrådet er det i etterkant av prosjektet bevilget penger til skriving av en bok.

En evaluering kan ha forskjellige hensikter. Man kan vurdere måloppnåelse og sette søkelyset på tiltak og effekter av disse tiltakene. I Klangfuglprosjektet er hovedmålet å gi barn kunst av høy kvalitet og vise at kunst har betydning for små barn. Hvilke indikatorer kan i så fall brukes for å vurdere effekten av kunsten? Et problem er at mange av disse barna ikke kan snakke. Ifølge forprosjektrapporten kan man ved å observere barna ut fra visse kategorier allikevel finne ut en del om barnas erfaringer, og det er lagt opp til at kunstnerne skal få faglige innspill om hvordan de kan vurdere dette. En måte å vurdere hvorvidt kunsten har betydning for barn, blir da å vurdere kunstnerens tolkningsarbeid. Men dette kan ikke ses uavhengig av prosjektets tiltak for gi kunstnerne kunnskap om hvordan de kunne forholde seg til – og forstå – barna i løpet av de kunstneriske arbeidsprosessene. Dette kan heller ikke ses uavhengig av styringsgruppens og prosjektledernes ansvar for å gjennomføre prosjektet, osv.

Som det er blitt påpekt i innledningen, er det i tillegg til dette hovedmålet formulert mange delmål som omfatter effekter for kunstnerne, foreldre og andre voksne, samfunnet og kulturpolitikken. I tillegg har prosjektet prosessuelle mål, om erfaringsinnsamling og kunnskapsutvikling i forhold til de øvrige målene. Dette er målformuleringer på flere nivåer og omfatter forskjellige aktører som har forskjellige roller og interesser i prosjektet.

Evalueringsmodellen som er valgt for å håndtere denne kompleksiteten, er en *interessemodell*, hvis organiserende prinsipp er erfaringer og undring hos de berørte parter i prosjektet (Vedung 1998). Evalueringen retter da søkelyset mot å beskrive og analysere utviklingen og gjennomføringen av prosjektet og ringer inn målgrupper, personer og institusjoner som er involvert og/eller som berøres av prosjektet og dets konsekvenser. Ifølge Vedung (1998:78) er hensikten med denne evalueringsmodellen at den skal kunne bidra til å øke anvendbarheten av de resultatene som oppnås i prosjektet. Klangfuglprosjektet er såpass ambisiøst, men samtidig komplekst at nettopp dette må anses som et relevant mål for evalueringen. Dette er

en svært åpen evalueringsform som krever lydhørhet for ulike erfaringer og undringer. Den valgte evalueringsformen er ”uskarp”, og legger større vekt på å være beskrivende og synliggjørende enn besvarende (Vedung 1998, Karlsson 1995). Rapportens fremstillingsform blir derfor preget av metoden for evalueringen. De forskjellige temaene i rapporten er prosjektet, kunsten og barna. I kapitlene 2, 3, 4 og 5 beskrives og analyseres prosjektets utvikling, organisering og gjennomføring. Sentralt for evalueringen av Klangfuglprosjektet er hvilke overordnede perspektiver de ulike erfaringene i prosjektet må forstås i forhold til. Derfor er kapittel 6 en gjennomgang av kunst- og kulturpolitiske problemstillinger angående vurderinger av kunstnerisk kvalitet, en påpekning av hvordan spørsmålene om kunstnerisk kvalitet i Klangfuglprosjektet er håndtert, og hvilke implikasjoner dette kan ha. I kapittel 7 gjøres en tilsvarende perspektivering angående hvordan vi kan forstå barn og barndom, og analysen har som funksjon å diskutere på hvilke måter Klangfuglprosjektet bidrar til samfunnets forståelse av barn. Kapittel 8 utgjør deretter en oppsummering av noen hovedspørsmål i prosjektet og hvordan evalueringen mener at disse er besvart.

## **Informasjonsgrunnlag**

Data er samlet inn i løpet av den treårige prosjektperioden innenfor rammene for evalueringen. Evalueringen kom i gang høsten 2000, etter at styringsgruppen hadde hatt flere møter, og delprosjektene var valgt ut av en fagjury. Mange av premissene for prosjektet var lagt ut fra erfaringene i forprosjektet. For å få tilgang til denne forhistorien for prosjektet er det gjort dokumentstudier, og det er gjennomført intervjuer med noen sentrale aktører i styringsgruppen, i prosjektledelsen, i Norsk kulturråd og blant kunstnerne. Fra juni 2000 er det gjort observasjon av de fleste styringsgruppemøter og diskusjonene om veivalg, tiltak og resultater i prosjektet. For å få et innblikk i de ulike forståelsesformene som utspiller seg i prosjektet, er det lagt vekt på å få et bredt spekter av data. Dette er gjort gjennom ulike deltagende observasjoner av styringsgruppemøter og gjennom observasjon av prosjektmøter og av prosjektlederens veiledning i delprosjektene, samt observasjon av prøver og andre aktiviteter i prosjektet. Det er gjennomført intervjuer med kunstnerne i prosjektet, med styringsgruppemedlemmer, pårørende for barna, utstillingsarrangører osv. Det er også gjort analyser av video-opptak av forestillinger, med henblikk på både kunsten, barna og de voksne som har vært til stede i de ulike sammenhengene.

Observasjon og videoopptak av delprosjektene er av økonomiske og praktiske grunner gjort i samarbeid med prosjektledelsen. Kunstnerne er intervjuet i løpet av

prosjektperioden. Alle delprosjektene er sett flere ganger når de har vært presentert for publikum. I disse sammenhengene er det gjennomført korte samtaler med pårørende til barna. Det er også gjort intervjuer med noen arrangører av forestillinger, utstillinger osv.

Delprosjektlederne har skrevet en rapport om gjennomføringen av de enkelte delprosjekter. Disse rapportene har vært tilgjengelig for evalueringen. I samarbeid med prosjektledelsen har evalueringen også utviklet en spørsmålsliste som hvert delprosjekt har svart på etter prosjektavslutning, og svarene inngår i datamaterialet for evalueringen. Klangfuglprosjektets interne sluttrapport har vært tilgjengelig i slutfasen av evalueringen og har da vært et dokument i evalueringen.



## 2 BAKGRUNN

Klangfuglprosjektet startet som et forprosjekt: *Klangfugl – kulturformidling med de minste*, og var en idé i Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur i 1997. Dette utvalget ble etablert på slutten av 1980-tallet og er målgruppebestemt, ikke sjangertilknyttet. Utvalget ble etablert ut fra et behov for at noen ivaretok barns og unges perspektiver innenfor kulturpolitikken. Kunstformidling for barn og unge var lavt prioritert i kunstinstitusjonene og hadde lav status blant mange. En av hovedoppgavene for Norsk kulturråd er å ta initiativ til forsøks- og utredningsvirksomhet på kulturområder der rådet finner at det trengs en særskilt innsats. Klangfuglprosjektet er ikke sprunget ut av et uttalt behov i kulturlivet, men er initiert av Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur og mer utprøvende i forhold til forholdsvis generelle kulturpolitiske problemstillinger. Forarbeidet til det treårige Klangfuglprosjektet er på denne bakgrunn viktig for å kunne vurdere prosjektet og dets overordnede kulturpolitiske relevans.

### **Klangfugl – kulturformidling med de minste**

I kulturmeldingen *Kultur i tiden* (St.meld. nr. 47, 1996-97) ble det fastslått at kultur for små barn også var viktig: ”Regjeringa vil styrkja arenaer som fremjar kunstaktivitet for born og unge. Hovudpoenget vil vera å la born få møta kunstlivet så tidleg som mogleg, både i form av opplevingar og som eigenaktivitet.” Denne kulturmeldingens vektlegging av at kunsten skulle nå ut til alle, førte på slutten av 1990-tallet til en øket innsats overfor målgruppen barn og unge ved mange kunstinstitusjoner. For eksempel fikk flere av kunstmuseene midler fra Norsk

kulturråd til formidlingsprosjekter (Borgen 2002). Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur fikk på slutten av 1990-tallet mange søknader for barn og unge. Erfaringen var ifølge medlemmer i utvalget at ytterst få saker var rettet mot tiltak for små barn. Da ideen om å gjøre noe for denne gruppen ble introdusert, ble dette ifølge medlemmer i utvalget møtt med begeistring. Man så at dette var upløyd mark i norsk sammenheng, og man ønsket derfor å lage et prosjekt som prøvde ut og systematiserte kunnskap om kunst- og kulturformidling til barn under tre år. Idéutviklingen foregikk ifølge utvalgsmedlemmer i Barne- og ungdomsutvalget som en diskusjonsprosess. I prosessen ble det hentet inn eksterne faglige vurderinger og råd fra barnefaglig og kulturfaglig ekspertise ved høgskolemiljøer som gir førskolelærerutdanning. En gruppe laget et notat til Faglig utvalg om ”Kulturformidling med de minste”. I notatet beskrev man en kulturell isolasjon av de minste barna, noe som etter gruppens mening i stor grad kunne henge sammen med en undervurdering av barna selv:

Allerede i første leveår er barnet en aktiv, skapende og til dels styrende deltager i kommunikasjonsprosessen. Samspillet foregår i en kultur, og den voksne fortolker og tillegger barnets utspill mening ut fra kulturens normer og verdier. Dermed har allerede det første samspillet kulturformidlende og kulturskapende preg, der både voksne og barn er med.

Utredningsgruppen påpekte at små barn i større grad enn tidligere anses som aktører som er aktivt medskapende og kompetente i samhandling med sine omgivelser. I notatet beskrives de små barna som selvstendige og unike individer som har like stor rett til kulturtilbud av høy kunstnerisk kvalitet som eldre barn og de voksne. Notatet foreslo en del prinsipper for kulturformidlingstiltak for denne målgruppen. Blant disse prinsipper var:

- vilje til å la barn i alderen 0-3 år reelt møte kunst og kultur
- at barnets fulle menneskeverd måtte gjennomsyre prosjektet
- at kunst- og kulturformidlingen måtte åpne for barns muligheter til deltagelse, involvering og aktivitet

I forslaget til et forprosjekt ble det poengtert at barna ikke skulle henvises til å være tilskuere, men ha mulighet til å påvirke og være deltagere i formidlingen. De anbefalte satsingsområdene for prosjektet var teater, kunstformidling, musikk/klang, rom/fortelling og natur. I de ideene som ble presentert på disse områdene, var tid, gjenkjennelse av sted, kommunikasjon og kontinuitet sentrale tema. Man diskuterte på hvilke arenaer prosjektene burde foregå, og det ble skissert en del forslag, blant annet helsestasjoner og uteområder. Det ble ikke trukket noen entydige

konklusjoner ut over at man måtte ta stilling til stedenes begrensninger og muligheter. Det ble anbefalt et prinsipp om samarbeid mellom kunstnerisk og barnefaglig kompetanse i forhold til barna og i evalueringen av delprosjektene. Det ble også diskutert hvordan man skulle dokumentere og rapportere resultater slik at erfaringene kunne bli tilgjengelige for andre enn dem som hadde gjennomført prosjektene. De små barnas egenart, selvstendighet og behov gjennomsyrrer allikevel notatet på en slik måte at man får inntrykk av engstelse for barnets ve og vel i dette planlagte møtet med kunsten. Dette kan være en viktig årsak til at forslagene i dag kan fortone seg som svært like den vanlige dagligaktiviteten slik vi kjenner den i barnehager. Engstelsen for barnets posisjon i møtet med kunsten gjennomsyrrer ikke bare dette notatet, men også det videre arbeidet i forprosjektet.

Forslaget om et forprosjekt kalt *Klangfugl – Kulturformidling med de minste* ble etter hvert konkretisert. Sentral i dette var et medlem av Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur i Norsk kulturråd, som etter hvert ble leder i referansegruppen for forprosjektet. Dette må ha hatt betydning for oppslutningen om prosjektet i utvalget. Bevilgningen til prosjektet ble vedtatt av Kulturrådet våren 1998, og det ble gjennomført i løpet av høsten 1998 og våren 1999. De ulike målene for prosjektet var normative. Alle skulle få noe positivt ut av dette. Hovedmålet var å gi små barn estetiske opplevelser og kunstneriske inntrykk og erfaringer av høy kvalitet. De sekundære målene var et ønske om å øke de voksne ledsagernes og prosjektledernes, og derigjennom også samfunnets, respekt for den kompetanse små barn har med hensyn til å ta til seg og ha utbytte av kunst og kultur av høy kvalitet. Det var også en målsetting at forprosjektet skulle medvirke til kunst- og kultursamvær voksne imellom. Det var planlagt et seminar for å oppsummere erfaringene i forprosjektet. Videre var det en intensjon med forprosjektet at man, på grunnlag av erfaringene, skulle utvikle et treårig pilotprosjekt.

Referansegruppen ønsket å få ansatt en prosjektleder i forprosjektet med både barnefaglig og kunstfaglig kompetanse. Dette viste seg å være vanskelig å få til. Prosjektleder for forprosjektet ble hentet inn til prosjektet på grunnlag av at hun er pedagog med spesiell kompetanse når det gjelder små barn. Prosjektlederen ble ansatt i 20 % stilling for ett år. Referansegruppen som ble etablert, besto av både barnefaglig og kunstfaglig kompetente. Prosjektlederen skulle sammen med referansegruppen stå for videre utforming av forprosjektet og valgene av fem delprosjekter. Et ønske om variasjon og bredde i kunstsjangere, i arenavalg og i rekrutteringsgrunnlag av barn lå til grunn da det ble sendt ut forespørsler til aktive kunstnere innenfor musikk, teater, skulptur, folkemusikk og nyskapende scenekunst om de hadde interesse og tid til å være med på dette.

Det var fem delprosjekter i forprosjektet. Det var et skulpturprosjekt tilknyttet et galleri, et musikk/dans-prosjekt, et teaterprosjekt tilknyttet et regionteater, et folkemusikkprosjekt tilknyttet en kommunal musikkskole og et danseprosjekt som en koreograf sto ansvarlig for. Utprøvingen rommet mange kunstformer, fra den tradisjonelle folkemusikk- og fortellerkunsten til det sjangerovergripende og avantgardistiske. Forprosjektet oppfordret kunstnerne til å arbeide med praktisk utprøving sammen med barna, og det var satt av midler til barnefaglig veiledning til delprosjektene. Dette ble gjennomført ved at hvert delprosjekt fikk besøk minst en gang av medlemmer fra referansegruppen og/eller prosjektlederen. Det ble også arrangert et oppsummeringsseminar for kunstnerne og referansegruppen. Det ble laget en egen strategi for dokumentasjon og vurdering av delprosjektene. Ifølge prosjektnotatene ble delprosjektlederne bedt om å skrive loggbøker og oppfordret til å ta videoopptak for å ”levendegjøre og anskueliggjøre deler av barnas møte med kunsten”. Prosjektlederen hadde i tillegg utarbeidet en spørsmålsliste til delprosjektledere og omsorgspersoner.

### **Erfaringer fra forprosjektet**

En sentral problemstilling for deltagerne i forprosjektet var hvor grensen går når man må avveie hensynet til kommunikasjonen med barna mot hensynet til kunstnerisk kvalitet. Det var lagt stor vekt på den voksnes åpenhet overfor barna. Ifølge prosjektdokumentasjonen ble de voksne forbauset over hvordan selv de minste barna møtte formidlingen med åpenhet, nysgjerrighet og konsentrasjon. I en delprosjektrapport går det frem at dette også gjelder barn på 6-7 måneder. Åpenheten hos barna ble ikke beskrevet som en hindring for arbeidet med kunstnerisk kvalitet, snarere tvert imot. En av kunstnerne skriver: ”Her kunne jeg gå inn i en lengre diskusjon rundt definisjonen av kunstnerisk kvalitet i forhold til så små mennesker. Jeg nøyer meg med å konstatere at kommunikasjonen her synes å være selve kunsten. Og i lys av dette ble erfaringen av kvaliteten til tider høy” (Delrapport).

Denne kunstneren hadde observert at selv om barna kun var 6-7 måneder, reagerte de svært likt på det de opplevde. ”De snudde hodene sine på likt, de lo på likt, de fikk hakeslepp på likt, og de mistet interessen på likt.” Den viktigste oppdagelsen for denne kunstneren var derfor at ”de små barna virker totalt åpne og mottagelige”, og at det derfor er ekstra viktig å overveie hva man presenterer for dem. I et annet delprosjekt forholdt barna seg i følge forprosjektet som om de oppfattet det usynlige skillet mellom scene og sal, selv om dette var det første møtet med konvensjonene i teatersalen. På en forestilling med folkemusikk, der det var sang- og danseaktiviteter, oppfattet flere barn muligheten for å være aktive og deltagende i forhold til musikken (Os 2000).

Barn under tre år er i stor grad avhengige av voksne for å kunne delta i samfunnet, og dermed av de voksnes forståelse av så små barn. Den nære voksnes rolle overfor det enkelte barn kan slik sett sammenlignes med veiviserens, den som er kjent og skal føre det nye mennesket inn i det ukjente. Det var en viktig forutsetning i forprosjektet at man skulle innhente erfaringer om hvordan små barn reagerer i kunstformidlingssituasjoner. Delprosjektene ble planlagt som prosesser der det var rom for prøving, lydhørhet og utforskning i forhold til barna, og det var lagt vekt på at de samme barna skulle komme igjen flere ganger. De ”profesjonelle” voksne som drev frem forprosjektet, hadde gjennom sine ulike roller og funksjoner som del av sin oppgave å være refleksive overfor de erfaringene de gjorde i møtet med barna. De kunne dermed innta en viss distanse til det som utspant seg i barnas møter med kunst- og kulturformidlingen i delprosjektene. Dette kunne være fryd og latter, gråt, engstelse, avvising, stillhet, taushet, fysisk bevegelse eller aktiv utforskning.

De voksne som kommer til kunstmøtet sammen med barna, har roller som er basert på ulike grader av nærhet og identifikasjon med barna, og er gjerne foreldre eller andre pårørende, førskolelærere, barnehageassistenter osv. Disse nære voksnes fortolkning av barna i formidlingssituasjonene var ifølge forprosjektrapporten preget av positiv overraskelse, men også av stor grad av usikkerhet i forhold til sin egen rolle i situasjonen. De kunstneriske tilbudene i Klangfuglprosjektet var også for dem noe helt nytt, og mange var derfor usikre på hva situasjonen krevde. Skulle de holde barna i ro eller la barna få utfolde seg og utforske omgivelsene? I hvor stor grad skulle de være aktivt støttende eller trekke seg tilbake og gi rom for at barna fikk utspille sine reaksjoner? Ifølge forprosjektrapporten fikk dette konsekvenser for erfaringene i delprosjektene: ”Noen ganger har det sett ut som om omsorgspersonene er blitt for opptatt av barna og i for liten grad har klart å holde fokus på det som ble formidlet. Dermed har de bidratt til å svekke barnas konsentrasjon om de kunstneriske bidragene” (Os 2000:51). Men kunstmøtet ga også de voksne anledning til å oppdage nye sider ved barna. Dette ble illustrert i en av delprosjektrapportene. I dette delprosjektet var de samme barna til stede på fire forestillinger. Dette var babyer på 6-7 måneder, og de var sammen med sine mødre. Mødrene hadde fortalt delprosjektlederen at de først etter den *andre* forestillingen opplevde at de selv ble publikummere i forhold til kunsten de møtte. De første to gangene opplevde mødrene at de var mest fokusert på barna. Mødrene var i løpet av prosjektet blitt overrasket over hvor fokuserte barna kunne være, og at de ikke behøvde ”å passe på” dem. På den fjerde forestillingen ble andre familiemedlemmer invitert med, og erfaringene fra denne forestillingen var at: ”Babyene plasserte seg

selv som andektige og kyndig publikum men de ble hele tiden forstyrret av fedre spesielt som skulle krype foran i synsfeltet og sjekke at alt var OK med de små ...” (Delprosjektrapport). Etter hvert sluttet fedrene og andre voksne med dette og ble mer opptatt av forestillingen. Mødrene, som hadde vært til stede på alle de fire forestillingene, hadde lært seg rollen overfor barna i denne spesielle situasjonen, noe fedrene ikke hadde. I et av de andre delprosjektene ble det rapportert at de voksne var opptatt med å holde barna i ro, og delprosjektlederen oppfattet dette som et problem for den formidlingen hun ønsket å ha. Løsningen som ble valgt, var at prosjektlederen før forestillingen startet, snakket med de voksne om hvordan de skulle forholde seg slik at barna kunne få være aktive under forestillingene.

Erfaringene illustrerer at målsettingen om at de voksne som var sammen med barna, også skulle ha et kunstsamvær seg imellom, synes å ha vært vanskelig å nå. Det at nære voksne er usikre på sine roller når de er sammen med barn i nye kunstneriske sammenhenger, kan gjenkjennes fra andre scenekunstprosjekter (Borgen 2001). Det er kjent fra kulturpolitiske studier at de som er kunstkjente, vil ha større kjennskap enn folk flest til hvilke konvensjoner som gjelder i ulike kunst-sammenhenger, og til å kunne velge relevant atferd. Dette kan fungere som en ”redningsbøye” for voksne. Et generelt inntrykk er at det gjerne underkommuniseres at de nære voksne *har* mange roller i en situasjon der de tar barna med til noe som er nytt både for barna og mange av de voksne selv. Manglende refleksjon rundt dette kan føre til at de voksne får en ikke intendert betydning i formidlings-situasjonen, og at de dermed blir en utfordring for prosjektet.

Forprosjektet må kunne karakteriseres som intensjonsstyrt. Samtidig fikk prosessene i ”det virkelige liv” etter hvert stor betydning for resultatene. Medlemmer i referansegruppen og prosjektlederen sier i intervjuer at de hadde positive forhåpninger til kulturformidling overfor små barn, noe som gjenspeiles i at begrunnelsene for forprosjektet er preget av en overbevisning om kunst- og kulturformidlingens positive kraft. Den generelle engstelsen angående barna handlet både om behovet for å ha kontroll og ønsket om legitimering av prosjektet. Ifølge intervjuer forestilte man seg ”de ville” barna, og var usikre på hvordan delprosjektene ville la seg gjennomføre hvis barna fikk slippe løs. Man var også engstelig for at noe skulle gå galt, slik at prosjektet mistet legitimitet. Med fem delprosjekter var forprosjektet lite og oversiktlig, noe som kan ha gitt gode muligheter for dialoger mellom kunstnere, prosjektledelse og referansegruppe. Gjennomføringen var ifølge rapporten preget av kontinuerlige diskusjoner internt i referansegruppen og sammen med kunstnerne, om kunstformidling med små barn og om kvaliteter i formidlingen

(Os 2000). Engstelsen vi som voksne bringer med oss for å gjøre noe galt i forhold til barn, forsterkes når det gjelder forholdet til andres barn. Dette søkelyset på at barna ikke skulle lide overlast eller på annen måte berøves sine naturlige behov, ser ut til å ha bidratt til et stort alvor. For noen kunstnere kan dette ha virket hemmende, for andre utfordrende eller styrkende. Det ble rapportert at usikkerheten ble mindre etter hvert som utprøvingen kom i gang og kontakten med barna var etablert. Prosjektets metodiske strategier var å gi mulighet for veiledning med barnefaglig eller kunstfaglig kompetente i forhold til erfaringene som oppsto underveis. Dette kan ha bidratt til at kunstnerne etter hvert følte seg sikrere på sine prosjekter og på forholdet til barna, men også til tydeliggjøring av spørsmålet om hvorvidt man skulle ta mest hensyn til barna eller til kunsten.

### **Barna eller kunsten som basis?**

Som nevnt hadde man i utgangspunktet vært engstelig for at barnas behov og interesser skulle settes til side til fordel for kunstneriske hensyn. Forprosjektrapporten gir imidlertid samlet sett inntrykk av at det etter endt prosjektperiode var en uro i referansegruppen og prosjektledelsen for om man hadde nådd de *kunstneriske* målsettingene. Samtidig hadde prosjektet bidratt til å bekrefte at barna har utbytte av denne typen kulturformidling. Hensynet til barna og hensynet til kunsten ble vanskelig å balansere. Den siterte kunstneren som fant ut at dette henger sammen, og at kommunikasjonen derfor blir ”selve kunsten”, gir *ett* svar. I forprosjektrapporten kommer prosjektledelsen til den konklusjonen at både kunstneriske og pedagogiske aspekter ved kunstformidling for små barn er nødvendige og sentrale, men at hensynet til kunsten må stå sentralt:

Arbeidet bør bære preg av en dynamisk prosess der kunstneriske og barnefaglige overveielser samvirker for å skape en god kommunikasjon mellom kunstner/kunstuttrykk og de små barna. Imidlertid ser det ut til at en forutsetning for at intensjonene om kunstformidling skal realiseres er at kunsten fungerer som en basis. (Os 2000:49-50)

Forholdet mellom ”kunst og pedagogikk” tematiseres i forprosjektrapporten. Kunstneren må ifølge rapporten ta utgangspunkt i sin egen kunstneriske integritet og form- og stilmessige sikkerhet, og de pedagogiske overveielser og kunstpedagogiske betraktninger må fungere som gjensidig utfyllende faktorer gjennom den kreative prosessen (Os 2000:50). Konklusjonen er derfor at det pedagogiske perspektivet på barn har stått ganske sterkt i forprosjektet, og at den kunstneriske siden av prosjektet bør styrkes ved en eventuell videreføring i et treårig prosjekt.

Ut fra dokumentene i tilknytning til forprosjektet ser man at referansegruppen var sterkt engasjert i prosjektets gang. Dette kan ha bidratt til at intensjonene ble realisert i den grad at det var grunnlag for å anbefale videreføring. En annen viktig faktor som sannsynligvis har hatt innvirkning på vurderingene, er at referansegruppens leder var medlem i det utvalget som skulle tilråde videreføring. Det var med andre ord kort vei mellom idéarena og realiseringsarena i forbindelse med utviklingen av Klangfuglprosjektet. De fleste medlemmene i referansegruppen fortsatte som medlemmer i styringsgruppen for hovedprosjektet.



### 3

## KLANGFUGL

### – KUNST FOR DE MINSTE

#### **Prosjektledelse**

Prosjektlederen for forprosjektet, Ellen Os, ble engasjert som prosjektleder ved videreføring til treårig prosjekt, i utgangspunktet i 50 % stilling. Som pedagog med ekspertise på små barn mente hun at det var behov for å ha en medspiller i prosjektledelsen som kunne ivareta det kunstneriske perspektivet som skulle danne basis for prosjektet. Det ble derfor endringer i ansettelsesforholdet, slik at den barnefaglige prosjektlederen fikk 40 % stilling og Leif Hernes, et av referansegruppens medlemmer, som har kunstfaglig kompetanse og blant annet er koreograf, gikk inn som medprosjektleder i 10 % stilling. Dette har vært en modell som ifølge prosjektlederne har fungert godt. I tillegg til den faglige kompetansen hos disse prosjektlederne har de stillinger på førskolelærerutdanningen ved Høgskolen i Oslo. De er derfor begge vant til å arbeide med prosjekter, med kunnskapsutvikling og med å gi veiledning inn i ulike prosesser.

#### **Styringsgruppen**

I forbindelse med videreføringen ba prosjektlederen også om at referansegruppen måtte bli omgjort til en styringsgruppe. Begrunnelsen for dette var å få en tydeligere ansvarsdeling mellom prosjektledelse og styringsgruppe. Lederen for referansegruppen ble leder for styringsgruppen. Medlemmene i styringsgruppen representerer fagområdene litteratur, drama og musikk, og flere underviser innenfor førskolelærerutdanning. En billedkunstner ble valgt inn i styringsgruppen for å styrke de kunstneriske perspektivene. Styringsgruppens medlemmer var Ivar Selmer-Olsen

fra førskolelærerutdanningen DMMH (styringsgruppeleder), Liv Heier, billedkunstner, Leif Hernes fra førskolelærerutdanningen, Høgskolen i Oslo, Astrid Holen fra Rikskonsertene, Britt Paulsen fra førskolelærerutdanningen DMMH og Gunnar Danbolt fra IKK, Universitetet i Bergen. Sistnevnte trakk seg ut etter oppstart av prosjektet. Prosjektleder Ellen Os har vært styringsgruppens sekretær. Medlemmene i styringsgruppen har på ulike måter deltatt aktivt i gjennomføringen av tiltak i Klangfuglprosjektet.

## **Prosjektskissen**

Det treårige Klangfuglprosjektet har en prosjektskisse som sitt styringsdokument. I arbeidet med prosjektskissen ble det ifølge referatene fra gruppens møter diskutert hva man ville oppnå, utover den erfaringen man allerede hadde gjort i forprosjektet. Det var ikke et mål å definere en mal for god kunst eller å institusjonalisere kunst for små barn. Prosjektet skulle heller gi inspirasjon og synliggjøre muligheter for kunstnere og andre voksne aktører. Inspirasjonen skulle bidra til at barn under tre år blir tatt i betraktning i forbindelse med kunstproduksjon og formidling. I utviklingen av hovedprosjektet ble prosjektets målformuleringer diskutert på nytt, og en del formuleringer i prosjektskissen ble revidert. Styringsgruppen hadde blant annet en diskusjon om betegnelsen på målgruppen. I forprosjektet hadde man brukt ”de minste barna” eller ”små barn”. Dette ble ifølge referatene fra disse møtene vurdert som en for upresis betegnelse og derfor erstattet med ”barn under 3 år”. Dette er imidlertid blitt omskrevet underveis, fordi det i mange sammenhenger har vært brukt formuleringen 0-3 år, noe som betyr at barn som er fylt 3 år, også kan delta. Prosjektet har ikke hatt noen diskusjoner underveis om dette. Formuleringen ”kunst *med* de minste” var i forprosjektet valgt for å tydeliggjøre at man ønsket at barna skulle være aktive deltagere i forhold til kunsten. I diskusjonene i etterkant av forprosjektet ble denne formuleringen i tittelen endret. Man mente at formuleringen kunne gi assosiasjoner til barns egen skapende prosess, og det var ikke intensjonen. Det var de voksne som skulle ha ansvaret for både produksjon og formidling, og kunsten skulle lages *for* barna. Formuleringen i tittelen ble derfor endret til ”kunst *for* de minste.” I revideringen av målformuleringene ønsket styringsgruppen en tydeliggjøring av det primære målet og å gi de sekundære målene som var formulert i forprosjektet, en mindre fremtredende plass.

## **Utlysning**

Da *Klangfugl - kunst for de minste* ble lyst ut som et treårig prosjekt våren 2000, ble det presisert at prosjektet bygde på de erfaringer som ble gjort gjennom det ettårige forprosjektet. Hovedprinsippene var ifølge utlysningen at det skulle åpne

muligheter for at barn i alderen 0-3 år møter og opplever kunst av høy kvalitet. Gjennom prosjektet skulle det skapes kunst innenfor forskjellige kunstformer spesielt for målgruppen. Prosjektene kunne åpne muligheter for deltakelse og involvering, noe som forutsetter nærhet og kontakt mellom barn og kunstner eller formidler. Det var også ønskelig at noen av prosjektene rettet seg mot flerkulturelle miljøer. Videre presiserte man at prosjektet skulle gi muligheter for å *skape og formidle* kunst til barn under tre år, og at prosjektet skulle kunne fungere som en inspirasjon for kunstnere, kunstinstitusjoner, kulturskoler, organisasjoner, offentlige myndigheter og andre, slik at også barn i denne aldersgruppen kunne bli en aktuell målgruppe for kunsttilbud. I utlysningsteksten het det at flere delprosjekter kunne gis økonomisk støtte i en størrelsesorden på om lag 10 000-100 000 kroner. Det ble presisert at på samme måte som i andre tildelinger av prosjektstøtte i Norsk kulturråd var dette en delfinansiering. Andre bevilgninger og/eller egeninnsats var en forutsetning for deltakelse.

Invitasjonen gikk til profesjonelle kunstnere innenfor scenekunst, musikk, billedkunst og kunsthåndverk. Det ble fremhevet at tverrkunstneriske prosjekter var av særlig interesse. I utlysningsteksten var det videre et krav at kunstnerne i løpet av prosjektperioden skulle skape nye kunstneriske uttrykk eller foreta en kreativ tilrettelegging av allerede eksisterende kunst. Kunsten skulle formidles til barn under tre år av kunstnerne selv eller i samarbeid med kunstnerne, og hvert delprosjekt måtte i tillegg dokumentere og vurdere sitt eget arbeid. Prosjektene skulle gjennomføres i perioden august 2000 - juni 2002. Det var anledning til å søke om støtte til større eller mindre prosjekter innenfor denne tidsrammen. Det ble presisert at erfaringer fra de enkelte delprosjektene skulle dokumenteres og samles i løpet av prosjektperioden. I utlysningsteksten ble det også nevnt at man ønsket å arrangere arbeidsseminarer og samlinger gjennom hele prosjektperioden. Prosjektmidlene ble lyst ut i riksdekkende medier, i kunstnerorganisasjonenes tidsskrifter samt på Kulturrådets hjemmeside og i nyhetsbrevet. Ut fra variasjonen i søknadene er det tydelig at mange fattet interesse for denne utlysningen og oppfattet seg som relevante søkere.

## **Søknadene**

Det kom inn 72 søknader innen fristens utløp. En søknad var ufullstendig. Blant søkerne var også de fem kunstnerne, institusjonene og gruppene som var deltagere i forprosjektet. Alle søknadene ble gjennomgått av styringsgruppen, som delte dem inn i følgende kategorier:

Figur 1 Søknader

Kunstform	Antall søknader
Scenekunst	Dans: 3 søknader Teater: 16 søknader
Billedkunst	Skulptur: 10 søknader Bilde/tekstil: 8 søknader Installasjon: 8 søknader
Musikk	8 søknader
Tverrkunstnerisk	10 søknader
Film, media, ny teknologi	2 søknader
Tradisjonsstoff	3 søknader
Annet	4 søknader

Søknadene var svært varierte når det gjelder graden av gjennomarbeiding og konkretisering av planer. Noen søknader gjenspeilte at søkerne allerede arbeidet med noe som de mente var aktuelt for Klangfuglprosjektet, og som de ønsket å videreutvikle for denne målgruppen. Andre søknader var preget av at dette var noe helt nytt for den eller dem som søkte. Det var også stor variasjon i søknadene mellom dem som søkte om prosjektmidler ut fra en hovedsaklig barnefaglig kompetanse, og dem som i hovedsak hadde kunstfaglig kompetanse som basis. Mange søknader hadde involvert samarbeidspartnere som sikret at begge typer kompetanse er representert i prosjektene. Blant søkerne var 94 kvinner og 39 menn involvert i søknadene, enten som prosjektledere og/eller samarbeidspartnere. Det indikerer at denne utlysningen hadde appell til kvinner. I tillegg var to institusjonsteatre og noen frie grupper blant søkerne.

### **Ideer om barna**

Søknadsbunken inneholdt et rikt og mangfoldig idémateriale. Sett under ett var noen tema gjengangere i motivasjonen for å søke om prosjektmidler, hensikten med å produsere det enkelte prosjekt, og i beskrivelsene av dets strukturelle betingelser som arena, kunstneriske virkemidler og tidsrammer. Disse tema gjenspeiler på ulike måter ideer om hvem barna "er" og hva de "skal bli." Dette kan ha sammenheng med at det i forbindelse med utlysningen ble henvist til forprosjektrapporten, i tillegg til at utlysningsteksten og prosjektbeskrivelsen ga mange ledetråder om oppfatningen av barn.

På tross av forskjellene i kompetanse blant søkerne gjenspeilte søknadene en forholdsvis homogen forståelse av barn, hvilke behov små barn har, og hva som antas å kunne skape kunstneriske opplevelser for denne gruppen. Dette kom til uttrykk i hva slags medier, symboler og materialitet man hadde valgt å bruke for å gi de små barna kunsterfaringer. Mange søknader fremhevet barnas *forskjellighet* i forhold til voksne. Dette var en ledetråd for ideene i mange av søknadene, noe en søker formulerte slik:

Intensjonen vår er å legge forestillingen til rette for målgruppen ved å ivareta deres spesielle behov, som nærhet, et trygt miljø, gjenkjennelse og gjentakelse ... Vi vil også legge inn mulighet for interaksjon ved å bevisst fokusere på sansene våre. Både luktesans, syn, hørsel og taktilsans kan involveres.

En kunstner ville lage en billedserie rundt spørsmålet: "Hva husker barn?" Denne kunstneren hadde gjennom å sammenligne sin egen arbeidsmåte med barnas tegneform dannet seg klare meninger om hva barnet "er": "Å se barnet tegne, ligner å se barnet huske. Barnet har stor tiltro til streken og til fortellingen. Samtidig stor varhet for og sanselig opplevelse av det som det tegner eller husker fra ...". Kunstnerens idé var å spille på det vedkommende oppfatter som det *spesielle* for barna, til forskjell fra henne selv som voksen, gjennom å fokusere på "selve sansningen." Kunstneren mente at "Det handler om å overveldes eller å hvile i sansningen av en stor helhet og det å velge ut og fange opp enkeltheter i helheten". Det var i det hele tatt et gjennomgående trekk ved søknadene at de fleste prosjektene, uansett faglige perspektiver, la stor vekt på det sanselige, taktile og nære i prosjektideene. I en søknad ble dette formulert slik:

Det er viktig at barn får ta i bruk sansene sine, når de betrakter kunst. Barn fra null til tre år kan ikke slik som voksne, betrakte et bilde ved kun å se på det. De vil derimot ta, føle, spise, krabbe, trøste, kose og sikle på kunstverket. Derfor er det viktig at lyd, lukt, form, farge og tekstur er varierende og ikke ensformig.

Tematisk har mange tatt opp det som gjerne oppfattes som barns primære aktiviteter, som å sove, spise, krabbe, klatre, ta på og smake. Mange søknader fokuserte på grunnleggende elementer som form, farge, lyd, rom, vann og lys/mørke, på grunnleggende taktile erfaringer som mykt og hardt og på dimensjonering, som stor, liten, lang og kort. Sett under ett uttrykker søknadene en naturforståelse av barn. Denne forståelsen kan ha vært en viktig drivkraft for mange for å skape noe nytt og spesielt for denne målgruppen.

### **Hvem søkte?**

Mange prosjekter var planlagt som *samarbeid* mellom kunstnere og pedagoger eller andre som har erfaring i å jobbe med barn. Det virket som om dette for mange søkere var en forsikring både for dem selv og i forhold til Kulturrådet om at man var seriøs, og at man så på søknaden til Klangfuglprosjektet som noe ekstraordinært, noe utenom det vanlige. I søknadene var det samvittighetsfullt reflektert over de manglende erfaringer de hadde med denne spesielle målgruppen, og valgene som ble gjort, var gjerne begrunnet med behovet for å søke ny kunnskap. Ett eksempel var denne søknaden:

Formidling av billedkunst til barn 0-3 år synes å ha en annen karakter og større begrensninger enn andre kunstformer som musikk og teater. Jeg ønsker derfor å utvikle mitt prosjekt i samarbeid med pedagoger og andre utøvende kunstnere. I tillegg kommer som alltid innhenting av andres kompetanse. I dette tilfelle design og arkitektur. Med en slik innfallsvinkel vil prosjektbeskrivelsene som følger være mer i form av valg av ide og skissering av dets muligheter.

Denne kunstneren oppfattet ”det store spranget fra spedbarn til småbarn” som Klangfuglprosjektet etter vedkommendes mening fokuserte på, som en ny og ukjent arena som krevde tolkning. Videre poengterte denne søkeren nødvendigheten av å samarbeide med andre for å kunne utvikle en idé, og at søknaden derfor var preget av ideer og i mindre grad av løsninger. Denne kunstneren hadde tidligere erfart at meningsutveksling mellom billedkunstner og kunstpedagog var et savn i sammenheng med arbeid i en kulturskole. I en annen søknad var både skuespiller, erfaren barneteaterspiller, tekstilkunstner og førskolelærer samarbeidspartnere for et prosjekt. Alle disse var knyttet til det lokalmiljøet der prosjektet etter planen skal foregå. Dette er ett av flere eksempler på at nye, tverrfaglige fellesskap ser ut til å ha være etablert spesielt for disse søknadsprosessene.

### **Små barn som inspirasjon**

En annen gjennomgående begrunnelse for prosjektplanen i søknadene var personlig nærhet til et lite barn, enten fordi man selv nylig var blitt forelder, eller fordi en tidligere erfaring med det å jobbe med barn ga mersmak. En søknad som ønsket å ta utgangspunkt i ”verdens minste drama: Borte Bø”, refererer til den opplevelsen det er å ha barn selv:

Ideen om å lage ”teater” for barn under tre år kom selvfølgelig da jeg selv fikk et lite barn i mitt hus. Jeg fikk innblikk i en ny verden jeg selv hadde glemt, og ble nysgjerrig på hans opplevelser i sitt nye liv. Hva ble barnet fascinert av, hva lo han av, hvilke

historier holdt oppmerksomheten hans lengst ... Når man får barn selv vil man så gjerne dele og oppleve det man selv er glad i.

Selv om utgangspunktet var likt, har denne typen refleksjoner i de ulike søknadene ført til svært forskjellige konklusjoner når det gjelder hva som er relevant å presentere for målgruppen. Fokuset på nærhet og sansning var allikevel gjennomgående.

### **Hensikt – å skape en bedre verden?**

Kunstformidling er som tidligere påpekt forbundet med mange positive forhåpninger, både for barnet, samfunnet og kunsten selv. Dette gjenspeiles også i søknadene. I mange søknader var det uttrykt ønske om å gi barna noe ”mer” enn det som antas å være det dagligdagse. En av søknadene hadde kalt sitt prosjekt ”Opplevelse”, og fokuserte på lyd, bilder og ”det som ikke trenger ord”. Dette var av en søker formulert som et transformativt prosjekt for barna: ”Mine tanker er at barn trenger å uttrykke, utfolde, være sammen om noe for å kunne åpne for eget uttrykk og læring. I forhold til seg selv trenger barn fra tidlig alder av å tørre å kjenne på mot, kraft, lyd, rom, selvillit, sanser og kroppens bevegelsesfrihet.” Andre har et mer samfunnsmessig endringsprosjekt, som søknaden som beskriver et prosjekt der man vil skape nye leker: ”Hvis alle bor i de samme husene, spiser den samme maten, leker de samme lekene, får vi de samme menneskene ... Dette vil vi forandre på ved å bringe kunsten inn i barnas hverdag.” I en prosjektbeskrivelse der man ønsker å ta i bruk bilder, musikk osv. fra flere kulturer, var følgende målsetting: ”Vi ønsker å oppnå et dynamisk møte mellom kunstuttrykk, aktør og publikum der fantasidørene åpnes og integreres i en helhetlig form ... At det vil øke kunnskap om ulike kulturer, gjennom opplevelse, lek, billedbruk, musikk ...”

Kunsten som virkemiddel for å nå sosiale og kulturelle målsettinger i tillegg til læringsmål er ikke uvanlig, særlig i forbindelse med kunstformidling for barn. De mer allmenndannende målsettinger som også involverer voksne, er kanskje ikke så vanlige. I en søknad var ideen å gjennomføre et kunstformidlingsprosjekt der barnehagebarn skulle få møte skulpturer i gallerier. Prosjektbeskrivelsen fokuserte på kunstformidling overfor de voksne rundt barna. I forprosjektet var kunstsamvær mellom voksne ett av delmålene. Mange søkere refererte til rapporten fra forprosjektet i søknadene, og kunstformidling for voksne kan derfor ha blitt oppfattet som en relevant ambisjon i Klangfuglprosjektet.

### **Hva betyr tid?**

Tidsrammen for forestillingene var et tema i mange av søknadene som planla en forestilling, en performance, konsert eller lignende. En søker skrev at forestillingen skulle vare i maks. 25 minutter. ”En lengde vi mener er passende dersom vi skal holde de små barnas konsentrasjon og opplevelseslyst.” Denne søknadskriveren la ansvaret på avgrensningen på *de voksne* som lager forestillingen. En annen søker skriver at ”Tidsrammen for dette rommet bør være fleksibel, og ligge mellom 45 minutter og en time, alt etter barnas engasjement.” Denne søkeren fokuserte på *barns selvregulering* og på at barns interesse for det de blir presentert for, skulle være styrende for tiden i kunstsammenhengen. En tredje variant av vurderingene av tidsfaktoren var å teste ut hva som fungerer på barn i utprøvingsfasen: ”Vi ser for oss en 15 minutters sekvens med enkelt og interaktivt innhold. Max 10 voksne og 10 barn. Bruk av effekter, projeksjon og musikk blir nøye utprøvet på barn som konsulenter i utviklingsfasen.” Her ble barna sett på som *deltagere* og målestokken for hva som var en god tidsramme, noe som skulle utvikles i relasjon til dem. Selv om de refererte forskjellene er små, gjenspeiler disse vurderingene ulike forståelser og tenkemåter om små barns muligheter og begrensninger i samspillet med omgivelsene. Dette kan få store konsekvenser for hvilke roller henholdsvis barna, de nære voksne og kunstnerne tildeles i den bestemte kunstsammenhengen som planlegges.

### **Hva er relevante arenaer?**

I mange søknader har man valgt andre enn de tradisjonelle kunstinstitusjonelle arenaer for kunstformidling. Dette kan ha sammenheng med at forprosjektet var opptatt av at kunsten skulle ut der barna er (Os 2000). Helsestasjonen er nevnt som eksempel på en velegnet arena med den begrunnelse at der er barna jevnlig sammen med sine nære pårørende. Dette ble fanget opp av søkerne. En søknad som ønsket å vise performance på helsestasjonen, har følgende begrunnelse for å velge en slik arena: ”Vi ønsker at dette prosjektet skal styrke identitet og selvfølelse hos foreldre, barn, helsepersonell. At det kan oppøve toleranse for likheter, ulikheter. At det kan knytte sosiale relasjoner (adferd, kommunikasjonsprosesser) ...” I prosjektsøknaden ble det lagt vekt på at helsestasjonen er en viktig arena for å nå en sammensatt og flerkulturell målgruppe. Begrunnelsene er knyttet til kunstens transformative kraft og sosiale funksjon for de aktørene som til enhver tid befinner seg på denne arenaen. I en annen søknad ønsker kunstneren å utvikle offentlig kunst for spedbarn ”der spedbarn møtes”, og da var helsestasjonen et naturlig valg:



Dette vil for mange være spedbarnets første møte med offentlig kunst. For å sikre at dette blir et fruktbart, godt og stimulerende møte, ønsker jeg å etablere en tverrfaglig profesjonell prosess, der både kunstner, småbarnspedagog og helsepersonell (ressursgruppe) er aktive i utviklingsfasen.

Denne kunstneren ønsket å etablere et tverrfaglig samarbeid med helsesøster, førskolelærer, psykolog osv. i arbeidet. Kunstneren ville også innlemme observasjon av barn og brukere av det offentlige stedet som skulle utsmykkes, i arbeidsprosessen. Som mor til et spedbarn og bruker av helsestasjonen så hun seg selv som deltagende observatør i forhold til de fenomener som skulle undersøkes: ”Som nybakt mor for tredje gang, er jeg også i den unike situasjonen, at jeg kan observere tett eget nyfødt barn i denne perioden, oppleve helsestasjonens rutiner og følge flere foreldre og spedbarn i denne fasen.” Her kombineres mange av de ovenstående perspektivene som var representert i søknadene, i ett prosjekt: både referansen i det å ha eget barn, samarbeidet med andre fagfolk, dialog med brukerne og bruken av en hverdagslig arena for formidling av kunst. Denne søknaden ble ikke gitt prosjektmidler. Kunstneren fikk imidlertid midler i et annet prosjekt, slik at disse tenkemåtene har vært representert i Klangfuglprosjektet.

Andre arenaer søkere ønsket å ta i bruk, var barnehager, gallerier, uteområder, parker, teatre og ulike scener, bibliotek, andre lokaler i nærmiljøet, osv. Noen søknader hadde ikke bestemt noen arena for prosjektet, men ville utforske barnas reaksjoner underveis i arbeidet i et atelier, og deretter bringe kunsten ut til ulike lokaler barn kan komme til, for eksempel barnehage og bibliotek. Blant søknadene var både tradisjonelt barneteater tilpasset målgruppen, dukketeater og det nyskapende scenekunstneriske uttrykket. Noen få søknader gjaldt tradisjonsmusikk, og noen få prosjekter hadde et flerkulturelt uttrykk. Noen profesjonelle kunstnere søkte alene, og uten en uttalt ambisjon om å samarbeide med andre for å sikre at de tilpasser kunsten spesielt til målgruppen. Av disse var det flere som påpekte at de heller tilrettelegger sin kunst for barn enn å ”lage kunst for barn”.

Generelt var det et stort mangfold i utdanning og kompetanse blant søkerne, det var stor kreativitet og iderikdom, og et fellestrekk var forestillingene om så små barn. Disse fellestrekkene kretset rundt hva barna ”er” og hva de ”skal bli” i møtet med kunst, og gjenspeiler en naturforståelse av barna. I dette mangfoldet skulle juryen gjøre sine valg av støtteverdige prosjekter.

## **Juryeringen**

Mens man i forprosjektet inviterte fem etablerte kunstnere innenfor ulike sjangere til å gjennomføre hvert sitt prosjekt, valgte man i det treårige Klangfuglprosjektet

å lyse ut prosjektmidler og la søknadene vurderes av en jury som ble satt sammen etter søknadsfristens utløp. Begrunnelsen for å sette ned en jury var fra styringsgruppens side at man ønsket en kunstfaglig vurdering *for å sikre en forsterket fokusering på kunstnerisk kvalitet i prosjektet*. Styringsgruppen hadde i planleggingsstadiet bestemt at juryen skulle bestå av fire medlemmer: to eksterne og to fra styringsgruppen. Etter at styringsgruppen hadde gått igjennom de 72 søknadene og dannet seg et inntrykk av variasjon i kunstformer, ble det satt sammen en jury som besto av en billedkunstner, en komponist, en instruktør, dramaturg og produsent i NRK radio og en koreograf. Prosjektlederen Ellen Os var sekretær for juryen.

### **Kriteriene**

Kriteriene ved vurdering av søkerne var utarbeidet på forhånd av styringsgruppen og var basert på prosjektbeskrivelsen og utlysningsteksten. Juryen skulle vurdere følgende:

- 1 Søkeres kvalifikasjoner: ønske om profesjonelle kunstnere
- 2 Kunststart: ønske om variasjon
- 3 Prosjektets art: skal skape eller tilrettelegge kunst for målgruppen
- 4 Målgruppe: barn i alderen 0-3 år, gjerne flerkulturelle miljøer
- 5 Geografi: geografisk spredning, fordeling mellom by og land
- 6 Lokalt samarbeid: økonomisk og organisatorisk

For å ivareta intensjonene i Klangfuglprosjektet måtte hensynet til prosjektenes kunstneriske kvaliteter ses i sammenheng med om kunsten var ment for aldersgruppen. Målgruppeperspektivet skulle være tydelig, ikke noe man la til etter hvert. Fra Kulturrådets side var det viktig at juryen i utvelgelsen ivaretok hensynet til kunstnerisk variasjon, geografisk spredning og et flerkulturelt perspektiv.

### **Juryens innstilling**

Juryens arbeid var ifølge orienteringen til styringsgruppen preget av stor grad av enighet, og det ble gitt en enstemmig innstilling på tildeling av støtte til 16 prosjekter. Prosjekter som ikke var rettet mot målgruppen, og prosjekter som utelukkende søkte om støtte til utstyr, ble ikke vurdert. Juryen la stor vekt på konklusjonene i forprosjektrapporten når de gjorde prioriteringene. Det første kriteriet om at man skulle vurdere søkeres kvalifikasjoner, og at det var ønskelig med profesjonelle kunstnere, åpner for en forholdsvis streng utsiling blant søkerne. I tillegg ble søknadene gjennomgått med tanke på om prosjektene hadde en kunstnerisk idé og intensjon, og om denne var genuint tilpasset målgruppen. Ut fra disse to kriteriene

ble prosjekter som *hovedsakelig var pedagogiske*, enten fordi prosjektets innhold hovedsakelig hadde pedagogiske kvaliteter, eller fordi utøvernes kvalifikasjoner i stor grad var pedagogiske, vurdert som søknader som ikke fylte kravene til deltagelse i Klangfuglprosjektet. Dette gjorde at mange søknader kunne velges bort tidlig i vurderingsfasen.

I intervjuer med jurymedlemmer bekreftes det at de oppfattet seg først og fremst som en jury med et kunstfaglig mandat, og at deres oppdrag var å sikre at prosjektene som ble valgt ut, kunne antas å holde høy kunstnerisk kvalitet. For jurymedlemmene var inntrykket av søknadene at mange ville gi barna ”alt”, og dette kunne forklare vektleggingen på sanser, følelser osv. Et jurymedlem påpekte at dette var et problem i vurderingen av søknadene, fordi det fremsto som så konvensjonelt. ”Det er ofte slike ting vi lager for barn, det er kjente grep. Men hvis prosjektet skal bringe oss videre må det være noe ”annet” der.” Det samme jurymedlemmet antok imidlertid: ”Kanskje var søknadene basert på hva de *trodde* de måtte skrive for å få penger?” Det er mulig at prosjektsøknadene gjenspeilte hvordan vi i det daglige tenker om barn under tre år. Det er også rimelig å anta at søkerne hadde lest prosjektskissen og forprosjektrapporten og refererte til hvordan de hadde forstått prosjektet derfra, når de skrev søknadene.

I henhold til kvalitetskriteriene man bruker i Kulturrådet ved tildeling av prosjektmidler, la juryen stor vekt på *det nye*, og de ønsket å finne de prosjektene som var tydelig kunstnerisk utforskende. Ett slikt prosjekt la stor vekt på sansene og kunne slik sett oppfattes som konvensjonelt. Det spennende med dette prosjektet var ifølge et jurymedlem nettopp at det ”trakk ting langt” og var utforskende i forhold til sansning, ikke bare refererende til vante normer. Ett jurymedlem brukte *tid* som et eksempel på hvilke problemstillinger man tok med i vurderingene. ”For de voksne blir det som betyr noe for barn, gjerne ”stor ståhei for ingenting”. Hvor lenge må en ting vare for at det skal være en kunstopplevelse? Hvor lenge ser en voksen på et bilde? Alt barn gjør varer kort tid.”

Ifølge et annet jurymedlem var det viktig å finne de prosjektene som hadde en ”enkel tvetydighet” i seg og ikke var for selvfølgelige eller for kompliserte. Man måtte inngå noen kompromisser, for man kunne ikke gå for langt i jakten på det unike kunstneriske prosjektet. ”Vi kunne kanskje tatt med færre prosjekter og gjort mer ”ekstreme” valg. Men juryen måtte legitimere prosjektet, samtidig som de ikke kunne være for normative i forhold til barn.”

Juryen ønsket ifølge intervjuene også å gi støtte til søkere som hadde deltatt i forprosjektet. En viktig begrunnelse for dette var at man da kunne bidra til at disse søkerne kom *enda* et skritt videre i forhold til arbeidet med å skape kunst for målgruppen. Dessuten hadde de vist engasjement for målgruppen og at de var i stand til å gjennomføre prosjektene på en relevant måte. Å la en del av disse kunstnerne få nye prosjektmidler fungerte derfor som en form for kvalitetssikring av Klangfuglprosjektet. Etter at de kunstneriske vurderingene var gjort, ble søknadene gjennomgått med tanke på variasjon når det gjelder kunstart, geografisk spredning, fordeling mellom by og land og i hvilken grad prosjektene representerte eller henvendte seg til flerkulturelle miljøer. Budsjettene ble gjennomgått for å se om søknadssummen sto i et rimelig forhold til prosjektet, og om det var realistisk i forhold til planene for gjennomføring.

Selv om juryen arbeidet for å få til geografisk spredning, viste det seg at mange av de utvalgte prosjektene var konsentrert i Østlandsområdet. Det ble presisert at dette måtte ses i forhold til den samlede søkermassen. Det kom inn kun tre søknader fra Nord-Norge, og en av dem var ikke i samsvar med tidsrammen for Klangfuglprosjektet. Juryen hadde en særskilt diskusjon omkring en av disse tre søknadene, men kom til at den ikke holdt god nok kunstnerisk kvalitet til at den kunne få midler. Det flerkulturelle perspektivet var også lite synlig blant søknadene juryen innstilte til støtte. Juryen valgte å la kunstnerisk kvalitet være overordnet alle andre kriterier, slik at verken distriktshensyn eller at prosjektet henvendte seg til et flerkulturelt miljø, ble ansett som tilstrekkelig for å støtte en søknad. Samlet sett vurderte juryen søkerne slik at det var mange prosjekter med et stort potensial som kunne vært videreutviklet, men der Klangfuglprosjektets økonomiske begrensninger gjorde at disse ikke kunne gis midler. Det ble påpekt at ett av prosjektene der det kun var søkt om midler til utstyr, var spennende, og at juryen ønsket å oppmuntre til å fortsette å søke om midler slik at prosjektet kunne realiseres. Det ble laget en reserveliste på tre prosjekter i tilfelle noen kom til å falle fra i starten på prosjektet.

## **Tildelinger**

Styringsgruppen sluttet seg til juryens innstilling uten endringer, og med disse tildelingene startet det treårige prosjektet. Ifølge prosjektledelsen var det viktigste utvelgelseskriteriet å finne noe som kunne bli genuint skapt for de minste, og at man hadde valgt de prosjektene som var kunstnerisk interessante ”i seg selv”. Det ble gitt støtte til prosjekter i kategoriene scenekunst, musikk, billedkunst, tverrfaglig og tradisjonsstoff.

## Figur 2 Tildelinger

### Scenekunst:

Søker	Tittel	Kunstart	Samarbeids partnere	Arena	Sted	Beløp
Turid Ousland og Steffi Lund	Zik-Zak	Dans, musikk Installasjon, performance	Hege Rimestad	Nesodden samfunnshus, barnehager, Lillebox	Nesodden	81 250
Bibbi Winberg	Bussen	Dans	Hilde Rustad Steffi Lund Olav Torget Gisle Hass	Stenersenmuseet, LilleBox	Nesodden	100 000
Petrusjka teater v. Tatjana Zaitzow	ROM-ROM	Figurteater		Avant Graden	Trondheim	90 000
Agder Teater	Zik-Zak videreføring	Figurteater		Agder Teater, turneer i inn- og utland	Kristiansand	50 000
Anne Marie Eriksen	Kjempenes naive univers	Figurteater	Kristian Benjamin Winther, Karstein Solli	Barnehager i Stovner, Oslo	Oslo	100 000
Kulturproduksjoner v. Karen Høie	Glass i palass	Teater	Svein Gundersen mfl.	Turne	Hamar	100 000
Bruna Molin Bruce	Betty Borte	Teater	Arken Teater	Barnehager	Oslo	79 500

### Musikk:

Søker	Tittel	Kunstart	Samarbeids partnere	Arena	Sted	Beløp
Kari Mariussen	Uten tittel	Musikk og dans	Gloria Riveros, Kjersti Svendsen, hardingfelespiller	Musikkgrupper	Oslo	43 000

Søker	Tittel	Kunststart	Samarbeidspartnere	Arena	Sted	Beløp
Rolf Starup	Uten tittel	Skulptur		Asker kulturhus, Asker kunstforening, barnehager	Asker	92 000
Stiftelsen Nils Aas v. Robert Øfsti	Krabbe- krype-klatre	Skulptur og musikk	Stiftelsen Nils Aas Asgeir Skrove	Nils Aas kunstverksted	Inderøy	100 000
Nina Borge	Lydskulpturer	Skulptur og musikk	Komponist Glenn Erik Haugland	Kunstgallerier	Oslo	100 000
Teaterinstallasjon v. Siri Forberg	Uten tittel	Installasjon	Instruktør Hanne Tømte, Musiker Øyvind Borgmoen, ekstern produsent, Ulla Marie Broch, Heidi Goldman	Leilighet , 10 visninger for barn og foreldre	Oslo	100 000

#### Tverrfaglig:

Søker	Tittel	Kunststart	Samarbeidspartnere	Arena	Sted	Beløp
The underberg herbgirl dancegarden v. Veronica Robles Thorseth	Sykkelhagen	Dans, drama, skulptur med installasjoner, musikk	Keramiker, skuespiller, musiker	Lita Leikestue, BIT Teatergarasjen, Bergen internasjonale kultursenter	Bergen	43 700
Ketil Gudim	Naturen og katedralen	Dans, tekstil, foto, musikk	Fotograf Rune Larsen, tekstilkunstner Anita Gaasland, kantor Ann Christin Grolid	Pilinstallasjon av Arve Rønning i nærheten av flere barnehager	Risør	100 000
Levende dukker AS v. Knut Alfsen	Uten tittel	Tverrfaglig	Vebjörg Hagene Thoe, Agnes Skau	Turné	Oslo	100 000

#### Tradisjonsstoff:

Søker	Tittel	Kunststart	Samarbeidspartnere	Arena	Sted	Beløp
Agnes Buen Garnås og Nina Thormodsæther Haugen	Det byrjar med ein tråd ...	Folkemusikk, tekstilkunst	Bø musikksskule v. Gunnar Reed	Barnehager	Bø i Telemark	100 000

Tildelingene uttrykker at man var opptatt av mangfold. Både unge, nyutdannede og mer etablerte kunstnere fikk midler, både frie grupper og institusjoner. Det ble fordelt midler til ulike kunstformer og tverrkunstneriske prosjekter, både tradisjonelt dukketeater og avantgardistisk figurteater, skulptur, dans, musikk og bilde er representert. Blant prosjektene var det også ulike organiseringsformer når det gjelder samarbeid med lokale aktører, finansiering, faglig veiledning, osv. Blant de 16 prosjektene som fikk støtte, var det fem prosjekter hvor alle eller noen av de involverte søkerne hadde deltatt i forprosjektet.

Alle, unntatt to prosjekter, ble innvilget søknadsbeløpet. Det ble vurdert som rimelig å gi Agder Teater 50 000 for å lage musikk til en allerede produsert forestilling som var med i forprosjektet. Det var dessuten for få midler til å gi Petrusjka Teater full søknadssum. Styringsgruppen vedtok at dersom det skulle vise seg at noen prosjekter trakk seg, kunne eventuelle frigitte midler disponeres på andre måter. I forhold til antallet søkere innenfor de ulike kategoriene var det få tildelinger i kategorien billedkunst.

## **Konklusjon**

Det ble delt ut midler til et mangfold av kunstneriske prosjekter. Mye av idégrunnlaget for Klangfuglprosjektet ble formulert i utviklingen av forprosjektet. I dette treårige prosjektet har man hatt som ambisjon å få et mer omfattende erfaringsmateriale, men har ikke endret de grunnleggende premissene som lå til grunn fra starten. Inntrykket er at erfaringene fra forprosjektet har virket styrende for utlysningen av prosjektmidler, har hatt innvirkning på søknadene, på kriteriene for juryering og på utvelgelsen av delprosjekter. Prosjektet gjøre det samme som i forprosjektet, men i større målestokk. Argumentet for dette har vært å skaffe flere erfaringer. Videre i evalueringen blir det derfor et interessant spørsmål hvordan det kunstneriske mangfoldet i Klangfuglprosjektet bidrar til nye innsikter om kunst for målgruppen.

## 4

# GJENNOMFØRING

Det var lagt opp til en arbeidsform i Klangfuglprosjektet der kunstnerne kunne være i dialog med andre kunstnere og fagfolk. Fra forprosjektet var konklusjonen at selv om flere typer kompetanse må kombineres for å nå målsettingene om god kunstnerisk kvalitet og god kunstformidling, må det kunstfaglige perspektivet overordnes det barnefaglige. Dette gir den kunstneriske autonomi forrang i forhold til ulike kunnskaper om barn i møtet med målgruppen. Her blir det satt søkelys på hvordan prosjektet har håndtert dialogene mellom barnefaglig og kunstfaglig kunnskap.

### **Startseminar**

Det ble arrangert et startseminar 21. september 2000 for alle delprosjektlederne i lokalene til Norsk kulturråd i Oslo. Temaet for seminaret var ”Klangfugl – intensjoner og grunnlag”. Hensikten med seminaret var å presentere erfaringene fra forprosjektet og intensjonene i Klangfuglprosjektet, og at delprosjektlederne skulle få møte hverandre. Videre var hensikten med seminaret å imøtekomme kunstnernes behov for å vite mer om barn og få diskutert hvordan de kunne arbeide i forhold til barn. Det ble innledningsvis lagt vekt på det dialogiske og utprøvende i Klangfuglprosjektet. Styringsgruppens leder sa i sin åpningstale: ”Vi skal navigere i et mangfoldig felt, og håper på informasjonsflyt, slik at det er åpent for kommunikasjon.” Når det gjaldt målsettingen for Klangfuglprosjektet, sa han at det var viktig at ”de kunstpedagogiske overveielser og kunstteori” skulle være et biprodukt av prosjektet, kunsten skulle stå fremst. Forholdet mellom kunst og barn



ble videre tematisert på ulike måter. Startseminaret foregikk som en veksling mellom forelesninger, diskusjoner og samtaler i grupper. Hele gruppen var dessuten på en teaterforestilling.

### **Forelesninger**

På seminaret ga mange av kunstnerne uttrykk for at de visste lite om barn. De var fascinert av barn, men mange var usikre på hvordan de skulle forholde seg til dem i sammenheng med dette prosjektet. Prosjektlederne ga en innføring i deler av den forskningsbaserte kunnskapen om små barn. For å utdype dette ble det vist videoinnslag fra studier av spedbarns evne til kommunikasjon og imitasjon. Et eksempel som ble vist, var hvordan spedbarn allerede etter 12 timer kan imitere komplekse bevegelser som å rekke tunge. Det ble også vist eksempler på hvordan helt små barn reagerer negativt på voksne som ikke er i dialog med barnet, og hvordan barna tilsvarende reagerer positivt på tilstedeværende og kommuniserende voksne. Disse studiene viser at når barn blir født, har de en velutviklet perseptuell og kognitiv kompetanse. De er ikke bare i stand til å sanse verden og utforske gjennom sansene. Spedbarn er også i stand til å skille, vurdere, reagere på skifte av omsorgsperson, osv. Denne gjennomgangen av kunnskapen om spedbarn ga til sammen et inntrykk av at de er avanserte innenfor kommunikasjon, men at åpen og anerkjennende kontakt med barnet er en forutsetning for respons. Ved visning av videoeksemplene på godt og dårlig samspill ble det påpekt at det ikke er noe som kan kalles den perfekte kommunikasjonen. Det er viktigere med passe mengde gjentakelse og fokusering, og den personlige variasjonen gjør samspill utfordrende.

Når det gjaldt det kunstneriske, ønsket prosjektlederne å stille spørsmål i stedet for å gi svar: "Er all kunst for barn også god kunst for voksne?" Et annet spørsmål de diskuterte, var: "Er god kunst for de minste en egen sjanger?" Det ble påpekt at kunst hevdes å være en kilde til kunnskap, i alle fall for voksne. Videre at forståelsen av kunstens universalitet skaper forventninger om at all kunst skal virke destabiliserende, bringe ut av fatning og overraske. Hvordan kan dette gjøres overfor barna?

### **Eksempler fra forprosjektet**

I seminaret ble også erfaringer fra forprosjektet presentert og diskutert. Blant annet ble det vist videoopptak fra noen av disse prosjektene. Et eksempel var et NRK-opptak fra Stenersenmuseet, av forestillingen "Jaktmarker", koreografert av Bibbi Winberg. I dette prosjektet erfarte man at klare rytmer tiltrakk seg oppmerksomhet

fra barna, men at i mer improviserte deler av forestillingen mistet barna interessen etter 2-3 sekunder. Erfaringen var at improvisasjonen fort ble for kompleks, og det ble påpekt at dette blant annet henger sammen med at improvisasjon gjør at danserne trekker oppmerksomheten vekk fra barna og mot seg selv og samspillet med de andre danserne. Dette er samme type innsikt som videoeksemplene fra samspill mellom barn og voksne viste. Dette illustrerer hvordan kunstnerisk og barnefaglig innsikt til sammen kan gi kunnskap om at kommunikasjon med barn krever åpenhet overfor barna.

Forestillingen *Zik Zak*, Agder teater, hadde etter forprosjektet deltatt på flere internasjonale teaterfestivaler. Erfaringene fra delprosjektet med tradisjonsmusikk i Telemark var at barna var mest fokusert på lyd og musikk og mindre på ord og fortelling. Det ble vist videoopptak av barn som i møtet med musikken kunne bevege seg i forhold til rytmen. Dette ble sett på som en illustrasjon av at også små barn kan være ganske avanserte i sitt forhold til kunstuttrykk.

### **Diskusjoner om barn og kunst**

Delprosjektlederne ble delt inn i grupper der de presenterte og diskuterte sine egne prosjektplaner. Hensikten med disse gruppene var å sikre informasjonsflyt og refleksjon omkring kunstneriske problemstillinger. Noen prosjekter var allerede i prøvefasen, mens andre var på idéstadiet. I ett av prosjektene som befant seg i prøvefasen, var man fokusert på detaljer som lyssetting, foreldrenes rolle, osv. Erfaringene i dette ene prosjektet var så langt at "... barna likte skifter, da holdt de fokus – hvis det er et mål, da ...". Disse kunstnerne syntes det var interessant å prøve seg frem for å finne løsninger som tilfredsstilte deres intensjoner og mål.

Et annet prosjekt som befant seg på idéstadiet, ble presentert på et mer abstrakt nivå, med formuleringer om at man "... ønsket at barna skal få oppleve en helt annen rytme". De estetiske problemstillingene var knyttet til "... hvordan komme inn i møtet med materialet, få en temperatur, få det organisk". De hadde ikke tenkt over dimensjoneringsproblematikk i forhold til barna, som er ganske små når de er under tre år. Dette var noe de så at de måtte tenke mer på etter foredragene på seminaret. Dette delprosjektet hadde allerede avtalt et spillested, og de var klare til å gå inn i en prøveperiode med små grupper av barn.

Et tredje prosjekt var også på tenkestadiet, og denne kunstneren var svært opptatt av alder og fysisk skala på barna: Hvor små er de egentlig? Kunstneren hadde planer om å besøke barnehager for å danne seg et inntrykk av hva barn kan, og

hvilke dimensjoner det er snakk om. Vedkommendes utgangspunkt var at "dette kan jeg ingenting om, men erfaringsmessig pleier ting å gå seg til når jeg jobber". Diskusjonene i gruppene var preget av at alle var i ulike faser av funderinger og tanker rundt hva som kunne være mulig.

En av kunstnerne mente at det kunne bli et dilemma å måtte tenke på hva barna vil ha, og ikke kunne fokusere på hva hun som kunstner mener er bra. Hun stilte spørsmål om de som kunstnere lager "noe annet" i kunstnerisk forstand for barn enn de ville laget for voksne. Det utviklet seg en diskusjon om kunstnerisk kvalitet som, slik en av kunstnerne kommenterte det, "... kunne blitt en skikkelig debatt hvis den hadde fortsatt, for der er vi fryktelig uenige". Vedkommende la imidlertid til at dette kanskje ikke var riktig forum for denne typen debatt, fordi man ennå ikke hadde noe å vise til av konkrete arbeider eller forestillinger.

Mange var opptatt av å unngå "pekefingerpedagogikken" og den asymmetriske relasjonen til barna. En kunstner sa: "Kunstneren vil heller vise noe og bli mer vis etterpå. De vil oppdage noe sammen med barna." Det ble imidlertid ikke ført en videre diskusjon om dette temaet på seminaret. Det ble tatt opp til diskusjon hvordan man kunne unngå at forestillingene ikke bare "blir lekestue", men kunst. Det ble også påpekt at forestillingene skal "utfordre barna". Men hva er så å utfordre barna? Dette var det ulike meninger om. Det ble også kommentert at kaosangsten er stor hos voksne i møtet med barn. Hvis man virker usikker og utydelig overfor de voksne, vil dette gjerne forstyrre barnas konsentrasjon. Det var derfor viktig å ha klare kontrakter med de voksne. Den ene prosjektlederen påpekte at man ikke kan treffe alle barn samtidig. Man må heller prøve å finne seg selv i forhold til noen barn og søke et gjensvar der. "Det er viktigere å ha et syn *for* barn enn et syn *på* barn."

### **Oppsummering av seminaret**

I oppsummeringen av seminaret diskuterte man hvordan delprosjektene skulle dokumentere sine prosesser. Det ble fra prosjektledelsens side presisert at det var viktig at prosesser, spørsmål, dilemmaer og valg ble best mulig dokumentert. Det ble presisert at målet var å prøve ut kunstformidling for små barn og samle erfaringer. Prosjektledelsen håpet på en spredningseffekt av denne aktiviteten. Delprosjektlederne ble derfor bedt om å ta opp video eller ta bilder av forestillingene. Det ble i denne forbindelse minnet om datatilsynets regler og at man måtte spørre foreldre om lov til å ta bilder eller video av barn. Den barnefaglige prosjektlederen påpekte at man kanskje kan *ville* noe med kunsten uten å ha spesifikke mål om å oppnå noe spesielt for barna. "Arbeid med barn er et håpefullt prosjekt uten garantier om resultater."

Kunstnerne var i diskusjonene opptatt av hva som var særegent med denne målgruppen, og hvordan forholdet mellom hensynet til kunsten og hensynet til barna kunne håndteres. De var også opptatt av om dette var meningsfullt å gjøre. Det som ble avgjørende, var for noen av kunstnerne hvorvidt barna faktisk husker det som skjer i forestillinger eller andre kunstopplevelser. Til dette spurte en annen kunstner om noen av de andre husket noe fra de selv var under tre år. ”Selv om vi ikke husker at vi er blitt kysset og klemt, så trengte vi det. Slik kan det også være med kunsten.” Startseminaret var intenst og fullspekket med faglig input, informasjon og klare meldinger om hva prosjektet gikk ut på, og hva man forventet. Noen kunstnere var skeptiske til Klangfuglkonseptet da de kom, men ga uttrykk for at de var positive, da de dro hjem igjen.

### **Midtveisseminar**

Det var i prosjektskissen lagt opp til årlige seminarer. Et midtveisseminar ble arrangert på Schæffergården, København, 17.-19.august 2001. Som et ledd i arbeidet med å ”spre Klangfuglkonseptet” ble et seminar på Schæffergården vurdert som svært viktig av styringsgruppens leder. I samarbeid med Fondet for dansk-norsk samarbeid og med blant annet Sekretariatet for børnekulturnettverk ved Danmarks Pedagogiske Universitet og Louisiana Museum for moderne kunst ble seminaret etter hvert en realitet, med overskriften ”Det unyttiges nødvendighet. Kunst for barn under tre år”. Seminaret skulle ifølge invitasjonen ta opp sentrale problemstillinger knyttet til det å skape og formidle kunst til barn under tre år. Det ble også stilt opp et vidt spekter av problemstillinger som man ville drøfte i seminaret. Blant problemstillingene man ville drøfte, var:

- Hva er god kunst for små barn når moderne kunst på mange måter river ned de vante forestillingene om kvalitet i kunsten?
- Kunst for små barn: en nødvendighet, en rettighet, en tilfeldighet eller en plage eller enda en stressfaktor for de små?
- Skal små barn ha utfordringer, opplevelser, mangetydighet og kompleksitet, eller skal de ha læring, trygghet, latter, enkelhet og tydelighet?
- Hva er det å utfordre en ettåring? Hvordan?
- Trenger små barn kvalitetskunst?
- Hvilken rolle har de voksne, så vel kunstnere som de foresatte?
- Hvordan er små barns kunstresepsjon?
- Hva kan kunstnere lære av små barn?

Dette og flere ”store” spørsmål dannet referansebakgrunn for deltagerne. Dette var en bred vifte av tema som skulle sikre bred deltagelse, og illustrerer hvor bredt de faglige ambisjonene i styringsgruppen gikk når det gjaldt Klangfuglprosjektet. Invitasjonen til seminaret gikk ut til prosjektdeltagerne, samt til dem som ”arbeidet med eller var opptatt av kunst og små folk” blant kunstnere, kulturformidlere, kulturadministrasjon og fagfolk innen kunsthøgskole, småbarnskunnskap og formidling. Seminaret ble arrangert slik at deltagerne i Klangfuglprosjektet hadde et prosjektseminar i forkant og etterkant av seminaret, og styringsgruppen hadde et møte i etterkant av seminaret. Det var plass til 70 deltagere på Schæffergården. Ved siden av ca. 40 deltagere som enten var forelesere, styringsgruppemedlemmer eller prosjektdeltagere, var det ca. 25 deltagere fra Danmark og Norge inklusive to deltagere fra Sverige og en fra Island. Mange av deltagerne jobbet med kunsthøgskole og formidling i ulike høgskoleutdanninger, mens det var få kunstnere blant deltagerne. Styringsgruppen var aktivt deltagende i programmet for seminaret og i det praktiske arbeidet med gjennomføringen.

Programmet startet på Louisiana Museum for Moderne kunst med et innledningsforedrag av styringsgruppelederen og med omvisning på Børnehuset. Deretter var det delseminarer med museumslektorer fra Louisiana og Moderna Museet i Stockholm. Den neste dagen presenterte prosjektlederne premisser og problemstillinger for Klangfuglprosjektet. Det var hentet inn en dansk barneteaterforestilling. Videre presenterte en del av Klangfuglkunstnerne sine prosjekter, og en komponist presenterte noen problemstillinger rundt ”Spedbarn og musikalitet”. Den siste dagen var viet de mer teoretiske perspektiver på kunst for små barn, med blant annet foredrag av barnekulturforskere fra Danmark. De eksterne deltagerne på Schæffergården ga uttrykk for at seminaret var interessant, og det ble etablert faglige kontakter på ulike måter mellom deltagerne og kunstnerne. Dette oppfylte en del av intensjonene med arrangementet.

### **Kunstnernes diskusjoner**

Ikke alle kunstnerne var like engasjerte i foredragene og de teoretiske refleksjonene som ble presentert i løpet av disse dagene. Alle satte stor pris på mulighetene for å diskutere erfaringer, tanker og refleksjoner rundt prosjektet og sine egne kunstneriske arbeider sammen med kolleger i løpet av seminardagene. Derfor var det interne seminaret for kunstnerne viktig som diskusjonsarena. En av diskusjonene på det interne seminaret handlet om hvordan man kan forstå barnas reaksjoner for å ivareta deres behov og begrensninger. Hva vil det si å tilpasse formen til ”barnas forutsetninger”? Det ble også denne gangen diskutert hva det vil si å utfordre disse barna. Kan man ha ”skrekk og gru” i ”passelige” prosjekter?

I denne typen diskusjoner bidro prosjektlederne med erfaringer fra forprosjektet og med kunnskap om små barn. Det ble påpekt at blant virkemidlene man kan bruke, er forventede overraskelser som kan skape latter, gjenkjenning av egne følelser er noe man kan spille på. De to prosjektlederne presenterte i sitt foredrag en veiledende liste med sjekkpunkter om hva slags reaksjoner man kan forvente, og hvordan de kan tolkes. Blant de fenomener man skulle være oppmerksom på, var barnas atferd og hvordan den kunne tolkes:

- Prøve å nå
- Hvordan barn forflytter blikket
- Hvordan barn lytter
- Gir uttrykk for gjenkjennelse både lydlig og bevegelsesmessig
- Viser nysgjerrighet
- Er konsentrerte
- Er rolige og aktivt oppmerksomme
- Hvordan alvor, smil og latter avløser hverandre
- Hvordan barn imiterer det som skjer på scenen
- Hvordan barn gir motoriske, språklige eller musiske uttrykk for deltagelse

Det ble også gjort oppmerksom på at "... med den korte veien mellom glede og frykt i samspill med barn er det viktig å lese signaler som "smil som stivner", "ansikt som snur seg bort", "latter", "gråt" eller "skrik" samtidig som en må være var for de små sofistikerte signalene barn sender ut, og kjenne til hvilke forutsetninger barn har til å kunne ta imot opplevelsen." I debatten ble det påpekt at det var et dilemma hvor mye deltagelse man kunne la barna få ha hvis man samtidig skulle ta hensyn til egne intensjoner med kunsten. Det ble også spurt hvor "dekonstruktivistiske" barn er, i hvor stor grad kan små barn skape noe nytt av det som er? Diskusjonene bar preg av det som prosjektlederne karakteriserte som profesjonalitet på kunstens vegne og nysgjerrighet på barna.

Det interessante var kanskje i hvor liten grad diskusjonene i dette interne seminaret der kunstnerne hadde hovedrollen, ble en diskusjon om "kjensgjerninger". Diskusjonen var preget av kunstnerens begreper og perspektiver. Dette kan ha virket betryggende for kunstnerne. En av kunstnerne sa ved oppsummeringen at "Jeg var veldig frustrert da jeg kom hit, men nå har alt løst seg og falt på plass." Ifølge kunstnerne som bidro i evalueringen av seminaret, lå det en stor verdi i å få en kollegial bekreftelse på at det den enkelte følte av tvil og usikkerhet, var noe som var gjenkjennelig hos alle. Det kunne derfor oppfattes som en naturlig del av

prosessene de befant seg i. Samtidig ble det også denne gangen kommentert at det ikke ville vært like harmonisk hvis man hadde gått inn i en konkret diskusjon om kunstnerisk kvalitet i delprosjektene.

## **Besøk og veiledning**

For at Klangfuglprosjektet skulle kunne samle erfaringer med kunstsaking og kunstformidling til små barn, var det en forutsetning at prosjektlederne kjente alle prosjektene. Mange kunstnere oppfattet prosjektledelsen som et administrativt organ i starten av prosjektet. Men dette endret seg etter hvert som de fikk besøk og etablerte personlig kontakt. For kunstnerne var deltagelse i Klangfuglprosjektet ett av flere prosjekter de hadde søkt om midler til, og derfor var det ulike planer for når prosjektutvikling, prøver og forestillinger, utstillinger osv. kunne realiseres. Siden det frie kunstfeltet i stor grad er prosjektbasert, skjer mange endringer, og det kan i perioder være korte tidshorisonter for kunstnerens arbeid. Mange av delprosjektene var fortsatt i startgropen da andre hadde avsluttet sitt delprosjekt. Prosjektledelsen måtte derfor ta med i beregningen at mye kunne endre seg. Det gjorde det også, både når det gjelder hvilke kunstnere som til sist var med i prosjektene, og innholdet i de ulike prosjektene. Det var en ambisjon for prosjektlederne at de skulle besøke alle delprosjektene i løpet av prøveperiodene og på forestillinger. Planen var å prøve å besøke alle delprosjektene i løpet av høsten 2000 og våren 2001. Dette måtte imidlertid revurderes etter hvert i forhold til fremdriften i det enkelte prosjekt. Flere av prosjektene ble ikke ferdige før våren 2002, slik at reiseperioden ble strukket ut i tid. Det var fra starten av Klangfuglprosjektet klart at det var små midler i budsjettet til reiser for prosjektlederne. De viste imidlertid stor oppfinnsomhet når det gjaldt økonomiske og praktiske løsninger for å få besøkt alle delprosjektene. Hvis de var i en by på annet oppdrag, la de inn et møte med det delprosjektet som var lokalisert der.

På disse besøkene var det ikke lagt opp til formalisert veiledning, men det var gitt beskjed til kunstnerne om at prosjektlederne kunne komme med synspunkter på prosjektene hvis det var ønskelig. Innholdet i samtalene skulle etter planen være basert på prosjektets behov, samt diskusjoner omkring det kunstneriske og formidlingen til barna. En del av disse besøkene ble observert som del av denne evalueringen. Å få besøk til riktig tid slik at det var relevant for kunstnerne, var avhengig av planlegging, og i stor grad av informasjonsflyt mellom de ulike delprosjektene og prosjektlederen. Det var forskjellig i hvor stor utstrekning kunstnerne informerte i god nok tid i forhold til de prosessene som foregikk, men ifølge prosjektlederen fikk alle besøk to ganger i løpet av prosjektperioden. Det

var også stor variasjon i hva kunstnerne hadde behov for å diskutere med prosjektlederne.

Delprosjektene gjorde forskjellige valg i forhold til hvordan de brukte prosjektlederne. Dette hadde selvsagt blant annet praktiske grunner som lange avstander, tidsklemme osv. Ett prosjekt valgte å bruke et av styringsgruppens medlemmer som konsulent. Flere prosjekter hadde produsenter eller regissører som var naturlige samarbeidspartnere i utviklingen av en forestilling, performance eller lignende. I de fleste delprosjektene var prosjektlederne til stede under visning for barn. Dette førte gjerne til diskusjoner om barns reksjoner og atferd og om hvordan kunstnerne kunne forholde seg til uventede situasjoner som oppsto. Angsten for barna var et tema som stadig dukket opp i ulike samtaler mellom prosjektlederne og kunstnerne. Det var stor forskjell i hvilken tilnærming kunstnerne hadde til erfaringene de fikk i møter med barna. Noen var svært analytiske og problematiserende. For andre kunstnere var det fremdeles en skremmende tanke at de skulle ut og konfrontere de små barna med den kunsten de ønsket å lage. Mange valgte å jobbe med videreutvikling av prosjektet etter slike møter med barna. Ifølge intervjuer med kunstnerne var en viktig funksjon ved disse besøkene å få bekreftelse på at det de holdt på med, var viktig, og en påminnelse om det større fellesskapet de tok del i. Kunstnerne i det frie feltet er vant til å være forholdsvis isolert med sine prosjekter og bare bli avkrevd en rapport til Kulturrådet i etterkant. I Klangfuglprosjektet var man synlig og en viktig del av et faglig fellesskap. Det ble blant annet kommentert av flere kunstnere at slik kunne gjerne flere av støtterordningene i Kulturrådet fungert.

## **Klangfuglfestivalen**

Som avslutning på prosjektet ble det arrangert en Klangfuglfestival i Kristiansand 22.-24.august 2002. Forslaget om å arrangere en Klangfuglfestival ble lansert forholdsvis tidlig i prosjektet av et av medlemmene i styringsgruppen. Det var imidlertid stor usikkerhet knyttet til hvorvidt dette lot seg realisere, både økonomisk og praktisk. Med en ekstra bevilgning fra Kulturrådet, midler fra Fondet for utøvende kunstnere, omdisponering av midler i prosjektet, samt at Agder teater gikk inn med ressurser i form av lokaler og arbeidsinnsats osv., lot festivalen seg arrangere. Det ble ansatt en prosjektansvarlig for festivalen som var lokalisert på Agder teater. Festivalen hadde samme form som seminaret på Schæffergården. Det var interne seminardeleer for prosjektet og fagseminarer som var åpne for eksterne deltagere. De interne målsettingene for festivalen var at Klangfuglkunstnerne skulle få anledning til å se hverandres arbeider og dermed inspireres til å se nye muligheter



og videreutvikle sin kompetanse. Dessuten så man på dette som en god avslutning på prosjektet. De eksterne målsettingene var å skaffe publisitet til prosjektet og delprosjektene, å spre Klangfuglkonseptet og utvikle og utvide kompetansen om barn og kunst. Festivalen var organisert slik at alle prosjektene var tilgjengelig for publikum over to dager, og alle forestillinger ble vist to eller tre ganger. Innholdsmessig var det et mål at alle delprosjektene skulle få tilbakemelding fra en kunstfaglig kompetent person om det kunstneriske resultatet. Dette ble gjort i forbindelse med de åpne fagseminarene i tilknytning til festivalen, med både interne og eksterne deltagere. I løpet av festivalen ble det arrangert et eget avslutningsseminar og en avslutningsfest for Klangfuglprosjektet.

Det var 139 påmeldte deltagere på festivalen, inklusive kunstnerne i prosjektene, styringsgruppe og prosjektledere. Deltagerne var både studenter på drama-utdanningen ved Høgskolen i Agder, kulturbyråkrater fra fylkesadministrasjonene rundt i landet, kunstnere, representanter for Norsk kulturråd, musikere, skuespillere osv. Tre delprosjekter kunne av ulike årsaker ikke delta på festivalen. I tillegg til de 13 Klangfuglprosjektene som ble presentert, var det invitert to gjesteprosjekter. Det ene prosjektet var Dansdesign med forestillingen "TreMødre – Ex auditorio", og det andre var Ragnhild Steinholt med "Speranzas reise". Utstillingene av skulpturene var lokalisert i Sørlandets kunstmuseum og på Agder Kunstnersentrum, som hadde stilt sine lokaler til disposisjon. Alle forestillinger ble vist i lokaler i tilknytning til Agder Teater.

En viktig forutsetning for festivalen var at det måtte være barn til stede på alle forestillingene. Dette viste seg å være vanskelig å få realisert fullt ut. De forestillingene som gikk uten barn, fikk naturlig nok et litt annet preg enn der hvor det var barn til stede. Å være på forestillinger sammen med så små barn var nye erfaringer for de fleste deltagerne på festivalen. Mange var ikke forberedt på at forestillingene skulle berøre dem slik de gjorde. Det å se de små barna i konsentrert engasjement på en forestilling virker i seg selv berørende. Den kritiske distansen og refleksjonen rundt kunstnerisk kvalitet og kunst for barn ble kanskje av den grunn ikke så poengtert. Til gjengjeld var engasjementet blant festivaldeltagerne bemerkelsesverdig etter hvert som de opplevde barna i kunstmøtene. Inntrykket fra samtaler med festivaldeltagere var at Klangfuglprosjektene engasjerte og berørte representanter for mange ulike fagmiljøer, studenter, kulturbyråkrater, kunstnere og forskere. Samtidig var det klart at festivalen var større og mer arbeidskrevende enn de ansvarlige i styringsgruppen, i prosjektledelsen og ved teatret hadde tenkt seg på forhånd. Det ble mye nattarbeid for kunstnerne og scenearbeiderne på Agder

teater for å få rigget opp og ned utstyr og rekvisitter til forestillingene skulle begynne. Det ble også svært mye arbeid for hovedprosjektlederen. Selv om festivalen derfor var en i overkant djerv satsing i forhold til de ressursene som var til disposisjon, var kunstnerne svært positive til festivalen. De la spesielt vekt på betydningen av at festivalen ga dem mulighet til å få se de andre delprosjektene. Det var i realiteten først på dette tidspunktet de opplevde at de kunne delta i en samlet diskusjon om mer overordnede spørsmål i Klangfuglprosjektet. Men da var prosjektet slutt.

### **Styringsgruppens og prosjektledernes roller**

Det er ulike oppfatninger av en styringsgruppes rolle i forhold til et utviklingsprosjekt av denne typen. Dette prosjektet har vært intensjonsstyrt, og mindre utprøvende enn målsettingene skulle tyde på. Styringsgruppens arbeid har gjennom hele Klangfuglprosjektet vært preget av at medlemmene hadde sterkt eierskap til prosjektet, stort engasjement og aktiv deltagelse. Dette gjelder spesielt dem som også var med i referansegruppen for forprosjektet. Dette har virket drivende på prosjektet i dets ulike faser. At styringsgruppens leder også sitter i Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur, har gjort at man har hatt legitimitet. Men dette kan ha gjort at prosjektet måtte styres sterkt, for kunne man risikere å mislykkes? Når i tillegg prosjektlederne også var involvert i forprosjektet, bidro dette sannsynligvis til at retningen for Klangfuglprosjektet på mange måter var satt. Det var i løpet av styringsgruppemøtene som ble observert, liten diskusjon om mulige alternative veier frem mot målet. Det var også få diskusjoner om hvor sterke føringer som faktisk ble lagt for Klangfuglprosjektets resultater, gjennom formidlingen av erfaringene i forprosjektet, i kriteriene for vurderingen av søknadene og i valget av delprosjekter. Gjennomføringen ble også preget av styringsgruppens og prosjektledelsens vilje til kunnskapsformidling og kunnskapsproduksjon. Det at de fleste av styringsgruppens medlemmer jobber i høyskoler, kan ha hatt betydning for den sterke vektlegging på kunnskapsutvikling. Virkemidler i denne sammenhengen var midtveisseminaret på Schæffergården og Klangfuglfestivalen. Både på Schæffergården og på Klangfuglfestivalen var det lagt vekt på generelle diskusjoner om kunstformidling og kunstproduksjon for små barn. Styringsgruppelederen la stor energi i å skaffe foredragsholdere som kunne bidra til å gi Klangfuglprosjektet legitimitet og synlighet i det kulturelle feltet og i utdanningsinstitusjoner. De eksterne deltagerne var derfor viktige. Dette fikk konsekvenser for formen på dialogene som Klangfuglprosjektet la opp til. Styringsgruppen har reflektert lite over hvem som skulle gjøre erfaringene som prosjektet skulle resultere i. Var det prosjektledelsen, styringsgruppen eller kunstnerne som hadde hovedansvaret for fortolkningen, eller skulle dette skje i

samarbeid? En tydeligere diskusjon om dette kunne ført til andre prioriteringer i løpet av prosjektperioden.

En del av kunstnerne ga uttrykk for at mange av diskusjonene på de eksterne delene av seminarene ikke var så interessante. På Schæffergården sukket en kunstner og sa at "... det blir mye snakk som ikke angår kunsten. Det er kunsten som teller her, hvordan møtet med barna fungerer". For flere kunstnere var det først da de fikk overblikket over Klangfuglprosjektet på festivalen, at de opplevde interessante og relevante diskusjoner. Det var allikevel en erfaring at kunstnerne hadde fått med seg en del informasjon i løpet av seminarene. Da prosjektledelsen reiste rundt og besøkte delprosjektene, refererte mange kunstnere til seminarene de hadde deltatt på, og til ulike ting de hadde fanget opp og jobbet videre med. Slik sett har seminarene fungert i forhold til styringsgruppens og prosjektledelsens intensjoner. Selv om seminarer og festival har vært vellykkede, har de også vært svært ambisiøse. Prosjektlederne har hatt den viktige, men svært tidkrevende rollen som ivaretager av dialogene mellom styringsgruppen og delprosjektene i de kunstneriske prosessene og i forbindelse med de ulike arrangementene. Deres arbeid har bidratt til å lime prosjektet sammen på skjøre punkter.

## Kunstnernes erfaringer

Det ble sendt ut en spørsmålsliste til alle delprosjektlederne ved slutten av prosjektet. Av svarene på hvilke typer aktiviteter og samlinger de har hatt utbytte av, oppgir kunstnerne at de har hatt utbytte av seminarene. Dette er summert opp i den interne prosjektrapporten (Os 2003):

*Figur 3 Kunstnernes opplevelser av utbytte av aktiviteter i prosjektet*

Typer aktiviteter	Stort utbytte	En del	Lite	Ikke betydningsfullt	Vet ikke
Kollegiale møter	10	2			
Utvikling av ny kunnskap i forhold til kunstnerisk virksomhet*	4	7	1		
Utvikling av ny kunnskap i forhold til barn**	4	7			1
Respons på eget kunstnerisk arbeid	9	4			
Faglig fellesskap med andre kunstnere	10	3			

\* En har ikke svart på spørsmålet, og en har satt to kryss (velger den laveste verdien her)

\*\* En har ikke svart på spørsmålet

Prosjektlederen sier i sin kommentar til disse vurderingene i den interne prosjektrapporten:

Selv om de fleste ser ut til å være rimelig fornøyd med det faglige utbyttet av samlingene, ville det vært en utfordring å få flere og mer nyanserte diskusjoner omkring kunnskaper om barn og kunnskaper om kunst - og for ikke å snakke om det å skape og formidle kunst til små barn (Os 2003, intern rapport).

Denne refleksjonen kan illustrere hvordan styringsgruppens styring har skapt noe, men kanskje har man mistet noe annet? Dette ”andre” kan blant annet være å gjenspeile språket og tenkemåten blant kunstnerne når det gjelder den kunstneriske forståelsen av arbeidet med å skape kunst for barn. Dette burde kanskje vært mer aktualisert i og med at Klangfuglprosjektet har hatt intensjoner om erfaringsinnsamling som skal fungere som inspirasjon for andre kunstnere som vil skape kunst for små barn. Kunstneres stemme ville kanskje ført til andre kategorier enn dem som er brukt av prosjektledelsen. Dette har imidlertid ikke vært uttrykt som et problem av kunstnerne selv. Ifølge kunstneres svar i spørsmålslisten har ikke de barnefaglige perspektivene de har møtt i seminarene, overskygget de kunstfaglige ambisjonene de hadde i delprosjektene. I løpet av Klangfuglprosjektet er kunstnerne som del av evalueringen blitt intervjuet om sine arbeidsprosesser. Mange har hatt en sjenerøs vilje til å dele sine refleksjoner om kunst for små barn. Det er klart at det å få søkelyset satt på egne kunstneriske prosesser fører til en tydeligere språkliggjøring av de refleksjonene som kanskje ellers ville vært mer implisitte. En av kunstnerne jeg traff flest ganger i løpet av arbeidet med delprosjektet, formidlet ganske detaljerte vurderinger i de ulike delene av sin arbeidsprosess. Men så kom hun til et punkt der hun konkluderte med at nå var hun ferdig med problematiseringen og ville arbeide videre. Andre kunstnere har ikke vært så opptatt av å få ny kunnskap eller å språkliggjøre sitt eget arbeid. Ifølge en av kunstnerne førte spørsmålene som ble stilt i de ulike seminarene, til at de i delprosjektet måtte ”ta stilling til det de ble presentert for, og gjøre valg”. Ut over dette hadde den kunstneriske prosessen vært slik den vanligvis arter seg. Dette varierer selvsagt også med kunstformen det er arbeidet i. Et skulpturprosjekt vil kreve andre typer vurderinger enn et scenekunstprosjekt.

Sett under ett har ikke kunstnerne gitt uttrykk for at kunsten har vært underordnet de barnefaglige perspektivene som de har møtt underveis i prosjektet. I en rapport sier to scenekunstnere:

Som nevnt på seminaret så har selve den kunstneriske prosessen ikke skilt seg fra arbeidet med prosjekter tenkt for voksne – men selve møtet med de små barna har nok fått oss inn i noen nye ”rom” som utøvere, hvor særlig det å utsette seg for, og det å tørre et så direkte og intenst nærvær ... er det ”springende punkt”!

Ansvar for å være ”til stede” i møtet med barna har vært sentralt for flere scenekunstnere, og flere har opplevd dette som det mest utfordrende, men også det mest lærerike og givende ved å delta i Klangfuglprosjektet. Andre har både i intervjuene og i rapporten fra delprosjektet vært mest opptatt av sine egne tanker om barn og har forblitt på intensjonsplanet i refleksjonen over eget kunstnerisk arbeid. Her ser det ut til at individuelle forskjeller blant kunstnerne er like avgjørende som kunstform og tidligere erfaringer med barn. Kunstnerne har hatt stort utbytte av det kollegiale fellesskapet og muligheten for å opprette nye forbindelser. Mange av kunstnerne har etablert kontakter som de ønsker å videreutvikle i nye prosjektsammenhenger. Det kollegiale møtet og faglig fellesskap med andre kunstnere har vært av betydning, og dette har vært et element i prosjektet som kunstnerne påpeker som spesielt for Klangfuglprosjektet. Slik sett har seminarene og betydningen av de ulike faglige innspillene i stor grad fungert etter intensjonene i prosjektet.

## 5

# KUNSTEN, KUNSTNERNE OG PUBLIKUM

I forprosjektet vurderes kunstnerisk kvalitet i delprosjektene ut fra to perspektiver: kvaliteten når det gjelder kunstnerisk form og innhold, og kvaliteten i formidlingen. Kunsten måtte ha forrang fremfor de barnefaglige vurderingene, uten at man kunne se bort fra kravet om god kommunikasjon med barna. Det er ingen enkel årsak-virkning-sammenheng mellom intensjoner, valg av kunstneriske virkemidler og barns og voksnes erfaringer i møtet med kunst. Dette kapitlet skal belyse hvordan dette har foregått, og hvilke problemstillinger det reiser.

### **Klangfuglprosjektene**

De kunstneriske prosjektene som er omtalt i denne rapporten, blir ikke godt nok dokumentert gjennom teksten. For å gi et inntrykk av prosjektene blir de her presentert slik kunstnerne beskrev dem i forbindelse med Klangfuglfestivalen i Kristiansand:

Agder Teater: Zik-Zak

Alder 0-3 år

En videreutvikling av figurteaterforestillingen Zik-Zak som var en del av forprosjektet "Klangfugl – kulturformidling med de minste". Historien foregår i en sandkasse hvor bamsen Georg oppdager underlige ting som kommer fra sanden, og andre ting som kommer dalende ned. Georg finner til og med en venn i sanden. Vennen Zik-Zak er ganske forskjellig fra Georg, og kanskje er det derfor de synes det er spennende å leke sammen? Forestillingen er intim og foregår i et telt av blå fløyel. I samarbeid med Giert Werring og Lis Lauvdal har komponist Tony Valberg bidratt til å utvikle lydbildet i denne forestillingen.

Bruna Molin Bruce: "Betty Borte?"

Alder 1-3 år

Dame leter etter Betty Borte hele veien – er Betty borte? Som små barn sakte blir seg selv gjennom samspill og lek med omgivelsene, er forestillingen en reise til ukjent land på leting etter mening og kjærlighet. En rolig, varm og oppdagende teaterforestilling for de aller minste.

Nina Borge i samarbeid med Jesper Egelund Pedersen: "Lydspor" Lydskulpturer

Alder 0-3 år

Et landskap av lydskulpturer der taktilitet og musikk vil være et hovedtema. Barna inviteres til å bruke skulpturene som hver har sitt visuelle uttrykk. Skulpturene har sin egen lyd/musikk som blir satt i gang av berøring, klatring og bevegelse.

Agnes Buen Garnås og Nina Thormodsæter Haugen: Det begynner med tråd ...

Alder: Alle

En sprø liten tone fra en streng på en bue, sier myten var starten til strengeinstrument. Med slike utgangspunkt "diktes" hver forestilling. I et rom skapt av tekstilene til tekstilkunstner Nina Thormodsæter Haugen møter barna musikk, sang, fortelling og tekstilkunst som forenes i et kunstnerisk uttrykk. Folkemusiker Agnes Buen Garnås synger, forteller og danser med barna. Ulike musikere og andre utøvende vil i prosjektperioden bidra til å "bygge broer" og ta del i større arrangementer for større publikum.

Ketil Gudim: Himmelkua

Alder: 1-3 år

En helhetlig kunstopplevelse med drama, dans, musikk og tekstilkunst. Handlingen er knyttet til forvandling; om det å være seg selv, bli noe annet og så bli seg selv igjen. Forestillingen er basert på Peter Svalheimsbok "Himmelkua" med musikk av Anne Christine Pittet Grodli og tekstilkunst av Anita Gaassand. Forestillingen spilles i Randvik ved Risør med Arve Rønnings pilinstallasjon som bakgrunn.

Kompani Trans Materiell: Kjempenes naive univers

Alder: 2-3 år

En visuell happening som ikke har til hensikt å følge en rød tråd, men beveger seg i et univers av installasjon, performance, dans og teater. Dynere og kaniner har en sentral plass i forestillingen – objekter som er kjente for barna, men som brukes på uventede måter.

Kulturproduksjoner: Glass i palass

Alder: 0-3 år

Prinsesse Pia får ikke sove. Herr Mohn, mannen i månen, kommer med gaver til henne. Ved hjelp av gavene opplever Pia hvordan lyset, fargene og klangen kan forandre seg. Et tverrkunstnerisk scenisk prosjekt der rommet, musikken, installasjonen og lysvirkningene opptrer som likeverdige samspillere sammen med skuespillerne.

### Levende dukker AS: Baobab og Bushbaby

Alder: 0-3 år

En historie om et trist tre med røttene i været. Hvorfor er treet trist? Hva har skjedd? Kan treet noen gang bli glad igjen? Bushbabyen kommer til verden fra en ryggsekk og utforskning av verden, og etter hvert kommer også en lekekamerat, nemlig Skilpadde. En interaktiv figurteaterforestilling som fremføres i og omkring en tekstilinstallasjon.

### Kari Mariussen: Gloria og Tjønneblomen

Alder: 1-3 år

En forestilling der hardingfele og orientalsk dans er sentralt. Hardingfela har både i seg det rolige og meditative og en fandenivoldsk kraft. Etter hvert kommer danseren som beveger seg til norske hardingfeleslåtter og hardingfeleimprovisasjoner.

### Turid Ousland og Steffi Lund: Dråpene

Alder: 1-3 år

En visuell konsert og performance i et landskap av vann og fargesterke plastobjekter: blant annet ballonger fylt med vann, plastslanger til å vikle seg inn i og ut av, kanner og kar til å helle av og i, hagesprøyter og en regnbueparaply. Kunstnerne boltrer seg i dette frodige landskapet av vann og farger på måter som barna både kan kjenne igjen og la seg overraske over.

### Petrusjka Teater: Typer & ting

Alder: 2-3 år

Intimt og nært figurteater om noen merkelige individer utformet i hvert sitt materiale - metall, tre, plast, papir og plysj. Figurene har sære karakterer typisk for materialet de er utformet i, lydene de skaper og tilholdsstedene eller rommene hvor de selvfølgelig hører hjemme. Men hva er egentlig "riktig"? Hva skjer når disse eiendommelige figurene stables feil sted og havner i feil rom?

### Rolf Starup: 1, 2, 3

Alder: 0-3 år

Utstillingen består av tre deler: en krabbeskulptur, en serie kubiske elementer og en bøtteinstallasjon. Arbeidene består av enkle geometriske grunnformer. De er produsert hovedsakelig i plastmaterialer som presenning, forskjellige skummaterialer, lekebøtter og parkdresstekstiler. Arbeidene er laget for små barn, og utført med tanke på deres direkte og fysiske tilnærming.

### Stiftelsen Nils Aas v. Robert Øfsti: PSST!

Alder: 0-3 år

En utstilling der kunstverkene forholder seg til typiske utviklingstrekk de tre første leveår. Kunstverket vil bestå av et gulv med farver, linjer og tekstur som gjør gulvet til et sted å krabbe på for barn under ett år, og installasjoner som barn i alderen 1-2 år kan krype i, rundt, gjennom, under og over. Musikken vil være et viktig element i opplevelsen. Prosjektet er et samarbeid mellom billedkunstnerne Robert Øfsti, Magnar Gilberg og Bjørg Nyjordet og musikeren Asgeir Skrove.



Korn produksjoner: 20 minutter i skogen

Alder: 0-3 år

”20 minutter i skogen” er en kombinasjon mellom teater, billedkunst og musikk hvor foreldre og barn får mulighet til sammen å få en annerledes kunstopplevelse. Arbeidet med forestillingen har vært inspirert av Lewis Carolls ”Alice i Eventyrland” og ”Through the Looking Glass”. Dette er en overraskende og annerledes historie hvor den eneste faste regelen er, som Alice selv sier: ”Let’s pretend!” Med dette som utgangspunkt blir barna tatt med inn i en verden av høst, en skjør, sprø og litt melankolsk verden hvor lys, farger og størrelser forandrer seg, alt er i bevegelse. Her møter vi skogsdynene, den selvsikre gaupa og den engstelige ulven. Sammen går de inn i den forblåste skogen og omskaper den til sin lekeplass hvor ingenting er det man tror det er, bare det man vil det skal være. ”20 minutter i skogen” er et klipp inn i en abstrakt verden hvor det legges mer vekt på lyd, bilder og sanseopplevelser enn lineær historiefortelling.

The underberg herbgirl dancegarden: Sykkelhagen

Alder: 0-3 år

Fløytetoner fulle av fortellerglede tar en sykkel, en katt, en jente og publikum med på en reise og oppdagelsesferd hvor musikk, dans, teater, skulptur og installasjoner sammen forteller en ordløs, men eventyrlig historie. Scenerommet utvides og forvandles i løpet av forestillingen. Musikken, jenta og katten viser til slutt frem sykkelens vakre hemmelighet: Den kan blåse bobler ...

Bibbi Winberg: Bussen

Alder: Fra 1 år

En forestilling med dans, musikk og en liten buss hvor barn, voksne og utøvere inviteres til felles opplevelse gjennom en reise. Noen ganger er forflytningen bare en måte å komme seg rundt på. Små historier og hendelsesforløp vil utspilles i lyd og bevegelse.

## **Form, innhold og formidlingsform**

De ulike betegnelse kunstnerne selv bruker om sine prosjekter, er ikke så informative når det gjelder arenaer eller hva som utgjør helheten som skapes. Det er ulike dimensjoner og formmessige løsninger i delprosjektene. Delprosjektene kunstneriske form og innhold kan beskrives via ulike dimensjoner. Som det ble påpekt i forprosjektrapporten, kan form kan være kunstform, de formale virkemidler som rom, lys, farger og dimensjoner, men også formidlingsformen skape form (Os 2000). Blant de virkemidlene som var utprøvd i forprosjektet, var hvordan starte en forestilling, hvordan skape en tydelig ramme og etablere et fattbart rom, hvordan kommunisere med barna og gi rom for deres reaksjoner, og hvordan avslutte. I forprosjektrapporten ble delprosjektene også vurdert i forhold til de dimensjonene som beskrives i søknader til Støtteordningen for fri scenekunst. I den interne rapporten fra Klangfuglprosjektet er både barnefaglige og kunstfaglige dimensjoner sett i sammenheng i beskrivelsen av delprosjektene form og innhold. Når det gjelder

prosjektene innhold, blir dette i den interne rapporten kategorisert slik (her er de utdypende kommentarene under hver kategori presentert i en forkortet form) (Os 2003):

- Relasjoner

Eksempler kan være nærhet og avstand, likhet og ulikhet, enighet og uenighet, samarbeid og kamp, engasjement og manglende engasjement, tilnærming og avvisning. Ulike kvaliteter i relasjoner kan, avhengig av barnas egen erfaringsbakgrunn, i varierende grad gjenkjennes i kunstuttrykk.

- Emosjoner

Barnet kan uttrykke følelser som glede, interesse, sorg, frykt, forskrekkethet, utrygghet, trygghet, forundring, tristhet osv. Dette har de møtt i Klang-fuglprosjektene.

- Handlinger og gjenstander

Eksempler på gjenstander som har vært brukt i forestillinger, er dyner, puter, plastspann, bamser, dyr, postkort, baller, ballonger, plastleker, sykkel, trær, paraplyer, tannbørster, smokker, krukker, papir, sandkasser, vann og såpebobler. Handlinger som å ta på seg og ta av seg klær eller sko, lete etter noe, undersøke, flytte ting, sove og forspise seg, å reise seg og å falle, gå, løpe, klatre, krype, strekke og snuble.

- Overraskelse

Barna vil kunne gjenkjenne noe av sin egen lekne og uærbødige behandling av virkeligheten, samtidig som de vil kunne overraskes og få nye perspektiver på seg selv og verden omkring seg. I flere av prosjektene er det en uærbødig og leken innstilling til fenomener og ting som er kjente for barna.

- Gjentakelse og passe grad av variasjon

Barn vil stadig søke nye utfordringer og opplevelser. Derfor vil nøyaktige gjentakelser etter hvert medføre at barna mister interessen. Interessen opprettholdes gjerne ved at det legges inn variasjoner. Derfor kan man si at et kjennetegn ved det som er interessant for barn, er variasjoner over samme struktur eller tema.

- Å få noe til å skje

Noe av det som oppleves mest fascinerende og noe av det mest sentrale både

i barns og voksnes liv, er opplevelsen av å få noe til å skje. Det har betydning både for motivasjon og for interesse. Små barn søker effekt av sine handlinger. Dette er gjort til tema i en av utstillingene som består av skulpturer som lager lyd når de kommer i bevegelse.

Dette er kategorier som er formulert av prosjektlederen på bakgrunn av observasjoner gjort i løpet av prosjektet. Disse kategoriene viser at kunst for små barn kan skapes med virkemidler som ikke er så forskjellige fra dem man tar i bruk når man skaper kunst for voksne, selv om eksemplene er relatert til målgruppen. Prosjektene kan beskrives med delprosjektene egne kategorier. Ut fra tildelingskriteriene for juryeringen av søknadene til Klangfuglprosjektet var det ønskelig med tverrkunstneriske prosjekter. Prosjektene som ble valgt ut, representerte profesjonelle kunstnere innenfor mange kunstformer. Presentasjonene av delprosjektene synliggjør et mangfold. Noen prosjekter er ganske abstrakte. Noen har fortellende struktur, andre er sekvensielle. Skulpturprosjektene lar seg enklest kategorisere. Delprosjektene har selv brukt følgende kategorier om kunsten de har skapt:

- Dans
- Danseteater
- Tverrkunstnerisk forestilling
- Figurteater
- Skulptur
- Installasjon/skulptur
- Installasjon/performance
- Teater
- Opplevelsesrom

Flere av prosjektene har sitt utgangspunkt i tradisjonelle kunstformer. Ett av prosjektene, *Typer og ting*, kan karakteriseres som klassisk figurteater med en scene sentrert overfor publikum, og innenfor denne titteskapsrammen foregår det meste av forestillingen. Forestillingen *Baobab og Bushbaby* er sprunget ut fra den samme faglige tradisjonen. Her løser man imidlertid opp skillet mellom scene og sal ved at dukkespillerne beveger seg fra midtaksen, dvs. treet som er det scenografiske midtpunktet, og ut mot publikum på ulike måter i løpet av forestillingen. Barna inviteres også inn i midtaksen og kan gå inn i og rundt treet. Flere kunstnere i de andre prosjektene har figurteaterutdanning og bruker elementer fra denne kunstformen i sine prosjekter. Den mest abstrakte betegnelsen på delprosjektene,

opplevelsesrom, kommer interessant nok fra det tradisjonsformidlende prosjektet *Det byrjar med ein tråd ...* I dette prosjektet er bruken av rommet viktig. Det konstrueres på nytt fra gang til gang ved hjelp av tekstiler, stoler etc. Barna og kunstnerne beveger seg rundt i rommet i forhold til de ulike elementene i hver forestilling. Ofte er det også gjester til stede som bidrar til forestillingen. Dette delprosjektet har begrunnet betegnelsen opplevelsesrom med at det var slik kunsten ble formidlet i gamle dager, som del av dagliglivet. Prosjektet bryter med de vanlige forestillingskonvensjonene, og kan derfor også sies å være blant de mer nyskapende i Klangfuglprosjektet når det gjelder form, innhold og formidling.

## **Dimensjoner**

Tatt i betraktning at barna er så små rent fysisk, kunne man kanskje forventet en sterkere fokusering på betydningen av dimensjonering for barnas kunstopplevelse. Interessant nok har skulpturprosjektene fokusert mest på de små barnas fysiske dimensjoner i utviklingen av prosjektene. En av skulptørene forteller i sin rapport at han utstyrte seg med tommestokk og mange spørsmål og oppsøkte en barnehage. I en lengre periode observerte han også de barna som kom på besøk, for å finne ut hvordan de oppførte seg i forhold til ulike former og gjenstander. Ut fra refleksjonene kunstnerne selv har gitt uttrykk for, kan det virke som om mange av scenekunstprosjektene er mer visuelt orientert i forhold til egne kunstneriske ambisjoner og i forhold til publikums erfaringer. Dette kan også ses i sammenheng med det enkle faktum at voksne dansere, musikere og skuespillere er bundet av voksenkroppens dimensjoner og derfor tar dimensjonene mer for gitt.

## **Kunst for mange typer rom**

Det har i sammenheng med prosjektet vært en idé at kunsten skulle ut på arenaer der barn befinner seg i hverdagen, for eksempel helsestasjoner og barnehager. Ett av delprosjektene som fikk støtte, hadde en idé om å bruke en leilighet og innrede den som en sansepark der barna ble ført fra rom til rom. Dette ble ikke realisert av praktiske og økonomiske grunner. Andre delprosjekter har hatt som mål å lage forestillinger som kan vises i barnehager, og har prøvd ut dette. Ett delprosjekt har tematisert stedet mer abstrakt, og har hatt som ambisjon å vise barna ”de voksnes steder” som tematiske sekvenser i forestillingen.

I delprosjektene var det stor variasjon i hvilke arenaer som ble tatt i bruk. I scenekunstprosjektene var det stor variasjon i hvordan scenerommet var utformet, i plasseringen av publikum og i dimensjonering. Valgene var begrunnet ut fra ønsket om kommunikasjon med de små barna. I forestillingen *Zik Zak* var det gjort

erfaringer med å lage et rom inni det store scenerommet, for å skape en nærhet og intimitet til barnegruppen. Dette ga inspirasjon til flere av delprosjektene i Klangfuglprosjektet. I forprosjektrapporten beskrives hvordan rommet skaper en ramme og en atmosfære som barna ”leser”, og at dette sammen med lyd danner et inntrykk av romlige dimensjoner (Os 2000). Mellomrommene skaper dynamikk og bevegelsesmulighet for barna og gir dem mulighet for å oppleve rommets kvaliteter med hele seg. Innenfor scenekunst vil de grunnleggende faste posisjonene og bevegelsene i rommet danne et ”forestillingsrom” med en tydelig forbindelse mellom scene og publikum. I diskusjonene i seminarene ble det ikke tematisert i særlig grad hvordan rommet kunne tas i bruk, og hvilke effekter ulike romløsninger kunne skape. Mange av delprosjektene var jo scenekunstprosjekter, slik at dette var noe kunstnerne oppfattet som et selvfølgelig virkemiddel i sine arbeider. En analyse av delprosjektene bruk av rommet og scenerommet viser stor variasjon.

I figurteaterforestillingen *Typer og ting* finnes det helt nære titteskapet i sentralperspektiv. Her sitter publikum utenfor selve hendelsene og titter mot et sentrum der alt skjer, og det er klare grenser mellom scene og sal, selv om titteskapets rammer ble brutt på slutten av forestillingen. Større varianter av dette titte-inn-i-rommet med sentralperspektiv finnes i forestillingene *Betty Borte* og *Himmelkua*. De er bygd opp som rektangulære scenerom, og publikum titter inn gjennom den imaginære fjerde vegg. Dette skaper også et tydelig skille mellom scene og publikum.

I forestillingen *Betty Borte* er det en skuespiller som i starten kommer frem fra sentrum av scenografien. Deretter beveger Betty seg frem og tilbake og rundt innenfor rommet, og til slutt går hun ut av rommet og ut på gaten, noe publikum ser på en fjernsynsskjerm som står i sentrum av scenen, på samme sted som Betty kom inn ved starten av forestillingen.

I *Himmelkua* inviterer forestillingen til at denne grensen mellom scene og sal kan overskrides. Barna må hjelpe til å holde i tauet som holder kua, de gir hesten mat eller får ri på hesten. I denne forestillingen var det flere tilfeller der ett barn oppholdt seg på utsiden av sceneteppet, på den ene siden, og imiterte det som foregikk på scenen. Dette kan ha sammenheng med at forestillingen foregikk ute i skogen, og skillet mellom scene og natur fungerte som et fleksibelt rom som kunne brukes til lek.

*Zik Zak* og *Glass i Palass* har en mer sirkulær struktur i og med at publikum sitter inne i et telt som også danner to av veggene i forestillingen. I forestillingen *Zik Zak* består hele rommet av et telt i mørk blå fløyel, noe som bidrar til å viske ut konturene i rommet. Allikevel er skillet mellom publikum og scene tydelig etablert og oppfattet av barna. Scene og sal skilles ved at det er satt opp en publikumsdel med trapper og puter frontalt mot den opphøyde sandkassen hvor forestillingen foregår. Dukkespilleren sitter bak sandkassen med front mot publikum, og sitter der mens han gjennomfører forestillingen. Bruken av lys mot scenen og dukkespilleren og mørket i rommet rundt forsterker det klare skillet mellom scene og publikum.

Forestillingen *Glass i Palass* foregår også innenfor et rom i rommet. Dette rommet består av et hvitt telt, laget av et silkestoff som gjør at lys og skygge synes gjennom "teltduken", men også at lyset inni teltet skaper illusjon av et større rom, nærmest et himmelrom. Dette styrkes av at publikum sitter på gulvet på puter og ser opp, forholdsvis tett på skuespillerne. Grensen mellom scene og sal kan virke utydelig, men strukturen i forestillingen bidrar allikevel til at denne grensen respekteres av barna. Forestillingen har flere rom i scenerommet. Prinsesse Pia befinner seg i sin barneseng med sprinkler rundt, og dette danner et rom. Hr. Moon sitter i et rom inni rommet ved forestillingens begynnelse og er usynlig. Bruken av lys er viktig når han kommer ut av dette rommet, og ved hjelp av lys skapes det nye rom, for eksempel glassrommet som blir synlig når han trekker frem det lille opphøyde bordet med hjul under og spiller på glassene.

I forestillingen *Bussen* veksles det mellom flere scenenivåer i det samme store rommet. Den røde bussen er kompakt, med små hjul og høye vegger. Den fungerer i starten av forestillingen som kjøretøy for musikeren og deretter som en dukketeaterscene der kun dansernes tær og fingrer er synlige. Deretter veksler ulike sekvenser der bussen er et rom, et hus danserne eller musikeren kryper inn i og ut av, et sittested osv. og sekvenser der bussen er et kjøretøy. Bussen forflyttes rundt i scenerommet, og i veksling med danserne og musikeren erobres hele rommet på ulike måter. Etter at forestillingen er over, får barna kjøre bussen rundt i rommet.

Forestillingene *20 minutter i skogen* og *Kjempenes naive univers* bruker også det rektangulære scenerommet der den fjerde vegg er borte slik at publikum kan se inn, men her sitter publikum inni rommet. Disse forestillingene ble vist i det samme rommet, på Museum for samtidskunst i Oslo. Dette rommet har en rektangulær form med to store vinduer på en langvegg, et stort skap på en kortvegg og en dør på den andre langveggen. Der kommer publikum inn, nærmest den andre kortveggen.

Det er også langs denne kortveggen publikum i begge forestillingene plasseres på puter på gulvet. Forestillingen *Kjempenes naive univers* er basert på visualiteten som skapes av leken med de nesten hvite dundynene. Vinduene er ikke blendet, og det er lite lyssetting av rommet. Ved starten trekker de to skuespillerne dyner ut av skapet på motsatt kortvegg av der publikum sitter. Dynene utgjør det sentrale scenografiske elementet i forestillingen, og dansernes lek med dynene skaper ulike romerfaringer alt etter som dynene seiler gjennom rommet, svøpes rundt danserne, legges lag på lag på gulvet, blir seng, høne eller andre dyr, osv. På slutten av forestillingen settes det frem en TV-skjerm der det vises opptak av kaniner på Gressholmen. Barna får tilbud om å sitte på dynene og bli dradd bortover gulvet.

Forestillingen *20 minutter i skogen* er en kombinasjon av billedkunst, teater og musikk, og baseres på en kompakt scenografi. Forskjellene til *Kjempenes naive univers* illustrerer hvor ulikt det samme rommet kan erfares ut fra virkemidlene som tas i bruk i forestillingen. Rommet er blendet og lyssatt som en teater- eller dansescene. Hele rommet er omgjort til en fargerik høstskog, og inni denne skogen finnes gaupe, ulv og andre dyr, epler, blader, sopp osv. Danserne/dyrene boltrer seg i skogen, og musikken er sentral for forestillingen. Forestillingen slutter ved at barna blir invitert inn i scenerommet.

I forestillingen *Sykkelhagen* beveger dansere og musiker seg rundt sykkelen samtidig som sykkelen forflyttes fra ett rom til et annet i løpet av forestillingen. Publikum inviteres til å følge etter, og i det innerste rommet står det et bord med saft og boller. Dette rommet er skjult av et sceneteppes og kan ikke ses fra den første publikumsplassen som er frontalt mot dette sceneteppet. Sceneteppet er nesten hvitt, og svakt farget lys brukes for å skape rom foran og bak.

Forestillingen *Gloria og Tjønneblomen* har løst opp det rektangulære rommet ved å ha kun to vegger, en kortvegg og en langvegg. Disse veggene består av florlette silkeforheng i to lag. Det øverste laget er blåskimret, det underste har flammende fargeblandinger i gult, oransje og rødt, og når det blå forhenget rives ned, endrer rommet karakter, relatert til sekvensene i forestillingen. Rommet er lyssatt av to lamper som er rettet mot de to veggene. Publikum sitter på langsiden av rommet, på puter på gulvet. På denne måten kommer barna ganske nær det som skjer i forestillingen. Dette gir barna mulighet til å ”gå til og fra” det som skjer i forestillingen, noe som er en viktig målsetting fra den kunstnerisk ansvarlige sin side. Dette gir barna mellomrom til å bevege seg i, mellom kunstsekvensene som foregår, rundt forheng og tilbake til sin publikumsplass, der en voksen er lokalisert.

Åpenheten og mellomrommene i forestillingens bruk av rommet førte ifølge delprosjektets egen rapport kunstnerne opp i et dilemma, fordi noen barn ble mer aktive enn andre og de aktive fikk dominere rommet.

*Det byrjar med ein tråd ...* er av kunstnerne kalt et opplevelsesrom, noe som henviser til at hver forestilling er unik og settes sammen av de delene som ønskes tematisert fra gang til gang. Den samme barnehagegruppen har kommet til det samme lokalet og møtt ulike ting hver gang. I tillegg til denne grunnstrukturen er det også arrangert større forestillinger som har en mer tradisjonell karakter, og det er utviklet en forestilling som egner seg for turne. Det var denne forestillingen som ble vist på Klangfuglfestivalen i Kristiansand. Rommet blir i dette delprosjektet rekonstruert fra gang til gang ut fra behovene og typen forestilling. Grunnelementene består av vevde tekstiler som plasseres slik i rommet at de skaper en ramme, og sammen med to stoler kunstnerne sitter i, struktureres rommet gjennom kunstnernes bevegelser mellom og rundt, og som steder der de finner rekvisitter osv. Disse stolene og tekstilene referer til de tradisjonelle høgsetene og åklærne i allrommene på gårdene i gamle dager. Publikum befinner seg i det samme rommet som kunstnerne og har på ulike måter medvirkende roller i løpet av forestillingen. I forestillingen på Klangfuglfestivalen var disse to høgsetene plassert diagonalt og med en stor hvit silkefallskjerm bredt ut over gulvet i midten av rommet.

Forestillingen *Dråpene*, som beskrives som en visuell konsert og performance, gir assosiasjoner til titteskaptet når det gjelder bruken av rommet. Et oppbygd basseng ca. 1,5 x 1,5 m danner sentrum i rommet. Dette bassenget er fylt med ulike gjenstander, ballonger og vannslanger. De to aktørene beveger seg rundt i bassenget og rundt bassenget mens de skaper vannlyder ved å helle vann fra vannkanner, gni på og skvalpe ballonger fylt med vann, sprute med vannslanger, fylle og tømme bøtter og kar, osv. Dette vannuniverset utgjør et avgrenset rom i rommet, og publikum sitter utenfor på puter på gulvet eller på stoler. Etter at forestillingen er slutt, blir barna invitert inn til bassenget og får lov til å leke med vannet og gjenstandene.

Utgangspunktet for prosjektet *PSST!* var et bestemt rom i Nils Aas skulpturverksted på Inderøy i Nord-Trøndelag. I dette galleriet er det et nedsenket kvadratisk område der det står en vedskulptur i sentrum. De tre skulpturene er laget slik at den ene tar i bruk et hjørne i rommet og de andre er plassert på langsiden. Musikken består av tre parallelle lydspor som kommer ut fra skulpturen i sentrum og fra de fire hjørnene. Rommet gir barna mulighet til å løpe rundt og utforske bevegelse og lyd samtidig som de kan utforske de taktile kvalitetene i skulpturene. Når disse skulpturene



flyttes til andre lokaler, kreves det en del strukturering for å få frem de samme kvalitetene.

*Lydspor* lydskulpturer består av fire (i starten tre) skulpturelle former som hver for seg har visuell og taktil karakter og egne ”lydspor” innebygd ved hjelp av elektroniske elementer. Samtidig danner disse skulpturene en helhet både form- og lydmessig. Skulpturene krever et rom av en viss størrelse og med gode akustiske forhold for å kunne fungere etter intensjonene om komplementaritet i lydbildet de sammen skaper. Barna kan bevege skulpturene og bevege seg rundt i rommet mellom skulpturene.

Skulpturprosjektet *1, 2, 3* består av tre deler: en krabbeskulptur som er stor og stabil, en serie kubiske elementer som barna kan flytte, bygge med og klatre på, og en bømmeinstallasjon som barna kan manipulere enkelt delene i. Disse skulpturene er laget i plastmaterialer som skal kunne tåle bruk. De er plassert i rommene som er stilt til disposisjon på ulike måter. Skulpturene har stor fleksibilitet, og barna tar dem i bruk på mange måter. Etter første utstillingshelg i Galleri F15 ble det klart at det største problemet var at større barn og voksne ”gikk amok” blant skulpturene. Utstillingsarrangørene måtte derfor sikre ulike former for adgangskontroll for at de små barna ikke skulle bli hindret i å utforske skulpturene og ta dem i bruk.

I utstillingene av skulpturene har publikum mulighet til å være der lenge og å komme tilbake en annen dag hvis de ønsker det. Dette gir muligheter for utforskning for barna, og det har vært interessant å kunne observere hvordan de små har opphevet tiden og vandret rundt svært lenge, dvs. så lenge som de voksne har orket. Ser man prosjektene under ett, er det klart at de primært er utformet for å kunne være fleksible og kunne settes opp der hvor det byr seg en mulighet. Hvorvidt dette stedet er en helsestasjon, et bibliotek, en barnehage eller en teaterscene, er avhengig av avtaler mellom kunstnere, turnéarrangør og kjøpere. Prosjektene fikk vist sin fleksibilitet under Klangfuglfestivalen i Kristiansand, og mange har vært og er på turneer rundt om i landet. Det samme kunstprosjektet kan vises på mange arenaer, og det er mange måter å nå dette publikummet på.

## **Musikk**

Et interessant trekk er at så mange prosjekter har musikk som ett element. En forklaring kan være at dette for mange har vært et opplagt uttrykksmiddel når man henvender seg til små barn. Flere prosjekter har øket det musikalske elementet i forestillingen i løpet av prosessen. Et eksempel er prosjektet *Dråpene*. Dette var i

utgangspunktet en performance der ideen var basert på det visuelle, og hovedelementene var lek med vann og barneleker i et lite basseng. Etter hvert som prosjektet ble utviklet, ble det visuelle og auditive mer integrert og tydeligere. På Klangfuglfestivalen fremsto musikk som et fremtredende element i forestillingen, som nærmest var blitt et musikkstykke. Dette gjorde ikke forestillingen mindre interessant for barna eller for det voksne publikum, snarere var det blitt en tydeligere og mer presis performance som ga større ro. Dette kom spesielt godt til uttrykk i en av forestillingene, da et barn krabbet bort og satte seg midt i det hele og ble der i store deler av forestillingen, mens kunstnerne gjennomførte sin performance. I prosjektet *Lydspor* var musikken en forutsetning for prosjektet, og det var allerede ved prosjektstart planlagt et samarbeid med en komponist. I andre forestillinger, som prosjektet *Typer og ting*, ble det utviklet et lydbilde som var knyttet til materialvariasjonene i figurene i forestillingen.

## **Kontraster**

Kunst utformes i rom og konkrete strukturer og av hvordan lys, farger, plassering av publikum osv. bidrar til å forme helheten. Kunstnerne har valgt farger fra hele skalaen: sterke, klare primærfarger, jordfarger eller svake pastellfarger grensende mot ”ikke-farger”. Noen valgte store kontraster, andre små nyanser. Utforskningen av hvor langt man kan gå ned i bruk av virkemidler, har for eksempel vært en sentral problemstilling for prosjektet *PSST!* Delprosjektledere for dette prosjektet hadde også vært med i forprosjektet med skulpturprosjektet *BERRE RØR*, en tittel som henviste til en tvetydighet i det at kunsten, som vanligvis ikke kan berøres, var store og solide skulpturer og inviterte til bruk. Som motsetning til denne bruken av store og kraftige virkemidler ønsket man i dette nye prosjektet å ”... utforske hvor smått og forsiktig og stille det gikk an å lage kunst for barn uten at de mistet interesse for kunstverket”. Musikken og rommet med skulpturen *Bauta* av Nils Aas skulle danne helheten som de øvrige skulpturene måtte underordnes. Man ønsket å lage et så minimalistisk og stillferdig kunstuttrykk som mulig. Erfaringene i delprosjektet var overraskende for kunstnerne:

Vi kan konstantere at vi ikkje har lukkast i å vere så stillferdig at ungane ikkje viste interesse for utstillinga. Vi veit altså enno ikkje kor grensa går. Derimot var det – i alle fall for meg – overraskande å oppdage kor viktig føtene og fotsolane var for undersøkinga av kunstverka. Eg hadde vel venta at ungane i større grad skulle bruke fingrane og hendene, men det var tydeleg at dei opplevde vel så mykje med å stå, trække, hoppe og springe på dei ulike overflatene og formene.

Selv om man her hadde hatt med et lite barn som ”konsulent” under utviklingen av prosjektet, var det vanskelig å forutsi hvordan barna ville bruke det de møtte. Dette

illustrerer at det er vanskelig å ha noen klare svar på hva som fungerer i forhold til barn.

I et annet delprosjekt, skulpturprosjektet 1, 2, 3, var det et ønske om å bryte med konvensjonene om primærfarger og lage noe som også kunne være vakkert. Kunstneren valgte ulike fargeskalaer i de tre delene. Møtet med barna ble beskrevet som ”den store prøven” etter utviklingsprosessen. Det viste seg å gå bra, og skulpturene ble en suksess. ”Jeg har aldri tidligere hatt en utstilling der det har vært nødvendig å slippe publikum inn puljevis. Dette vil jeg sikkert heller aldri oppleve igjen.” I dette skulpturprosjektet var den største overraskelsen de større barna og voksne som ble så engasjert at de måtte styres for at de minste skulle få slippe til og arbeide med skulpturene på egne premisser.

## **Tid**

Et tema mange tok opp i søknadene, var tid. Hvor lenge kan en forestilling vare? Denne diskusjonen har også vært ført i de ulike seminarene, i veiledningssituasjoner osv. I den interne rapporten kommenterer prosjektlederen at det synes å ha blitt en konvensjon i prosjektet at forestillingene skal vare mellom 20 og 30 minutter, og at kun ett scenekunstprosjekt bevisst har valgt å overskride denne tidsrammen (Os 2003). Dette er et eksempel på hvordan erfaringer fra forprosjektet, føringer fra prosjektets ledelse og ideer hos kunstnerne går sammen med erfaringer fra utprøvinger i møtet med publikum. Hvilke vurderinger som er gjort spesielt fordi dette er kunst for små barn, og hva som er gjort ut fra blant annet kunstneriske, praktiske og økonomiske vurderinger, er vanskelig å peke på fordi kunstnerne selv ikke er så klare i svarene som de har gitt i intervjuer og samtaler, eller i svarene på spørsmålslistene. Det at mange har landet på en tidsramme på 20-30 minutter, tilsier antagelig at dette fungerer overfor målgruppen. I den forestillingen som varte lengst i Klangfuglprosjektet, valgte en mor å forlate forestillingen før slutt. Hun sa etterpå at ”Dette ble for langt for meg”. Hun la til at barna kunne vært der lengre. Det kan være en påminnelse om at kanskje er ikke barn og voksne så ulike når det gjelder å holde konsentrasjonen. Scenekunstforestillinger for voksne er jo ofte heller ikke så lange, eller så har de pauser underveis.

## **Kommunikasjon**

I forprosjektet konkluderte et prosjekt med at kommunikasjonen er selve kunsten. Kunsten å invitere til deltagelse og turnere sitt publikum har vært en av de store utfordringene for mange av kunstnerne i løpet av prosessen. Mange har gruet seg for å møte barna, men har vært tilsvarende glade og lettet etterpå, fordi det hadde

vært en positiv opplevelse. De har vært så opptatt av at dette er en spesiell målgruppe, at de kanskje har ”glemt” sin vanlige sikkerhet i kunstneriske vurderinger. I seminarene har kunstnerne fått mange barnefaglige innspill på kommunikasjon med små barn, og de har sett eksempler på hvordan grunnleggende kommunikasjon foregår, og hvordan dette har vært løst i kunstprosjekter. I den interne prosjektrapporten beskrives følgende kommunikasjonsformer (her er kommentarene under kategoriene presentert i en forkortet form) (Os 2003):

- Gjensidighet og tilpasning

Kommunikasjon i en kunstformidlingssituasjon er basert på de samme basiselementer som kommunikasjon i hverdagslivet. Basiselementet i kommunikasjon er bidrag fra begge parter.

Selv om barn tidlig i livet utviser kompetanse i samspill med andre, er forholdet mellom voksne og barn asymmetrisk. Den voksne som har mer erfaring og kompetanse, har et ansvar for å tilpasse seg barnas interesser og forutsetninger. Forholdet mellom å tilpasse og å utfordre kan ses som en konflikt, men også som en balansegang.

- Å åpne opp

Kommunikasjon med små barn handler om å åpne opp og vise at vi er villig til å kommunisere med barna. Voksne utøvere må invitere barna inn i sin verden, for eksempel ved å sperre opp øynene eller heve stemmen til et lysere nivå for å tilpasse kommunikasjonsformen til de minste. Man må hele tiden være oppmerksom, slik at man kan regulere uttrykket i forhold til publikum.

- Aspekter ved kommunikasjon

Kommunikasjon forutsetter engasjement. Form og innhold må engasjere og berøre. Hvis det ikke gjør det, kan det være barna finner noe annet å være opptatt av. Skulpturene har størrelse og rekkevidde som imøtekommer barna, andre formelementer kan være ansiktsuttrykk, toneleie, mimikk og gester, tempo, rytme og timing. Det kan være nødvendig å sette ned tempoet for å gi barna tid til å bearbeide inntrykk fra formidlingen og å observere barna for å tilpasse rytmen. Intensiteten bør tilpasses barna.

- Å møte barn på følelser

I gode samspill vil voksne intuitivt tone seg inn på barns følelsesmessige tilstand (affektiv inntoning). Dette kommer til uttrykk gjennom at voksne “akkompagnerer” barn i deres aktivitet og reflekterer barnas følelsestilstand.

Når barn blir forbauset, sier vi “åh” på en annen måte enn vi sier “åh” når barn faller. Voksnes akkompagnement gir barn en opplevelse av å bli forstått og av at opplevelser kan deles.

- Ikke perfekt kommunikasjon

Det eksisterer ikke en “perfekt” eller “riktig” metode for å skape og formidle kunst til små barn. Dersom de voksne gjør det “riktige” eller “perfekte” i sitt samvær med barn, synes det ikke å fungere. Det gode møtet mellom kunstnere og barn handler i første rekke om ekte interesse, innlevelse og åpenhet overfor barna og evne til å tilpasse seg de barna man møter, og den situasjonen som oppstår i dette møtet. Selv om det er mulig å dra nytte av de kunnskapene man har om barn, er det viktig at den enkelte bevarer sin egen personlige væremåte.

Kunstnerens forventninger om å møte noe helt spesielt kan ha blitt forsterket av det sterke søkelyset Klangfuglprosjektet har satt på barn som spesielle. Disse kategoriene skiller seg ikke i særlig grad fra de hensyn kunstnere må ta i kommunikasjon med et voksent publikum. Det er derfor interessant at prosjektlederen blant annet bruker forskning om barn som referanse for utviklingen av kategoriene. Barn og voksne har mye felles i kravet til kommunikasjon. Kategoriseringene kan bidra til å gi nye ”knagger” å henge kunstneriske erfaringer på. Dette aktualiserer problemet med at erfaringene i prosjektet ikke er blitt formulert på denne måten innenfor prosjektets rammer. Kunstnerne har ikke fått delta i diskusjonen om disse kategoriens relevans i forhold til det de har erfart. Kategoriene blir dermed i stor grad basert på prosjektledelsens og styringsgruppens vurderinger.

## **Fiksjonskontrakten**

Teater, konserter og performance krever fokus i et avgrenset tidsrom. Forestillingene referer i ulik grad til de kjente teaterkonvensjonene og skillet mellom scene og sal. Dette skillet skapes ved hjelp av ulike virkemidler og kalles innenfor scenekunsten en fiksjonskontrakt (Os & Hernes 2003). En av kunstnerne som har lang erfaring med forestillinger for barn, påpekte på startseminaret at man i kunst for barn skal knytte *to* slags kontrakter samtidig: overfor barna og overfor de voksne. Erfaringen hans var at ”Det må være en situasjon som definerer spillereglene”. Dette utgjør en viktig del av kommunikasjonen innenfor scenekunst. I Klangfuglprosjektet var det en intensjon å la barna få mulighet til å være aktive og å ta egne initiativ. I forprosjektet hadde man i følge forprosjektrapporten erfart at barna også kunne sitte helt i ro (Os 2000). Selv om de beveget seg mot sceneområdet, så forsto de det usynlige skillet mellom scene og sal. Dette var også erfaringen i delprosjektene. Et

eksempel kan hentes fra forestillingen *Dråpene*, da den ble vist i en barnehage. En liten gul plastand falt ned på gulvet foran noen av barna. En liten jente reiste seg da opp og plukket opp anda – og kastet den tilbake til kunstnerne. Deretter gikk hun og satte seg på gulvet igjen. Dette kunne tolkes slik at barnet oppfattet skillet mellom scene og sal. I den interne rapporten fra prosjektet beskrives tre grader av overskridelse mellom scene og sal i forestillingene som har vært vist i Klangfuglprosjektet (her er kommentarene under kategoriene presentert i en forkortet form) (Os 2003):

- Å holde seg på ”sin”side

En del barn ble svært ivrige under forestillinger. Dette ga seg ulike uttrykk, men flere ganger reiste barn seg opp og gikk frem mot en imaginær scenekant. Men de stanset gjerne opp og ble stående på publikumssiden av den imaginære kanten.

- Å prøve ut grensene

Noen av barna er helt tydelig klare for å ta mer aktivt del i det som foregår. De venter bare på en mulighet. På flere forestillinger så vi barn som tok små turer inn i sceneområdet for så raskt å vende tilbake. Det virket som om de prøvde ut grensene for hvor de kunne oppholde seg, og hvor de ikke kunne oppholde seg.

- Å krysse grensen

Det hender at barn, med eller uten invitasjon, går over scenekanten og over på utøversiden, og at de også aktivt foretar seg ting. Noen ganger forholder de seg til utøverne. Andre ganger har de helt tydelig sine egne agendaer.

Disse kategoriene kan være informative for å beskrive og reflektere over hvordan barna forholder seg passive eller aktive i forhold til en forestilling. I forestillingen *Bussen* hoppet flere barn opp og ned på plassene sine i takt med trommen, og noen falt fremover og inn over gulvet, mot musikeren. Dette kan kanskje tolkes som en måte å teste ut grenser på. I forestillingen *Himmelkua* var det flere eksempler på at barn forholdt seg på ulike måter til fiksjonskontrakten, og dette kan være nyttige kategorier for å fortolke deres atferd. Dette skal jeg komme tilbake til.

## **Å skape kunst i møtet med målgruppen**

Ifølge kunstnerne var utfordringene for mange å utforske sine egne grenser for hva som kunne gjøres i møtet med denne publikumsgruppen. Mange kunstnere gjorde

prøveforestillinger og andre former for tester overfor barn i målgruppen mens de utviklet sine prosjekter. En del av disse situasjonene ble besøkt av prosjektledere og i forbindelse med evalueringen. Flere av prøvene ble tatt opp på videotape og er senere analysert som del av evalueringen. I tillegg til disse opptakene ble det gjort observasjon av barna før, under og etter forestillinger, samtaler og intervjuer med kunstnere og voksne, opptak av forestillingene som ble vist på Klangfuglfestivalen, og av skulpturene. Mellom de første prøvene og det som ble vist på festivalen, var det naturlig nok en del forskjeller.

Forestillingen *Bussen* ble utviklet gjennom flere møter med publikum. Bussen var en konkret stor og rød vogn med små hjul og høye vegger på to endevegger og en langside og med en åpning i den andre langsiden. Selv om hjulene var små, ga de mulighet for å kjøre bussen ganske hurtig over gulvet i rommet. Danserne lå inne i bussen mens en musiker kjørte rundt med den i rytmiske bevegelser. Viktige erfaringer i møtet med publikum var at barna ble redde når noe ble for voldsomt eller for tvetydig. På de første forestillingene ble noen barn redde da bussen kjørte over gulvet. Flere av barna reagerte også på at de så fingrer, ben eller hodet på personer uten at de klarte å relatere dette til en hel kropp. Denne uklarheten om hvor de voksne var, førte til at kontrakten mellom scene og publikum ble uklart. Musikeren hadde øyekontakt med publikum og kunne derfor improvisere i større grad enn danserne, som var skjult i sekvenser av forestillingen. Dette ble etter hvert endret slik at danserne hadde mer øyekontakt med barna i løpet av forestillingen. Denne typen erfaringer i delprosjektene viser at tydelighet i kommunikasjonen er viktig når man arbeider med målgruppen.

Kunstnernes usikkerhet i forhold til målgruppen førte til stor lydhørhet og respektfull tilnærming til barna. Man kunne kanskje ventet at de som hadde en viss erfaring med å jobbe med barn, tok en del flere ting for gitt, mens de som følte seg mest usikre i forhold til små barn, ville streve mer med sitt forhold til barna. Det ser ikke ut til å være noe slikt mønster når man ser de 16 delprosjektene under ett. Å forholde seg til barn er mer komplekst enn som så. Mens noen kunstnere hadde ganske klare oppfatninger av hva de ønsket å gjøre, valgte andre å prøve ut forskjellige ideer i forhold til barn som en del av utviklingen av sine forestillinger.

### **Å endre egne, kjente former**

Selv de som er vant med å spille for barn, kan føle usikkerhet. Forestillingen *Baobab og Bushbaby* ble laget av en veletablert figurteatergruppe. Utfordringene for dem var knyttet til egne forventninger om å bryte sine egne rutiner og prøve ut

nye former. De første gangene forestillingen ble spilt med publikum, var preget av usikkerhet, og det var lite av den poesien skuespillerne egentlig ville ha i forestillingen. I diskusjonene i etterkant sammen med regissøren var de enige om at de hadde vært usikre i forhold til ”timing” og fremdrift i forestillingen. Etter en grundig diskusjon om ulike sider ved forestillingen ble det klart at spillet kunne være mer likt det de ellers pleide å gjøre, enn de hadde forestilt seg. Neste gang forestillingen ble vist, hadde de fått den ønskede roen og poesien i forestillingen. Dette illustrerer det som er kommentert tidligere, om at det ser ut til å være mange likheter mellom små barn og andre publikumsgrupper når det gjelder vurdering av form og virkemidler, i alle fall innenfor scenekunst.

### **Å være åpen og å håndtere sitt publikum**

I forestillingen *Himmelkua* foregikk kompleks kommunikasjon mellom hovedpersonen og barna. Denne forestillingen var basert på en fortelling om kua som ville være hest og kunne fly ute i stedet for å stå inne i fjøset. Forestillingen åpner med en vandring der en fløytespiller går foran og viser vei. Barna blir ledet fra veien og ut til en pileinstallasjon i skogkanten. Der var det laget en scene omsluttet med tepper og en sal med puter der publikum kan sitte. Fløytespilleren har plass ved scenekanten og veksler mellom å synge og å spille som del av historien. En danser spiller de ulike rollene som ku, hest og sol. I forestillingen inviteres barna til å ri på hesten. Mange av barna vil prøve dette. Forestillingen går deretter videre og avsluttes med at kua sover. Barna hadde svært ulike tilnæringsmåter til denne forestillingen. Med bruk av kategoriene for å beskrive barnas måte å forholde seg til fiksjonskontrakten på kan dette beskrives på følgende måte:

På to forskjellige forestillinger gikk ett av de tilstedeværende barna opp i imiterende og til dels kommenterende lek i forhold til forestillingen. På den første forestillingen var en gutt mye mer aktiv enn de andre barna og samtidig svært fokusert på det å imitere kua i forestillingen. Han krysset grensen og vekslet mellom å være ku parallelt med danseren, men utenfor sceneveggen, og å kommunisere med skuespilleren/danseren om denne fiksjonen. Dette krevde at skuespilleren/danseren måtte gå ut av fiksjonen. På den andre forestillingen prøvde en annen gutt ut grensen ved å mate hesten mens forestillingen gikk sin gang. Til slutt måtte danseren/skuespilleren si at ”nå er det nok, hesten er mett”. I begge disse to eksemplene måtte danseren/skuespilleren håndtere en stadig veksling mellom fiksjon og realisme. Hesten fikk mat og takket for maten. Samtidig satte danseren/skuespilleren grenser ved å si at ”nå er hesten mett” og ”nå må du sette deg ned” og, da gutten ikke ga seg: ”nå er det slutt.” Også de mer forsiktige fant en plass i de samme



forestillingene ved at de holdt seg på sin side. En gutt som hadde vært stille og sittet på et fang under hele forestillingen, ventet helt til alle de andre hadde gått, og snudde seg så og vinket til danseren/skuespilleren, som så ham der han sto.

I forestillingen *Himmelkua* var voksenrollen for dem som fulgte barna, ganske tydelig. En grunn kan være den tydelige fiksjonen og etableringen av et skille mellom scene og sal som var forholdsvis entydig å forholde seg til. Samtidig fikk altså noen få barn mulighet til å utforske en imiterende rolle. Dette kan være eksempler på at barna tilpasser seg og tester ut fiksjonskontrakten på ulike måter.

### **Å balansere mellom kaos og kontroll**

Å gi mye rom for barnas deltagelse kan også skape kaos og behov for kontroll hos de voksne. Flere testet i prøveperioden ut å få til en balanse mellom stramhet og åpenhet for barnas initiativ. Kunstnerne måtte i slike sammenhenger ta stilling til hva de ville, og være seg bevisste hvilke valg de skulle ta. I forestillingen *Gloria og Tjønneblomen* er det sekvenser med en felespiller og magedanser som samspiller. Mellom disse sekvensene med mye musikk, dans og bevegelse er det mer rolige sekvenser med ”stille” lyder og lavt aktivitetsnivå. Intensjonen i denne forestillingen var å ha god tid og gi barna rom for å delta og utforske. I hvor stor grad skulle man prøve å bevare skillet mellom ”scene” og ”sal”, og i hvor stor grad skulle man la barna delta? Åpenheten man valgte i denne forestillingen, ga barna rom for å prøve ut grenser og imitere kunstnerne. Barna gikk inn mellom kunstnerne og prøvde ut nye bevegelser, i en slags forsinket imitasjon. Danseren og felespilleren ga i samtaler etter en forestilling uttrykk for at de følte de ikke kunne spille og danse med samme intensitet som de vanligvis gjør på konserter. De måtte ta hensyn til at et barn plutselig kunne stå rett ved siden av dem. Dette førte til et for dem mer kontrollert og mindre ”voksent” kunstnerisk uttrykk. Når denne prosjektlederen allikevel valgte å holde på åpenheten, var det begrunnet med at barna skulle få tid nok til å skape sine egne fortolkninger av det ”stedet” som de voksne i forestillingen viste barna, og at de skulle få kjenne på det de opplevde.

### **Mellom ro og full fart**

Skulpturprosjektene krever plass nok for skulpturene og for at barna kan bevege seg rundt. Det kreves tid, mulighet for å gå til og fra og mulighet for veksling mellom nærhet og distanse og mellom høyt tempo og ro. Lydskulpturene i prosjektet *Lydspor* er såpass store at de ikke kan løftes av små barn. I møtet med skulpturene snakket mange av barna og de voksne sammen om form og farger, om lydene de

hørte når de beveget på skulpturene, og om hvordan de var å ta på. Noen av barna løp i full fart rundt i rommet og berørte skulpturene idet de passerte dem, slik at de og skulpturene ble deler av en sammenhengende bevegelse. Andre var mer forsiktig utprøvende i forhold til skulpturene. Skulpturene 1, 2, 3, som består av mange flyttbare elementer og madrasser i ulike kvaliteter, inviterte også til utforskning i et rolig tempo. Noen barn ble observert i timevis i arbeid med disse skulpturene. Andre hadde et høyt tempo med klatring, kasting og løping rundt i rommene. På samme måte inviterte skulpturprosjektet *PSST!* både til langsom utforskning og til løping mellom skulpturene og de ulike delene av rommet. Ser man på disse skulpturprosjektene, er de ganske forskjellige i kunstnerisk uttrykk. De skaper allikevel fascinasjon hos de små, og realiseringen samsvarer med de intensjonene som kunstnerne har hatt.

### **De nære voksne – roller og forventninger**

De voksnes rolle i et slikt kunstformidlingsprosjekt for små barn er som tidligere nevnt flertydig. De voksne har et omsorgsansvar for barna. Men som foreldre har voksne også et livsprosjekt, og for noen blir det svært viktig å realisere dette gjennom barna. I forprosjektet var tilbakemeldingene fra omsorgspersonene positive, og mange uttrykte glede over et slikt tilbud. De voksne er betydningsfulle guider for barna i møtet med det nye.

Mange småbarnsforeldre i dag har fått barna sent, de har tatt en lang utdanning og er kulturinteresserte. De vil ha noe mer ut av hverdagen enn hjemmelivet med småbarna. De vil selv ha stimulans. En mor påpekte dette: ”Noen ganger må jeg ha noe mer enn barn og bleier.” Dette mente mange at de fikk gjennom tilbudene i Klangfuglprosjektet. De fikk en felles erfaring, og de oppleve barna i nye sammenhenger. Mange foreldre og nære pårørende ble overrasket over hvor konsentrerte barna kunne være. Men ikke alle ga seg tid til å finne ut hvordan barna hadde det. De stolte ikke på barnas evne til å ta ting inn og at det kunne foregå en fortolkning. De prøvde derfor på ulike måter å ”forsterke” ved å oversette det som skjedde, til et barneaktig språk, de oppmuntret sterkt til deltagelse når andre barn beveget seg ut på gulvet, osv. På den andre siden er det, som det også er blitt påpekt i forprosjektrapporten, viktig at de voksne bekrefter for barn at ”dette er greit”, ”dette er trygt”, ”dette er morsomt”, osv. når barna henvender seg til dem underveis for å sjekke.

I forprosjektet erfarte man at en del av de voksne som var sammen med barna, var usikre på sine roller i forhold til barna og i forhold til kunsten. Dette var også en

erfaring i Klangfuglprosjektet. På en av forestillingene der en barnehage var publikum, oppfattet de voksne sin rolle åpenbart slik at de skulle regulere atferd. De stoppet dem som var mest aktive, og insisterte på deltagelse hos dem som var passive. Ytterlighetene reguleres mot en norm for hvordan det skal være: man skal være ”passelig” aktiv. Forskjellen mellom barnehagepersonalets og foreldrenes og andre foresattes roller kan kanskje beskrives som en forskjell mellom å ha søkelyset på sosialisering til gruppen og å ha søkelyset på sosialisering som unikt individ. Mens barnehagepersonalet tenker på regulering, oppdragelse og disiplin i forhold til en gruppe, vil foreldrene ønske å eksponere sine barns individualitet i forhold til gruppen. De sier gjerne til barnet sitt: ”Gjør det du også.” Både det å lære seg å innordne seg gruppen og det kunne stå frem som enkeltindivid er viktige erfaringer for barn. I forhold til disse kunstsammenhengene er det imidlertid interessant at det noen ganger blir svært tydelige forskjeller i barns og voksnes atferd avhengig av i hvilken sammenheng de befinner seg. Flere av kunstnerne la merke til og kommenterte forskjellene på publikumsgruppene fra barnehager og der barna var sammen med foreldre og søsken. For et delprosjekt som hadde hatt prøveforestillinger med barn sammen med sine foreldre, var det en positiv overraskelse at barnehagebarna var så rolige og fokuserte. Det kan imidlertid ikke hevdes at den ene gruppen var en bedre publikumsgruppe enn den andre. Kanskje begge typer erfaringer er viktige for barna?

Den største utfordringen for de voksne var hvem som hadde ansvaret for de større barna som kom til forestillingene sammen med sine småsøsken. Det har i en del av prosjektene vist seg at det var viktig å ikke ha for stor aldersspredning blant publikum. De større barna, over tre år, behersker verden både fysisk, motorisk og intellektuelt på en helt annen måte enn de under tre år. Mange foreldre kommenterte uroen, men mente at dette ikke var deres, men kunstnerens ansvar. En far sa: ”Vi kan jo ikke la søsknene være utenfor mens vi er på forestilling.” Kunstnerne på sin side mente at det var vanskelig å drive adgangskontroll for små barn. Dette har gitt den erfaring at kunsten som er laget for de små, ikke alltid fungerer når større barn tar den i bruk eller fortolker den. Prosjektet har synliggjort noen behov for regulering og hvordan dette kan håndteres. Dette har neppe vært noen stor overraskelse for dem som er vant til å omgås barn. Men det viste seg at man måtte gjøre slike erfaringer før forholdsregler ble tatt.

I noen sammenhenger ble de voksne usikre på ”hva som går an” i forhold til barn. I forestillingen *Sykkelhagen* forflytter kunstnerne seg innover i et rom, og dette er uvant for voksne publikummere. En reaksjon fra de voksne var at de små barna

ikke kunne klare å håndtere dette. Delprosjektlederen laget derfor et lite skriv til de voksne som kom sammen med barna, hvor dette ble forklart. Det ble også presisert at det var frivillig både for barn og voksne å følge med inn i det neste rommet. Dette løste en del uklarheter som mange ga uttrykk for angående voksenrollen, og illustrerer hvordan virkemidlene som er ment å kommunisere med barna, bryter såpass mye med de voksnes konvensjoner om publikumsrollen at det oppstår usikkerhet. Denne erfaringen illustrerer at mange av de voksne som var sammen med barna eller hadde ansvar for barnegrupper, føler seg usikre på hvordan de skal forholde seg til kunstsituasjoner for så små barn.

### Hvem var publikum?

Som nevnt er det en erfaring at de voksne har betydning for hvordan barna oppfører seg i møtet med kunsten. Ut fra stedene der kunsten ble vist, er det rimelig å anta at mange voksne publikummere sannsynligvis var velkjente med kunstens konvensjoner. Delprosjektene ble vist mange steder i løpet av prosjektperioden, og på tross av at dette var forestillinger i liten skala, hadde de til sammen mange publikummere innenfor den perioden som er rapportert i forbindelse med Klangfuglprosjektet. Denne tabellen viser dem som har oppgitt tall. Noen oppgir at det har vært vanskelig å få spilt forestillingene. Noen har ikke hatt tilgjengelige opplysninger om forestillinger de har spilt. Følgende sammenstilling er hentet fra den interne prosjektrapporten (Os 2003):

Figur 4: Omfang

Visningsperiode	1,2,3	Himmelkua	Baobab og Bushbaby	Det begynner med ein tråd **	Sykkelhagen	Glass i palass	Dråpene	Bussen	Typer & Ting	Lydspor	Zik-Zak
Sted *	Moss F 15 Tønsberg Bergen (Oslo)	Risor Tvedestrand Bø i Telemark	Oslo Sandefjord Asker + andre steder	Bø i Telemark	Bergen Volda	Hamar Tønsberg	Nesodden Oslo	Oslo	Trondhjem Sandefjord Div. høgsoler	Sandefjord Sogne Louisiana Gjøvik Oppland	Kristiansand Turne i Aust og Vest Agder
Antall forestillinger/visninger	9 uker (+sommeren)	23	36	16	37	13	5	10	52	13 uker	44
For hvilken aldersgruppe	0-3	0-5	0-3	0-3	0-3	2-5	0-3	0-4	2-5/6	0-12	0-3
Ca. antall publikummere i alt (voksne og barn)		440	1120		540	280	150	196	1186	8400	1800
Antall barnehagegrupper		12	23	Fast barnehage-gruppe	60		3	16		167	
Omtrent hvor mange barn har sett forestillingen / utstillingen	Mange hundre		500		600		80			5155	1195

\* Forestillingene som ble spilt under festivalen i Kristiansand er ikke medregnet

\*\* Dette prosjektet hadde en fast barnegruppe. I tillegg hadde det større arrangementer med barnehage- og skolebarn

Disse tallene synliggjør at det er stor forskjell på hvilke typer arenaer delprosjektene har vært vist på, og hvor mange barn og voksne som har møtt Klangfuglkunsten. Blant visningsstedene er det flest typiske kunstarenaer. Skulpturprosjektet *Lydspor* har flest publikummere, blant annet fordi skulpturene er vist på Louisiana Museum for moderne kunst utenfor København. Arena og antall publikummere har også sammenheng med prosjektenes egenart. Delprosjektet "Det byrjar med ein tråd ..." hadde som nevnt som sitt konsept å ha mange møter med samme barnegruppe, noe som begrenser antallet. Men er antallet som har sett Klangfuglprosjekter, stort eller lite? Hva kunne man forventet? Scenekunstfeltet kan her utgjøre et grunnlag for å vurdere dette. Ifølge scenekunstutredningen *Etter alle kunstens regler* (NOU 2002:8) er situasjonen for feltet at selv om det samlede antall tilbud har økt de siste 20 år, har antallet registrerte "scenekunstoplevelser" endret seg lite i den delen av feltet som mottar offentlig støtte. Ser man det frie kunstfeltet og institusjoner i sammenheng, betyr dette at antallet publikummere per produsent har gått radikalt ned fra 1982 til 1999. Når det gjelder hvem som er brukere av scenekunst, viser utredningen at tyngden av publikum er mennesker med høyere utdanning og høy inntekt og lokalisert i større sentra. Dette er ikke forskjellig fra resultatene i andre kulturbrukundersøkelser. Det er stadig en kulturpolitisk utfordring å nå bredere ut.

## **Konklusjon**

Kunsten som ble produsert i Klangfuglprosjektet, var variert og mangfoldig. Barnas behov og tilnæringsmåter i møtet med kunsten kan tolkes på mange måter. De kategoriene som er utviklet innenfor prosjektets rammer, peker mot at det er mindre forskjell enn mange forventet når det gjelder kunstform og innhold for denne målgruppen og for voksne. Kunstnerens prosesser i arbeidet med å lage kunst for målgruppen er sterkt preget av individuelle personlige egenskaper, kunnskap og tilnæringsmåter. Derfor er det vanskelig å definere noen klare retningslinjer for hvordan god kunst for små barn kan produseres, hvilken kunnskap som kreves, osv. Klangfuglprosjektet har vist at når det gjelder kunstneriske uttrykksformer, er det mye som fungerer. En tolkning kan være at det faktisk er likegyldig for små barn under tre år om de får oppleve kunst, "sirkus" eller organisert lek. Men det er heller ingen grunn for å hevde at det at kunstnere har arbeidet frem disse forestillingene og skulpturene, ikke har betydning for barnas opplevelser. Dette kan tolkes slik at mangfold er tingen for små barn under tre år. Antagelig betyr erfaringene som er beskrevet i dette kapitlet, først og fremst at det å arbeide systematisk med kommunikasjonen med barna er en forutsetning for at møtet med barna skal fungere på en for alle parter god måte.

## 6

# KUNSTNERISK KVALITET

Kunstens autonomi har vært viktig i Klangfuglprosjektet. Det var en målsetting at prosjektet skulle bidra til å skape kunst av høy kvalitet for målgruppen. En konklusjon i forprosjektet var at selv om flere typer kompetanse måtte kombineres for å nå målsettingene om god kunstnerisk kvalitet og god kunstformidling, måtte det kunstfaglige perspektivet overordnes det barnefaglige. De vurderingene som ble gjort i forbindelse med juryeringen, er gjengitt i kapittel 3 og gjenspeiler denne vektleggingen. Kunstnerne har hatt stor autonomi i vurderingene av den kunstneriske kvaliteten, samtidig som de har fått innspill og veiledning om hvordan valg av uttrykksformer og bruken av virkemidler kan tilpasses målgruppen. I kapitlene 4 og 5 er det redegjort for hvordan dette har foregått, og for erfaringer som er gjort. Her blir søkelyset satt på hvordan Klangfuglprosjektet har bidratt til å synliggjøre kriterier som kan være relevante i kunstproduksjon for målgruppekunst.

### **Kvalitet**

Kvalitet er det begrepet som er hyppigst brukt for å beskrive samfunnsoppdraget og styringsmålene i ulike sektorer i det senmoderne samfunn. Dette gjelder for eksempel barnehage, skole, høyere utdanning og kunst. Evalueringer er blitt et viktig virkemiddel for å få innsyn i hvordan ulike kvalitetsdommer er foretatt, hvordan midlene som er tildelt, er forvaltet, og hvilke resultater dette har skapt i forhold til politiske og faglige mål. Kvalitet beskrives gjerne på ideologisk og politisk nivå og operasjonaliseres innenfor det enkelte kunnskapsfelt, uttrykker kunnskapen i abstraksjoner, så som ”kunstnerisk kvalitet”. Dette bidrar til feltets autonomi og

makt til å definere og vurdere det som til enhver tid anses som den profesjonelle yrkesutøvelse. Den operasjonaliserte kvalitet erfares i møter mellom profesjon og praksisfelt, som konkrete erfaringer for enkeltindivider. Kvalitetsvurderinger kan derfor forstås som tids- og stedsbetinget og relasjonelle (Borgen 1998, 2001). Det sosiale maktpillet som blant andre Bourdieu (1995) har vist foregår i kunstfeltet, er ikke prinsipielt forskjellig fra andre maktpill i andre kunnskapsfelt. Kunstnerisk kvalitet er mer enn selve kunsten, og skapes og vurderes i en sammenheng som gjør det mulig, som rammer det inn, og som gir det mening som kunst. Denne flyktigheten gjør det betydningsfullt å inkludere ulike perspektiver på diskusjonen om kunstneriske kvalitetskriterier i evalueringen.

Teoretisk er kunstnerisk kvalitet et spørsmål om hva som er avgjørende for når noe kan sies å være kunst. Er det kunstekspertens vurderinger, kunstnerens geni, verkets egenskaper eller betrakterens fortolkning, historiens dom eller kulturens normer og konvensjoner som skal være sisteinstans i kvalitetsvurderingene? Dynamikken i smaksdommene og kvalitetsvurderingene i kunsten kan knyttes til moderniseringsprosessene og etableringen av en kunstinstitusjon og et opplyst publikum. Det som på 1700-tallet ble definert som kunstnerisk kvalitet, var den kunsten som ble valgt ut av ekspertene til å vises innenfor salongene, teatrene osv. Dette institusjonelle kunstsynet står fortsatt sterkt blant både kunstteoretikere og samtidskunstnere (Lund, Mangset, Aamodt 2001). På Kulturrådets årskonferanse i 2000 om kvalitet, kunst og politikk var det således bred enighet om at et fåtall fagkyndige kan utøve et faglig skjønn, og at det er mulig for disse å felle gyldige kvalitetsdommer. Det sosiale maktpillet som er implisitt i disse kvalitetsvurderingene, anses ikke som prinsipielt problematiske så lenge de stilles åpent frem for offentlig debatt (Lund, Mangset, Aamodt 2001).

Aktørene i kunstfeltet er enige om at kunstnerisk kvalitet er det overordnede kriteriet, men man er ofte svært uenige om hva kunstnerisk kvalitet til enhver tid er. I Norge som i andre nordiske land og England har kunstfeltets kontroll over kvalitetsdommene vært ivaretatt ved at man har skilt mellom bevilgende myndighet og en faglig sammensatt ekspertgruppe, ut fra et armelengdes-avstand-prinsipp. Tildelingene Norsk kulturråd gjør, skal ivareta både kunstens og samfunnets interesser, og dette skal gjøres av kunstnerisk sakkyndige innenfor en byråkratisk og kulturpolitisk ramme. De bevilgende myndigheter vil på den ene siden akseptere autonomien i de kunstneriske vurderingene, på den andre siden beholde et styringsmessig engasjement i hva som skjer med de offentlige pengene som brukes til kunst, enten dette gjelder innkjøp, produksjon eller formidling. I et

Kulturrådsstøttet utviklingsprosjekt kreves derfor en balanse mellom kunstnerisk autonomi og de mer overordnede kulturpolitiske målsettinger. Armlengdes-avstands-prinsippet er under press, blant annet fordi kunsten er blitt mer kompleks og mangetydig og de tradisjonelle sjangergrensene ikke lenger fungerer som kategorier for kvalitetsvurderingene. Kunstnerisk kvalitet kan ikke på samme måte som tidligere kun baseres på kunstnerne kriterier.

### **Kunst eller målgruppekunst?**

Tradisjonelt har det vært en grunnleggende skillelinje innenfor kunstfeltet når det gjelder verdsett, kunstsyn, organisering, marked og økonomi, mellom den avantgardistiske kunsten som referer til kunstnerne kvalitetskriterier, og den målgruppeorienterte kunsten som i varierende grad referer til relevans hos målgruppene og kulturpolitiske målsettinger i sine kvalitetskriterier. Fra et kunstnernt perspektiv er det å skape kunst for barn og unge i mange sammenhenger blitt oppfattet som en nedgradering av kunsten. Det er i denne sammenheng hevdet at det skjer en ”pedagogisering” av kunsten, og at kunsten blir et middel til å nå andre mål enn den kunstneriske erfaringen, for eksempel oppdragelsesmål, sosiokulturelle mål eller mer terapeutiske mål. Distinksjonen mellom nyskapende kunst og målgruppekunst har også vært brukt av kunstnerorganisasjoner i argumentasjon om kunstneres levekår. Å lage målgruppekunst er ut fra et slikt perspektiv blitt sett på som en konkurrerende aktivitet eller en midlertidig aktivitet i forhold til det ”egentlige” kunstneriske arbeidet med kunst (Duelund 1994).

De prosjektene som ikke er definert som skulptur i Klangfuglprosjektet, har likheter som har referanser til et vidt scenekunstabegrep. Dette gjør at scenekunst kan være en relevant inngang til noen sentrale problemstillinger angående vurderinger av kunstnerisk kvalitet for barn under tre år. I en utredning om Norsk kulturråds Støtteordning for fri scenekunst illustreres denne tradisjonen, og det påpekes at konstruksjonen av skillet mellom det avantgardistiske og målgrupperettet kunst har strukturerende konsekvenser for kunsttilbudet (Bergsgard & Røyseng 2001). Ifølge denne utredningen hevder scenekunstnere som står i den avantgardistiske posisjonen, at det må være kunstnerisk kvalitet som teller, at hensynet til publikum må legges til side når det arbeides med kunstnerisk nyskaping. Kunst av høy kunstnerisk kvalitet passer for alle.

### **Endringer i status**

Målsettingen om å skape ”det nye” blir meningsfull først når den står i relasjon til noe som allerede finnes. Det senmoderne kunstfeltet er preget av mangfold. Endring



og differensiering av kunsten blir derfor etter hvert i større grad betinget av tid, sted og sammenheng og av at det innenfor ulike kunstformer finnes tradisjonelle og mer nyskapende uttrykksformer. Dette fører til at det som noen aktører i kunstfeltet anser som nyskapende, av andre kan anses som tradisjonelt og ”gammeldags”. Oppheving av distinksjonene i kunstfeltet gjenspeiler kompleksiteten. Selv det avantgardistiske har ulike kategorier som opphever de skillene vi er vant til å operere med. Den italienske regissøren Giancarlo Nanni betrakter seg selv som en ”avantgardens klassiker”, og ifølge ham er det innenfor det avantgardistiske teatret, i alle fall i Italia, tre hovedretninger: det politiske teatret, forteller-teatret og det performance-pregede teatret (Larsen 2003). Nyskapende kunst med høy kvalitet kan skapes i forhold til tradisjoner og for bestemte målgrupper (Borgen 2001). I den nevnte utredningen om Norsk kulturråds Støtteordning for fri scenekunst påpekes det at en del historiske og strukturelle særtrekk i norsk kunst- og kulturliv fører til et sammenfall av negative konsekvenser for scenekunst for målgruppen barn og unge. Dette har ført til at den mer målgrupperettede kunsten i scenekunstfeltet har fått lavere status og mindre prosjektmidler og befinner seg mer i periferien enn den avantgardistiske scenekunsten. Ifølge Røyseng og Bergsgard (2001) mener scenekunstnere som har ønsket å arbeide overfor barn og unge, at de er blitt nedprioritert ved tildelinger av støtte, og at dette gjenspeiler en generelt lav status for kunstnerisk arbeid med barn og unge som målgruppe. Kriteriene for tildeling av støtte kan også ha hatt utilsiktede konsekvenser, noe som blir tatt opp senere i kapitlet.

Høringsuttalelsene til utredningen om støtteordningen synliggjør et stort engasjement i det frie scenekunstfeltet for barn og unge. Danse- og teatersentrum, en organisasjon som ivaretar scenekunstgruppene i det frie scenekunstfeltet, påpeker at gruppen barn og unge er like forskjellige som voksne, men også at scenekunst for barn og unge stiller helt spesielle krav til evnen til å kommunisere. De mener at målgruppetenking og formidlingsarbeid derfor er viktige faktorer for å sikre kvaliteten. Imidlertid bør ikke scenekunst for denne målgruppen løftes ut i en egen støtteordning, fordi scenekunst for barn og unge ikke er noen egen sjanger, men rommer alle sceniske uttrykk og sjangere. De som har uttalt seg i forbindelse med utredningen, er samlet sett enige om at barn og unge er en egen målgruppe som krever noe mer fra kunstnerne, og som bør prioriteres tydeligere enn før (Kulturrådet 2002). I en offentlig utredning om norsk scenekunst, *Etter alle kunstens regler* (NOU 2002:8), er man også opptatt av at flest mulig må nås: ”Utvalget mener at ... scenekunstopolitikkens fremste mål må være å bidra til å nå et større og bredere publikum med et allsidig tilbud av scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet” (NOU 2002:8, kap. 2 s. 12).

Blant de kulturpolitiske tiltakene som har bidratt til å heve den faglige statusen for målgruppekunst, er etableringen av Norsk scenekunstbruk og Hedmark Turné-organisasjon. De har fungert som en vurderingsinstans og formidler av forestillinger av høy kunstnerisk kvalitet. Den siste reformen i grunnskolen, Den kulturelle skolesekken, har ført til et øket fokus på kunst for barn. Fra 1995 har Teatermarkedet i Sandefjord vært en arena der scenekunst for barn og unge formidles og vurderes. Dette markedet har vært en årlig møteplass for presentasjon av profesjonell scenekunst for barn og unge. Hit drar frie teatergrupper for å presentere sine forestillinger for arrangører fra hele landet. Teatermarkedet arrangeres som et samarbeid mellom ulike kunstneriske og faglige institusjoner i Norge og Sandefjord kommune. En fast følgesvenn til denne festivalen har vært diskusjonene om kunstnerisk kvalitet. Man har stadig ønsket å bedre kvaliteten blant deltagerne, og man har forsøkt ulike former for tiltak. Det har vært arrangert faglige seminarer, tilbud om profesjonell kritikk, faglige diskusjonsfora, osv. På Sandefjordmarkedet kommer kulturarrangører fra kommuner, fylker og andre for å finne egnede forestillinger for turneer osv. Det er hevdet at dette kan være et hinder for kvalitetsheving, siden mange av dem som kjøper forestillinger, ikke er kunstfaglige eksperter. Det motsatte er også hevdet, at det er de som er nærmest publikum, som vet hva slags kunst som fungerer i de lokale sammenhengene rundt om i Norge. Dette er interessante argumenter for bruk av ulike sett av kvalitetskriterier, og illustrerer hvordan kunst for barn og unge er innvevd i ulike kontekster hvor ikke bare "rene" kvalitetsvurderinger, men også økonomi og marked virker styrende.

### **Kategoriproblem**

Selv med et vidt scenekunstbegrep blir det gjerne kategoriproblemer når man kommer til de konkrete kvalitetsvurderingene. Om kunsten som er produsert i Klangfuglprosjektet, har kunstnerne selv brukt kjente sjangerbetegnelser som barneteater, figurteater, skulptur og performance, men også svært vide, sjangerovergripende betegnelser som opplevelsesrom. Kategoriseringen av delprosjektene kan ses som et tilsvarende fra kunstnerne på Klangfuglprosjektets mål om flerkunstneriske prosjekter, noe som har skapt litt hodebry i møtet med miljøer utenfor Klangfuglprosjektet. Ett av prosjektene som deltok på Teaterfestivalen i Sandefjord, fikk teaterkritikk av forestillingen, noe som ikke opplevdes relevant, fordi delprosjektlederen selv definerte sitt delprosjekt som tverrkunstnerisk. I et annet delprosjekt måtte kunstneren diskutere med en arrangør hvilke kriterier som var relevante for å vurdere kvaliteten i forestillingen. Problemet med egnede kategorier i møtet med Klangfuglkunsten gjenspeiles også i den manglende kunstneriske kritikken av delprosjektene. I stedet består omtalen av Klang-

fuglkunsten i stor grad av mer journalistiske omtaler med entusiastiske rapporter om de små barnas atferd og om prosjektets intensjoner. Også ved en del av institusjonene der kunsten er vist, har man lagt mest vekt på den indirekte effekten av å tilby kunst for barna. Ifølge to av utstillerinstitusjonene var dette en måte å appellere til det ”egentlige” publikum på, nemlig de voksne, kulturbevisste foreldrene. Det ekstraordinære gir rom for bruk av spesielle kriterier for vurderinger av kunstnerisk kvalitet. Dette blir gjerne ensbetydende med en allmenn og journalistisk vurdering av hvorvidt barna har det morsomt og trives i teateret, i stedet for en faglig kritikk etter samme kriterier som scenekunst for voksne. At barnetater sjelden blir vurdert etter ”vanlige” teaterkunstneriske kriterier, eksemplifiseres i en analyse av forestillingen

*Zik Zak* fra forprosjektet til Klangfuglprosjektet (Solheim 2000). Gjennom en analyse av forestillingen er konklusjonen at kriterier for teaterkritikk for voksteater også er relevante kriterier i forhold til forestillinger for små barn. Det er ikke så store forskjeller mellom teater for barn og teater for voksne at man trenger egne teorier for barneteater (Solheim 2000). Dette samsvarer med og bekrefter det samlede inntrykket av de erfaringene som er gjort gjennom produksjonen av delprosjektene i Klangfuglprosjektet.

## **Kriterier**

Støtteordningen for fri scenekunst har betydning for oppfatningene av kunstnerisk kvalitet i scenekunstheltet, fordi kunstneriske ideer ikke blir realisert uten tildeling av prosjektmidler. Kriteriene for tildeling av støtte er følgende: en vurdering av kunstnerisk nivå i tidligere arbeider, det antatte potensialet i fremtidige arbeider samt en vurdering av egenart, originalitet og evne til nyskaping. Søknadene skal inneholde beskrivelser av:

- Tema – hva forestillingen handler om
- Forløp/scenarior – hvordan bygges forestillingen opp
- Form/virkemidler – hvilke uttrykksmidler tar forestillingen i bruk
- Scenerom/scenografi – hvordan er forestillingens visuelle utforming

Videre skal søkerne beskrive prosjektets kunstneriske målsetting ut fra hva man søker å oppnå, og hva som skal utforskes. Disse kriteriene retter søkelyset mot *intensjonene* med kunsten, og ikke mot publikum. Disse kriteriene gjenspeiler også at det er de kunstinterne referanser for kvalitetsvurderingene som gjelder. Implisitt i disse kriteriene er forestillingen om kunstens autonomi og uavhengighet.

Erfaringene kunstnerne har gjort i Klangfuglprosjektet, tilsier at mye er likt i kunstproduksjonen med små barn som målgruppe og for et voksent publikum. Samtidig har produksjonsprosessene vist at det kreves at søkelyset rettes mot kommunikasjonen med målgruppen. Dette er et tema som ligger utenfor kriteriene fra Kulturrådet. Dette kan, sannsynligvis utilsiktet, føre til at det som ikke er relevant for vurderingene i ordningen, forblir taust og implisitt blant aktørene som kjemper om midler. Ut fra intensjonene med Klangfuglprosjektet kan det å gjøre disse erfaringene eksplisitte være et viktig bidrag til kunnskapen om barn blant kunstnere og andre i kunstfeltet. Gjennom realiseringen av delprosjektene har Klangfuglprosjektet illustrert hvordan dette krever dedikasjon og tydelighet blant kunstnerne. Selv om det er store individuelle forskjeller i oppfatningene av hvordan dette kan gjøres, er det manges oppfatning at kunsten *har* fungert i møtet med de små barna.

### **Det danske eksempel**

Scenekunst for barn er et internasjonalt fenomen. I dansk kulturpolitikk har støtteordningene bidratt til at det gir anerkjennelse blant kunstnere å produsere både tradisjonelt teater og nyskapende scenekunst med barn og unge som målgruppe. En del av de norske formidlings- og distribusjonsordningene har forbilder blant annet herfra. Dansk barneteater har siden 1970-tallet vært betydningsfullt i nordisk sammenheng. Dette har både med kvantitet og kvalitet å gjøre. Et av de sentrale kvalitetstrekkene danskene selv trekker frem ved sin scenekunst for barn, er at man legger stor vekt på forholdet til publikum og respekten for barnas liv og virkelighet, på nærhet og intimitet, det danskene kaller ”teater i øjenhøjde” (Manscher 2003). De små barna har vært med. I forbindelse med de årlige barneteaterfestivalene har man brukt en nedre aldersgrense på 1 år. På slutten av 1970-tallet ble det i Danmark utviklet en kvalitetsmodell, ”De syv kriterier”, for teater for barn, som foreskriver en måte å forholde seg til forestillingen og publikum på. Disse kriteriene er fortsatt i bruk og er eksportert til andre land gjennom ASSITEJ, den internasjonale barneteaterunionen som ligger under UNESCO. Disse kriteriene er interessante i sammenheng med Klangfuglprosjektet (min oversettelse fra engelsk):

#### 1. Kunstneriske mål

Har gruppen en genuin interesse i dette arbeidet og denne forestillingen?

Har gruppen noe på hjertet? Har de en begrunnelse for å spille denne produksjonen (ut over å ha det fint og tjene penger)?

Hvorfor har de laget denne produksjonen?

Hvorfor ble denne gruppen etablert?

Hvorfor lager de teater i det hele tatt?

Viser denne produksjonen deres dedikasjon og iver? Er det tydelig at dette spesielle kompaniet ser behov for å spille akkurat denne forestillingen på denne måten akkurat nå?

## 2. Teksten / den dramatiske utviklingen

Er teksten velkomponert i språk og litterær form?

I forhold til publikum (aldersgruppen den er ment for)?

I forhold til karakterer?

I forhold til struktur – i samsvar med dramaturgien som oppføres?

Er teksten overbevisende innenfor sitt eget univers – eller er den bare et påskudd for forfatter eller kompani for å kommunisere private ideer og meninger?

Teksten relatert til andre dramatiske virkemidler – er det for få eller for mange ord?

Er noen av dem overflødige?

## 3. Løsningene på scenen (med det menes alle beslutninger som er tatt i forhold til teksten)

Alt som skjer eller har en plass på scenen. For eksempel: design, instruksjon, musikk, teknikk. Samspeillet mellom alle de elementene som er avgjørende for uttrykket på scenen. Fungerer samspeillet?

Er alle nødvendige beslutninger tatt?

Med andre ord: Hva er inntrykket av helheten?

## 4. Skuespillernes arbeid

Tekniske ferdigheter?

Er karakterene troverdige? Utvikler de seg? Er de mangefasettert?

Samspill med tilskuerne? Sensitivitet mot medspillere og publikum – responsivitet?

Personlig aura

## 5. Relasjon til publikum

Bli barna (publikum) tatt seriøst?

Er de komfortable og bekvemme?

Fengsler produksjonen sitt publikum?

Er det klart at dette spesielle kompaniet er opptatt av å nå dette spesielle publikummet på denne spesielle dagen (og dermed ta her-og-nå-opplevelsen alvorlig? Det kan være forestilling nummer 130 for kompaniet, men for publikum er det første og eneste gang).

Er de forberedt på å respondere på publikum?

## 6. Relasjonen mellom intensjoner og evner for kompaniet

Er det samsvar mellom ambisjoner og ferdigheter i kompaniet?

Er ambisjonene for høye eller for lave i forhold til hva som faktisk kan oppnås kunstnerisk av kompaniet på dette tidspunktet? (positivt/negativt)

Lover produksjonen mer enn den kan oppfylle?

Er det utvikling sammenlignet med tidligere produksjoner?

## 7. Etikk

Etiske kvaliteter i produksjonen

Menneskesyn

Den overordnede ideen i produksjonen

Er det en holdning og atferd overfor publikum som er i samsvar med intensjonene i produksjonen?

I tillegg til de kriteriene som finnes i den norske støtteordningen for scenekunst, kreves det i dette danske eksemplet dedikasjon, kommunikasjon og tydelighet for at man kan si at dette er kvalitet. De etiske vurderingene er også tatt inn i settet av kriterier. Mens man i den norske støtteordningen er ganske ordknapp, er man her svært detaljert og normativ. Derfor vil disse kriteriene fungere genererende for diskusjoner av den typen som er tatt i Klangfuglprosjektet i løpet av produksjonen av delprosjektene. Problemstillingene i tilknytning til kunst for små barn er med andre ord kjent. Klangfuglprosjektet viser at disse kriteriene er relevante i arbeidet med å skape kunst med barn som målgruppe.

### **Bruken av kriteriene**

Mer omfattende kriterier løser selvsagt ikke spørsmålet om kunstnerisk kvalitet. Til det har kunsten vist seg å være for tids- og stedsavhengig. Det danske tildelingssystemet har inntil revisjonen av Teaterloven i 2003 hatt en todelt struktur som har gjort at produksjonsplaner og ferdige produksjoner er blitt vurdert av to forskjellige organer. Støtteordningen til frie grupper er administrert av et Teaterråd, mens en refusjonsordning for visning av ferdige produksjoner er administrert av et refusjonsutvalg. Kvalitetsvurderingene i forbindelse med tildelinger og avslag kommer under debatt. Ett av de danske barneteatrene som fikk avslag på søknad om refusjonsstøtte i 2001, mente at begrunnelsene for avslaget gjenspeilte refusjonsutvalgets personlige smak. Fra produsent og regissører av forestillingene ble det stilt spørsmål om hvorfor det som fungerer godt for målgruppen, ikke er et kvalitetskriterium for refusjonsutvalget. Kjøpere av forestillingen deltok også i debatten og påpekte hvordan den kommuniserte med sitt publikum og skapte engasjement og undring både hos barn og voksne, osv. (Agerbro 2001, Sørensen 2001, Olesen 2001, Krøger 2001). Spørsmålet under debatt var: Hvilke kriterier er de avgjørende i vurderingen av målgruppekunst? Dette er ganske likt de debattene som utspiller seg rundt teatermarkedet i Sandefjord. Men mens man i Danmark har en debatt i offentligheten om dette, har man i tilknytning til Sandefjordmarkedet hatt mer lukkede diskusjoner. Et eksempel på dette er at Norsk kulturråd flere år har gjort interne vurderinger av det som er vist på markedet.

Det kan hevdes at "De syv kriterier" implisitt forutsetter en nyskapende holdning. Men de danske barneteateraktørene hadde inntil revisjonen av loven i 2003 ikke et eksplisitt krav om å være nyskapende, slik som Norsk kulturråd har som overordnet kriterium for sine tildelinger. Allikevel har Teaterrådet som har fordelt drifts- og produksjonsstøtte i Danmark, hatt søkelyset på dette. I søknadene for 2001-2002

var det etter Teaterrådets vurdering mange som oppfylte de formelle kriteriene til en søknad, men for få søknader var nytenkende og hadde kunstneriske visjoner (Jensen 2001). Norsk kulturråd gir ikke kunstfaglige begrunnelser for avslagene ut over det som gjelder de rent formelle kravene, og det er ikke klagemulighet på kunstneriske kvalitetsvurderinger. Den refererte danske debatten om refusjonsstøtte til en forestilling illustrerer at det på tross av en veletablert støtteordning, eksplisitte kriterier og kunstfaglige begrunnelser allikevel er svært ulike vurderinger av hva som er kunstnerisk kvalitet og nyskapende kunst i forhold til målgruppen. Det norske kunstfeltet har ikke så mange av denne typen debatter i det offentlige rom, noe som blant annet kan ha sammenheng med at man i Kulturrådets støtteordninger ikke gir begrunnelser ved tildelinger og avslag. Tausheten rundt kunstneriske kvalitetsvurderinger gjenspeiler den karismatiske kunstnermyten og kan gjenkjennes i Kulturrådets forståelse av kunstnerne (Borgen 2002). Det at man i det danske systemet både har ganske omfattende sett av kriterier og gir kunstfaglige begrunnelser for avslag, kan ha bidratt til en mer levende offentlig debatt rundt spørsmålene om kunstnerisk kvalitet i målgruppekunst. Dette kan ha bidratt til synliggjøring av at det å skape kunst for barn og unge er like utfordrende og kunstnerisk interessant som det å skape kunst for voksne, og at det kreves like mye profesjonalitet i alle ledd.

## **Konklusjon**

”De syv kriterier” var ikke hentet inn som del av diskusjonsgrunnlaget i Klangfuglprosjektet. Erfaringene i prosjektet er illustrerende for at et sett av kriterier, som ”De syv kriterier”, har relevans som et diskusjonsgrunnlag i det kunstneriske arbeidet med målgruppekunst. Man kunne kanskje kommet lengre på en del områder hvis man hadde tatt utgangspunkt i disse kriteriene for kvalitet i scenekunst for barn. Som tidligere nevnt var eksperter invitert til å gi kunstfaglige vurderinger av delprosjektene på seminar delen av Klangfuglfestivalen. Scenekunstprosjektene ble kommentert av en dansk teaterviter og dramaturg. Hun ga konkrete vurderinger av hver enkelt forestilling slik de hadde fungert i møtet med publikum. Kunstnerne ble svært engasjerte, fordi vurderingene ble formidlet i et språk som de gjenkjente, og med problemstillinger de opplevde som relevante. Flere kunstnere sa etterpå at på denne sesjonen hadde de fått den mest nyttige kritikken i prosjektet. En av dem sa at ”dette kunne jeg lære noe av”. Sett i forhold til målene med Klangfuglprosjektet kom denne typen faglige innspill for sent i prosjektet. Det man kan hente ut av disse erfaringene, er derfor at Klangfuglprosjektet på denne måten har synliggjort at også innenfor kunsten er kunnskapsutviklingen betinget av utprøving, samhand-

ling, dialoger og kritikk. En konklusjon man kan trekke, er at det kan være behov for mer åpenhet og diskusjon om bruken av kriterier i forbindelse med Norsk kulturråds støtteordninger. Dette fungerer kunnskapsutviklende, og det er en nødvendig del av ethvert kunnskapsfelt, også kunstfeltet.



## 7

# BARN OG BARNDOM

På Klangfuglfestivalen i Kristiansand i august 2002 ble resultatene av prosjektet oppsummert av styringsgruppelederen i åpningstalen. Der ble resultatene beskrevet som tredelt. Når det gjelder kunsten, hadde man oppnådd å få gjennomført kunstprosjekter og vært inspirasjon for andre, og dette hadde fått bred medieomtale. Når det gjelder kunnskapsproduksjonen, hadde det vært gjennomført "... helt grunnleggende og vesentlige diskusjoner, vurderinger, erfaringsinnsamlinger, evalueringer, veiledning og annet faglig arbeid". Man hadde også lyktes med å få en "kunnskapsdialog og bevisstgjøring om barn, barndom og kunst, mellom barnekompetanse og kunstkompetanse". I prosjektet hadde det i følge styringsgruppelederen vært tale om å kjempe for to saker samtidig: å fremme kunsten og å ta kunstens betydning på alvor, og samtidig kjempe for barnet, for dets perspektiv og rettigheter. Klangfuglprosjektet var en direkte konsekvens av et nytt barndomssyn. En målsetting som går igjen i ulike dokumenter i Klangfuglprosjektet, er at det skal "peke på nye tenkemåter om små barn", noe som også har vært begrunnelsen for at "den unike barndomsforståelsen" prosjektet bygger på, burde presenteres i ulike fora både innen- og utenlands. Hvilke tenkemåter om barn og barndom skal prosjektet skape et alternativ til, og hva er svaret prosjektet har gitt?

### **Barn i hverdagsliv, politikk og samfunn**

Barn og barndom representerer mangetydighet og kompleksitet. Som politisk og teoretisk begrep omfatter "barndom" aldersperioden 0-18 år og sammenfaller derfor med myndighetsalderen i Norge. En entydig fremstilling av de samfunnsmessige,

kulturpolitiske og faglige perspektiver på barn er ikke mulig. Barn er både konkrete individer og generaliserte konstruksjoner, og barndom er både konkrete erfaringer og samfunnsmessige strukturer. I de ulike samfunnsinstitusjoner og politiske beslutningsprosesser som berører barns liv, konstrueres et ideologisk perspektiv på barn. I yrkesutøvelsen i de ulike profesjonene som arbeider med barn, og blant dem som forsker på barn og barndom, utvikles det som kan kalles et ekspertperspektiv. I hverdagslivet vi alle lever sammen med andre barn og voksne, bidrar vi til konstruksjonen av et allment perspektiv på barn og barndom. Disse ulike perspektivene er representert i Klangfuglprosjektet og utgjør innganger til vurderingene av resultatene.

### **Møtet med det nyfødte barnet**

Det er gjerne først når man står der som mor eller far, med et nyfødt spedbarn i armene, at man begynner å reflektere over hva et slikt lite vesen ”er”, og hva slags omsorg som ”er best”. Helsestasjonene er den arena der denne refleksjonen møter både de kulturelt etablerte hverdagshandlinger og væremåter overfor spedbarna, ekspertkunnskapen slik den er utviklet i ulike profesjoner, og den politiske styringen av omsorgen for spedbarna. Den altoverskyggende problemstillingen for foreldre til nyfødte barn er vekslingen mellom når barnet sover, spiser og er våken, men tilfreds. Det 20. århundrets to dominerende modeller for foreldres praksis og fagfolks rådgivning når det gjelder reguleringen av primærbehovene, har vært ”regelmessighet”, dvs. at man regulerer barnets søvn og tilgang til mat tidligst mulig, og ”fleksibilitet”, dvs. at man lar barnets behov for søvn og mat være styrende for tilgangen. I følge en studie av norsk spedbarnsomsorg har ”regelmessighet” dominert praksisen blant norske småbarnsforeldre. Dette har vært basert på forbilder i hverdagen, på rådene man får fra leger og annet helsepersonell på Helsestasjonene, og på råd i bøker, i mediene osv. (Heilmann 2003). Ifølge denne studien opplever mange foreldre ”fleksibilitet” i spedbarnsomsorgen som en form for kaos og uforutsigbarhet. Amming knyttes ofte til fleksibilitet og selvregulering. Men i stedet for spedbarnas behov blir mødrenes regulering av ammingen styrende for den ”selvregulerte ammingen”. Selv amming, som vi gjerne anser som en av de mest ”naturlige” prosessene, er med andre ord preget av de voksnes ambivalens overfor barn. Det nyfødte barnet blir med andre ord preget av kulturelle normer, politisk ideologi og kunnskapsbaserte innsikter fra første time.

### **Barnehage eller hjemlig omsorg?**

I familie- og oppvekstpolitikken fremheves familien som den mest sentrale arena for barns sosialisering og utvikling (St.meld. nr. 39 (2001-02)). I forbindelse med

barnehage- og skolepolitikk har man debattert de små barnas plass i samfunnet. Tidligere handlet debatten om hvorvidt barnehagene fungerte som oppbevaringsplass for barn mens mødrene forlot hjemmet og gikk ut i arbeidslivet, eller om barnehagene var et viktig tilbud til barnets vekst og utvikling. På 1990-tallet var det diskusjoner om hvorvidt barnehage var en frarøvelse av den ”egentlige” omsorgen i hjemmet eller et gode for alle barn. Klangfuglprosjektet ble utviklet i siste del av 1990-tallet. Dette var et tiår preget av endring av vilkårene for barn og barndom i forbindelse med reformer i hele skoleverket. Sentralt i debatten om norske barns vilkår på 1990-tallet sto utdanningsminister Gudmund Hernes med en visjon om å forbedre det norske utdanningssystemet fra ”vugge til disputas”. Ett av de store temaene i denne sammenhengen var hvorvidt seksåringer burde begynne i skolen for å lære eller være i barnehage for å leke. Det pågikk også en debatt om innholdet i barnehagene. Hva skulle prege hverdagen i barnehagene: omsorg og tilsyn, lek eller organisert opplæring? Det ble stilt spørsmål ved hvor bra barn egentlig har det i barnehage. Et barnehagetilbud for alle barn kan ses på som et forsøk på å utjevne skillelinjer, men også som et politisk overformynderi som fratrar foreldre valgfriheten over barnas barndom (Pettersen 1992). Denne typen debatter kan knyttes til den grunnleggende ambivalensen i det senmoderne samfunn i forhold til barn, som er påpekt tidligere i kapitlet. Denne ambivalensen kan beskrives som en motsetning: engstelse for å miste det naturlige barnet gjennom kulturaliseringen som samfunnet på ulike måter krever at barn skal formes gjennom. Rent konkret har dette fått som uttrykk at mens debatten om barna i barnehagealder handler om hvorvidt de best mulig kan beskyttes mot kulturaliseringen, er debatten om skolen preget av hvordan de best og mest effektivt kan opplæres inn i det samfunnet de som velfungerende voksne skal bidra til en gang i fremtiden (*Iførste rekke* NOU 2003:16).

### **Leke eller lære?**

For di barnehage- og oppvekstpolitikk uttrykker samfunnets syn på barn og barndom, har barnehagepolitikken betydning for forståelsen av tenkingen om målgruppen i Klangfuglprosjektet. Før barnehageloven i 1975 ble barnehagene i mange sammenhenger ansett som sosiale institusjoner, mer orientert mot tilsyn og omsorg enn mot opplæring (Bae 1996). Interessant nok fantes det imidlertid allerede fra 1920-30-årene to forskjellige typer institusjoner i Norge: *barnehager*, som var åpne 4 timer hver dag, og som hadde ledere med utdanning som barnehagelærere, og *daghjem*, som var åpne 8-9 timer hver dag, og som var sosiale institusjoner som ivaretok arbeidernes barn (BFD 1996:13-14). Opplæring og oppbevaring fulgte implisitt og eksplisitt de sosiokulturelle skillelinjer i samfunnet og bidro til å

vedlikeholde forskjeller som de statlige institusjonene skole og barnehage historisk sett er ment å oppheve. Barnehageloven fra 1975 ble ikke revidert før i 1996, da det i Rammepplan for barnehagen ble fastslått at barnehagen skulle være både sosialiserende og opplærende (Ot.prp. nr. 68 (1993–94), BFD 1996:7). Endringene i lov og forskrifter for barnehager gjenspeiler imidlertid bare noen av endringene når det gjelder barn i barnehagealder på slutten av 1990-tallet. Da den opplæringspliktige alderen, det som i dagligtale kalles skolealderen, ble senket til 6 år i forbindelse med den nye Læreplan for grunnskolen (L97) som kom i 1997, forsvant ett årskull fra barnehagene og frigjorde plasser for yngre barn. Videre ble det satt i verk flere familiepolitiske reformer. Permisjonen ved svangerskap og fødsel ble utvidet fra 18 til 42 uker, og til 52 uker for dem som velger å ta 80 % lønnskompensasjon. En måned av denne permisjonen er reservert for far. Innføringen av en ”kontantstøtte” i 1998, beregnet per barn under tre år som *ikke* går i barnehage, var et ledd i en politikk som skulle ” sikre foreldrene mer tid til å være hjemme med barna de første leveårene og fordi man ønsket å gi større valgfrihet i omsorgen” (BDF 2003). Disse reformene har påvirket små barns rolle i offentligheten. Mens det før 1997 var barn i alderen 0-6 år som befant seg i barnehagene, endret dette seg på grunn av kontaktstøtten, og en stor andel av barna i barnehagene er nå i alderen 3-5 år. Tilsvarende er en stor andel av barn under tre år hjemme eller hos dagmamma. Dette illustrerer at målgruppen for kunsten i Klangfuglprosjektet er en sterkt politisert gruppe i det norske samfunnet. Målet om å endre samfunnets oppfatning av disse barna virker derfor veldig ambisiøst og gjenspeiler lite problematisering av den kompleksiteten barn må forstås i forhold til.

### **Ambivalens**

Politikk og samfunn utgjør et ideologisk og handlingsrettet nivå når det gjelder barn og barndom. I det moderne Norge har barn vært knyttet til uskyld, renhet, sannhet og natur (Witozek 1998). På samme måte hevdes det at norsk nasjonal identitet gjerne knyttes til en barnlig originalitet og naturlighet (Gullestad 1992). Dette gjør barn til svært betydningsfulle symbolbærere i den norske offentligheten (Kjørholt 2002). Ideologi, økonomi og praktiske behov er vevet sammen i konstruksjonen av barn og barndom både politisk, allment i hverdagslivet og profesjonelt. Politikkenes funksjon i de skandinaviske sosialdemokratier er i større grad preget av en normativ målsetting om å skape et bedre samfunn enn en instrumentell kamp for samfunnsmessig endring. I Norge er de politiske beslutningsprosessene preget av kortere avstand mellom ideologi og realisering enn i mange andre land (Sejersted 2000). Både politiske, samfunnsøkonomiske og

privatøkonomiske forhold har fra 1998 skapt endringer i alderssammensetningen i barnehagene. Den politiske debatten preges av ambivalens i synet på barn, mellom natur og kultur, mens mange av tiltakene overfor små barn preges av en omsorgsrasjonalitet som kan knyttes til en naturforståelse av små barn. Den viktigste debatten i så måte har vært, og er, debatten om hvorvidt små barns plass er i hjemmet eller i offentligheten. Barnehage- og familiepolitikken illustrerer hvordan små barn i det norske samfunn konstrueres som primært omsorgstrengende, og hvordan endringer har konkrete konsekvenser for barnas deltagelse på offentlige arenaer.

### **Barn og barndom i forskningen**

Politikk er basert på ideologi og meninger, og mindre på forskningsbasert kunnskap. Det er for eksempel godt forskningsmessig dokumentert at barnehagen er en betydningsfull arena der barn utvikler sosial trygghet og kognitiv selvpåfattelse som gir et godt grunnlag for senere læringsevne (Ulvund 1992, Lillemyr 2000). Denne typen forskningsbasert innsikt bringes ikke så ofte inn i den allmenne og politiske debatten. Dette er ikke noe som er spesielt for beslutningsgrunnlaget når det gjelder vurderingene av barns oppvekstvilkår. Kulturfeltet er på samme måte preget av at forskningsbasert kunnskap ofte ikke er kjent eller tatt i bruk i kulturpolitikken (Borgen, Bjørkås, Gripsrud, Thingstad 2003). Samtidig kan veksten i utredninger ses på som et uttrykk for at politikken er blitt mer vitenskapeliggjort.

I forskningens bidrag til forståelsen av barn og barndom har ulike fagdisipliner innenfor samfunnsvitenskap og humaniora tradisjonelt hatt forskjellige fokuseringspunkter og på mange måter fungert komplementært. Innenfor de samfunnsvitenskapelige disiplinene har man hatt søkelyset på individ og samfunn og relasjonene mellom disse. Psykologien og pedagogikken har for eksempel i det 19. århundre hatt en fremtredende plass i forståelsen av barn og barndom. En del av denne forskningen har vært rettet mot å løse samfunnsmessige problemer. Annen forskning innenfor de samfunnsvitenskapelige disiplinene har bidratt til å øke forståelsen for barns kompetanse og muligheter og noen konsekvenser dette kan og bør ha for voksnes samspill med barn (Smith & Ulvund 1991, Lindahl & Pramling 1992). Innenfor de humanistiske disiplinene har man vært opptatt av å rette søkelyset mot uttrykksformer og ideer om menneske og samfunn. Denne forskningen har blant annet bidratt til det analytiske begrepet om barnekultur og de ulike nyanseringene av dette begrepet (Danbolt & Enerstvedt 1995, Ekrem, Thingstad, Johnsen 2001, Lønnå 2002).

### **Historisk perspektivering**

Innenfor samfunnsvitenskapelig og humanistisk forskningslitteratur beskrives Philippe Ariès bok *Barndommens historie* (Ariès 1962) som et tidsskille i synet på barn, barns kultur og barndom (Schrumpf 2000, Brembeck & Johansson 1996, Ling & Yttri 2003, Mørch 1987, Qvortrup 2001). I boken argumenterer Ariès for at oppfatningen av barn og forholdet til barn er endret gjennom historien, og at barn i det moderne samfunn i stor grad er isolert i sin egen verden, atskilt fra de voksne. Den moderne barndommen perspektiveres av Ariès i forhold til den førindustrielle tilstand, og dette bidrar til synliggjøring av den moderne barndommens særtrekk. I det førindustrielle samfunn var barn deltagere så snart de kunne klare seg selv, og tilhørte voksensamfunnet fordi de var viktige deltagere i produksjonen. De fikk ansvar for å passe småsøsken, bære ved og vann og utføre andre enkle, men ofte monotone oppgaver. I primærnæringen kunne dette være å dra slipesteinen, karde ull, osv., eller mer utfordrende oppgaver som en lett liten kropp kunne klare bedre enn de voksne. De kunne for eksempel gjete kuer og geiter, bringe dem ned fra fjellet til melking i fjøset, osv. (Avdem & Melby 1985). Noe av dette kan gjenkjennes i nær fortid i Norge. Barna hadde gjennom arbeidet en betydning og plass i et fellesskap, og deltagelsen i arbeidet fungerte som sosialisering og opplæring. Det var knyttet mye alvor, slit og fritidsberøvelse til et slikt barneliv. Allikevel er det påpekt i en del forskningslitteratur at dette også kan ha hatt sine positive sider, fordi det ga barn frisoner fra voksenverdenen gjennom at de kunne kombinere lek og arbeid (Danbolt & Enerstvedt 1995, Lilliequist 1991, Schrumpf 2000). Fordi vi gjennom mediene stadig minnes om at den førindustrielle tilstand fremdeles er en realitet for de fleste barn, er det behov for å påpeke at Klangfuglprosjektet og de teoretiske perspektivene omhandler barn og barndom i det norske, senmoderne samfunn.<sup>2</sup> Klangfuglprosjektet har ingen problematisering av dette misforholdet og de etiske implikasjonene rundt dette.

### **Betydningen av jevnaldergrupper**

Differensiering og institusjonalisering av ulike samfunnsfunksjoner og utvikling av ekspertfunksjoner er kjennetegn ved det moderne samfunn. Industrialiseringen og utskillelsen av større produksjonsenheter har også bidratt til utviklingen av den moderne barndom. Uansett hva vi måtte mene, er skolen og barnehagen som sentrale institusjoner i barns hverdagsliv en realitet hos oss. En vesentlig andel av sosialiseringen i hverdagen foregår i jevnaldergruppen og sammen med profesjonelle voksne. Oppmerksomheten som er blitt rettet mot at alder er blitt betydningsfull for å skille mellom individer i moderne samfunn, er sterkt influert av Ariès historiske perspektiver. Atskillelsen mellom barn og voksne var ifølge Ariès (1962) ikke minst

et resultat av utviklingen av utdanningssystemet og beskrives som en viktig årsak til tapet av barns naturlige plass i samfunnet. Hans påpekning av konsekvensene av dette har ført til forskning på aldersgrupper, og i særlig grad på ungdom. Dette har ført til ny kunnskap om det som er særegent for barn og unge. Forskningen viser at den symmetriske jevnaldersosialiseringen fungerer som supplement til sosialisering i den asymmetriske voksen-barn-relasjonen (Stafseng & Frønes 1987, Frønes 1995, Ling & Yttri 2003). Når mange på samme modnings- og utviklingsnivå er samlet, gir dette grunnlag for utviklingen av en indre sosial dynamikk som er annerledes enn den som kan oppstå i asymmetriske relasjoner mellom barn og voksne. De voksnes rolle og betydning i denne sammenhengen vil selvsagt være avhengig av alderen på gruppen. Poenget er at meningskonstruksjonen i gruppen skaper makt også for jevnaldergruppen overfor "de andre", som oftest de voksne. Mens man i studier av større barn og unge gjerne fokuserer på grupper, har forskning på små barn i stor grad fortsatt å sette søkelyset på enkeltindivider. Gjennom studier av enkeltbarn de to første leveårene er man blitt mer oppmerksom på barns kompetanse i samspill og at barns atferd og utvikling er bestemt av et stort antall faktorer som gjensidig påvirker hverandre over tid (Lindahl & Pramling 1992, Ulvund 1992:11). Man har også etter hvert begynt å forske på prosesser i jevnaldergrupper av små barn, og da er barnehager en sentral arena (Bae 1996, Gulbrandsen m.fl. 2002, Johansson & Furu 2002, Løkken 1992, 2000, Michèlsen 2001, Sandvik 2001).

I en slik studie beskriver Michèlsen hvordan jevnaldersosialiseringen starter allerede i ett-toårsalderen for de barna som da begynner i barnehagen (Michèlsen 2001:49). I en studie om småbarnas bidrag til barnehagens sosiale miljø har deres bidrag og spor i miljøet vært tydeligere og kraftigere enn forskeren på forhånd hadde forestilt seg. Dette kunne oppfattes slik at barna selv var klare til å bidra til sine egne utviklingsbetingelser (Sandvik 2001:39). I sin studie av småbarna i barnehagen fant Sandvik et alvor i dette blant de små barna.

Men jeg så på samme tid noe ved siden av alvor, en lekenhet som egentlig ikke rimer med det alvorlige. Kan man snakke om et *muntert alvor*? Ja, jeg tror det. Småbarnas alvor handler om deres trang til å gripe livet, til å forstå hvem de er, og hva allting betyr ... Munterheten, på sin side, handler om å bli grepet av livet. Det er livet som griper tak i en, når munterheten bobler over, i et slikt monn at man bare gir seg hen til den. (Sandvik 2001:25)

De små barna beskrives her som aktive i forhold til den verden de erfarer, og setter sammen de ulike elementene i byggingen av seg selv med både alvor og munterhet. Det er rimelig å anta at dette er virkemidler barna kan bruke i mange sammenhenger, ikke bare i lek i barnehagegruppen.

### **Barns kultur og lek**

Søkelyset på jevnaldergrupper fremhever det særegne som skiller barna fra de voksne. Dette er forutsetningen for det teoretiske begrepet om barnekultur og på leken som den viktigste være-, tenke- og handlingsmodus i barns kultur (Danbolt & Enerstvedt 1995). Som komplementært bidrag til den samfunnsvitenskapelige forståelsen av barn og barndom ble barnekultur på 1970-tallet beskrevet som en autentisk uttrykksform barn hadde. I Norge publiserte Åse Enerstvedt allerede i 1971 en bok om *Oslobarns lek* (Enerstvedt 1971). Forskere som arbeidet systematisk med barns lek og egne kulturelle uttrykk, ble etter hvert oppmerksomme på at leken endret seg over tid. Det ble gitt ulike forklaringer på hva disse endringene kunne skyldes. Var endringene et onde og en indikator på tilstanden i samfunnet, eller var endringene funksjonelle i barns egen kultur? Utover på 1980-tallet anså man det som viktig å bevare den unike barnekulturen, fordi man mente at ved å studere barnekultur fikk man tatt temperaturen, så å si, på samfunnet (Kvideland 1990).

Mye av forskningen på barns egen kultur kan karakteriseres som beskrivende i forhold til barns uttrykksformer, og i liten grad problematiserende. Forskningen på barns egen kultur har derfor på mange måter bidratt til å vedlikeholde en romantisert forståelse av det naturlige, lekende barnet (Ekrem, Thingstad, Johnsen 2001). Dette bidrar til å holde leken fast i en ekstraordinær forklaringsmodell. Leken foregår innenfor de kulturelle rammene som gjør den mulig.

Ved å se nærmere på de elementene i leken som har *likheter* med andre uttrykksmåter, får man øye på lekens fellestrekk med andre kommunikasjonsformer. Leken beskrives av Danbolt og Enerstvedt (1995) som samhandling og prinsipielt sosial på samme måte som språket. På samme måte som for språket finnes det regler for leken. Reglene er, som Danbolt og Enerstvedt påpeker, avgjørende for at barna vet at de leker den samme leken. Dette bidrar til lekens dobbelte karakter, nemlig at barna som del av leken går ut av leken til et metaplan der det forhandles om reglene for leken. Forhandlingene om lekens regler fører inn et maktelement, noe som påpekes som en forutsetning for at leken kan sies å ha et utviklingsmessig potensial. Lekende barn har med andre ord evne til både deltagende nærhet og reflekterende distanse og veksler mellom disse nivåene (Danbolt & Enerstvedt 1995). Det ”alvorsmuntre” i samhandlingen mellom ettåringer, som ble observert i barnehagen, har mange likhetstrekk med leken (Sandvik 2001). Ut fra lekens språklige karakter kan det antas at barn lærer formler av andre barn som de selv kan improvisere innenfor. Det skulle da heller ikke være noe i veien for at samspillet



mellom barn og voksne kan fungere på denne måten. Lekens betydning og plass endres på samme måte som rammene for barns og voksnes liv endres.

### **De voksnes roller og plass**

Når barn og barndom i det senmoderne eller postmoderne samfunn skal fortolkes, utgjør det Ariès beskriver som barns vilkår i det førindustrielle samfunn, en grunnfortelling innenfor både samfunnsvitenskapelig og humanistisk forskningslitteratur. Ifølge Qvortrup (2001) hadde Ariès en sivilisasjons- og kulturkritisk hensikt med sin bok. Den atskillelsen i det moderne samfunn som han var kritisk til, mellom barns og voksnes arenaer og aktivitetsformer, kan oppfattes som noe positivt eller negativt, som total eller delvis. Uansett, institusjonell differensiering er ikke noe bare barn er "utsatt for", det har også bidratt til vesentlige endringer i de voksnes liv. Konstruksjonen av barndom og voksendom interagerer, og konstruksjonen av kjønnsroller i det moderne samfunn har fått flere konsekvenser for hvordan barn opplever livet. Institusjonaliseringen av barn og barndom førte til at far ble tildelt rollen som den fraværende eller den ekstraordinære (Lorentzen 1992). Tilsvarende ble kvinnerollen i etterkrigstiden den hjemmeværende husmoren. Begge voksenroller har vært en viktig forutsetning for barndommens segregering fra voksenlivet (Torell 1996). Å gå tur med barnet i barnevogn ble på 1950-tallet beskrevet som en velegnet måte å sosialisere barna inn i samfunnet på. Barnet skulle bivåne "verden" fra barnevognen og slik få mange inntrykk fra omgivelsene som ville ha stor verdi for dets psykiske utvikling (Torell 1996:234). Dette var i like stor grad et uttrykk for en oppfatning om de voksnes kjønn og roller som et uttrykk for samfunnets syn på barn og barndom. Differensieringsprosessene har først og fremst fungert som tydeliggjøring av forskjeller, mellom både individer, grupper og samfunn, og har omfattet alle.

### **Lek i alle aldre?**

I dette kapitlet har det vært en hensikt å peke på endring og dynamikk, sammenhenger og kompleksitet i forholdet mellom barn, barndom, voksne og voksendom for å synliggjøre KLangfuglprosjektets referanseramme. Endringer i posisjonene mellom barn og voksne har betydning for hvordan kulturelle normer og verdier viderefremmes, og for hvordan barndommen erfares. Vi kan enes om at barndommen i det 21. århundre kan beskrives som kompleks, mangefasettert og motsetningsfull både for fattig og rik. De egenartede prosessene som tidligere var ansett som sentrale for familien, suppleres nå av andre typer erfaringer barn og voksne gjør i hverdagen. I 2003 er barn og voksne slynget ut i ulike baner i hverdagen, de har hver sine arenaer og grupper som de sosialiseres og utvikles i

forhold til. For halvparten av alle barn i Norge består ikke hjemmet bare av ”mor” og ”far”, men mange ulike familiekonstellasjoner. Innenfor forskningslitteraturen hevdes det at positive effekter av denne kompleksiteten er at voksne henter mer fra barn og barn mer fra de voksne, og at ungdomstiden er blitt en diffus periode som mer beskriver en overgangstilstand enn en bestemt alder (Sagberg & Steinsholt 2003, Stafseng & Frønes 1987, Brembeck & Johansson 1996, Engelstad & Ødegård 2003). Ett kjennetegn ved vårt senmoderne samfunn er ifølge Brembeck (1996) at arbeidet ikke lenger er normgiver for oppdragelsen. Kommersialisme, medier og materialisme har overtatt som normgivere og har skapt en tegn- og symbolverden som mange barn tidlig kommer i kontakt med. Denne verden fremstår ifølge Brembeck (1996) som mer ”virkelig” enn de deler av den virkelige verden som barna ikke er deltagere i, for eksempel via fenomener som Robinson-ekspedisjonen og Big Brother. Argumentet om at kommersialiseringen tar barns drømmer og funderinger på alvor, retter oppmerksomheten mot hvordan barndommen innlemmes i en felles, kommersiell ”normalisert” all-alderskultur. Det blir påpekt at denne all-alderskulturen har likhetstrekk med den førindustrielle tilstand, en enhetskultur uten klare generasjonsoppdelinger og hvor leken sto sentralt (Brembeck 1996, Qvortrup 2001). Dette fører også til at voksne henter mer fra barnas lek, og til at flere arenaer er felles. En del av prosessene som beskrives som egenskaper ved leken mellom barn (Danbolt & Enerstvedt 1995), kan antagelig også inntreffe når aldersulike individer leker sammen, noe som kan bety at barn og voksne kan leke sammen og ha gjensidig utbytte av leken. I et slikt perspektiv gir det mening å hevde at barn og kunstnere leker. Men som det blir påpekt av de ulike forskerne, er dette noe også ”vanlige folk” gjør i større grad enn før. Disse endringene av den tiden barn er barn og erfarer en barndom, bryter ned forestillingene om egenskapene ved det naturlige barnet og den naturlige utviklingsprosessen som motsatt til det kulturelle. Dette illustrerer at man får ulike svar på grunnleggende spørsmål om barn og barndom avhengig av om man fokuserer på det som er forskjellig, eller på det som er likt mellom barn og voksne.

### **Ambivalensen vedvarer**

Ideen om det naturlige barnet, preget av ”uskyld, renhet, sannhet og natur” (Witozek 1998), er stadig sentral i forståelsen av barnet i norsk offentlighet. Dette kan ha bidratt til å gjøre Klangfuglprosjektet mulig. Målsettingen med prosjektet er å skape ny forståelse og gi perspektiver på barn og barndom, og innledningsvis i kapitlet stilte vi spørsmålet om hvilke alternativer prosjektet bidrar med. Det er i ulike sammenhenger presisert at Klangfuglprosjektet ikke skal romantisere barnet. Samtidig har det i flere sammenhenger, for eksempel i foredragene på seminarene,

vært argumentert for at en ”estetisk” holdning til det barnlige utgjør tolkningsalternativet til en ”utviklingsorientert, rasjonell og nyttepedagogisk” forståelse av barn og barndom som i disse foredragene beskrives som dominerende i dag (Juncker 2001, Selmer-Olsen 2002). Dette utgjør en estetisering av barn og barndom, og er teoretisk sett noe annet enn å bringe de estetiske forskningsdisipliner inn som betydningsfulle bidragsyttere i fortolkningen av barn og barndom. Estetisering av barns uttrykksformer, som språk, tegninger, leker og fysiske aktivitet, i hverdagslivet bidrar til en naturforståelse av barnet. Det særegne ved de små barna fremheves, samtidig som de fristilles fra de komplekse sammenhenger forståelsen av dem skapes og fortolkes innenfor. De voksne fraskrives den betydning de faktisk har for barn, noe Klangfuglprosjektet er et eksempel på.

Å fri barnet og barndommen fra den estetiske fortolkningsfellen vil være en viktig forutsetning for å kunne gi rom for barns individualitet, kompetanse på sitt forhold til verden, den refleksive kompetansen, i sum evnen til å ha ganske store muligheter for å samspille med verden rundt. Målsettingen i Klangfuglprosjektet om å synliggjøre de små barna som selvstendige deltagere i offentligheten peker i *denne* retningen. Prosjektet *har* skapt kunstneriske tilbud til små barn i det offentlige rom. Det har bidratt til mange gode kunstmøter for barn og voksne. Delprosjektene i Klangfuglprosjektet har møtt mange ulike grupper av barn, fra barnehager, sammen med dagmamma og sammen med nære voksne som foreldre eller besteforeldre. Både kunstnere, foreldre og andre nære voksne rundt barna, kulturbyråkrater og mange andre som har opplevd kunstmøtene, har konkludert med at dette er meningsfylt og gir opplevelser å ta med på veien. På denne måten har Klangfuglprosjektet vist hva som er mulig å gjøre i forhold til barn under tre år når de inviteres ut i det offentlige rom. Konklusjonen blir at Klangfuglprosjektet gjenspeiler den grunnleggende ambivalens i vårt forhold til barn og barndom

## 8

# HVA VET VI NÅ?

Klangfuglprosjektet har vært lærerikt for kunstnerne og opplevelsesrikt for barna. Erfaringene fra forprosjektet har blitt brukt og utdypet i løpet av de mange prosessene som har foregått i hovedprosjektet. Evalueringen har rettet søkelyset mot å beskrive og analysere utviklingen og gjennomføringen av prosjektet. Dette er gjort for å kunne vurdere hvordan prosjektet har bidratt til ny kunnskap om små barn og deres forhold til kunst, om kunstners arbeid med utvikling av kunst for en målgruppe, og om vurderinger av kunstnerisk kvalitet. De mer overordnede kulturpolitiske vurderinger som er gjort gjelder i hvilken grad denne type prosjekt kan være en relevant form for kunnskapsutvikling i det kulturelle feltet.

### **Små barn og deres forhold til kunst**

Et barn på 6-7 måneder sang med da Agnes Buen Garnås sang i forestillingen *Det byrjar med ein tråd...* Hvordan kan vi forstå dette? Barnet kan ikke selv redegjøre for hvorfor det synger med. Ut fra tolkningskategoriene som er blitt utviklet av prosjektledelsen, kan det hevdes at barnet og kunstneren hadde en gjensidig kommunikasjon. Hvilken betydning dette har for barnet, vet vi ikke. Hvorvidt dette barnet akkurat da ville sunget med i en hvilken som helst sang, det vet vi heller ikke noe om. Allikevel er det godt grunnlag for å hevde at dette barnet og alle de andre barna som har vært med i prosjektet har hatt glede av den kunsten de har fått oppleve. Dette kan også sies å være et tilstrekkelig godt resultat av Klangfuglprosjektet, og noe som gjør det til et vellykket prosjekt.

Prosjektet etterlater allikevel mange spørsmål: Hadde det noen betydning at voksne definerte det som kunst, det barna opplevde? Kunne det like gjerne vært sirkus eller organisert lek? Dette har ikke prosjektet undersøkt. Man har i stedet fokusert på å la kunstnere skape kunst av høy kvalitet samt en del nødvendige tilpasninger til målgruppen. Selv om Klangfuglprosjektet har bidratt til nyanseringer, står konklusjonen fra ett av delprosjektene i forprosjektet fremdeles fast: Kommunikasjonen er kunsten i forhold til barn under tre år. Som det er blitt påpekt tidligere, er kravet om kommunikasjon sentral i alle kunstmøter uavhengig av alder på målgruppen. Slik sett har prosjektet synliggjort at mange av de allmenne problemstillingene i kunstmøter også gjelder i forhold til barn under tre år.

### **Kunstnernes utvikling av kunst for målgruppen**

I Klangfuglprosjektet har kunstnerne uttrykt stor entusiasme og glede over å få anledning til å lage kunst for barn under tre år. For mange har det vært lærerikt å få veiledning i arbeidet. I diskusjonen på startseminaret høsten 2000 ble det stilt spørsmål ved om det kunne være farlig å vite for mye om barna. ”Må man vite noe om barn for å lage kunst for barn? Det er tross alt kunst som skal lages.” Det ble også reist spørsmål ved om barns respons på kunst kan bidra til ny kunst. Andre visste ikke særlig mye om barn på forhånd, men ble fascinert av det de så på videoopptakene av barn. En av kunstnerne mente at å lage kunst for så små barn må være mulig: ”... når jeg ser ungene på video tenker jeg at de er verd kunsten.” Kunstnerne kom til prosjektet med åpenhet overfor barna. Dette er videreutviklet. Kunnskap om barn har i følge kunstnerne ikke gått på bekostning av den kunstneriske kvaliteten i delprosjektene. For mange har det vært en nyttig og lærerik prosess å arbeide seg fram mot denne konklusjonen. En av kunstnerne beskrev prosessen slik: ”Jeg har tenkt mye på hva som passer, hvordan jeg skal gjøre det og hvorfor. Nå har jeg tenkt igjennom det, prøvd det ut, og nå vet jeg nok til å kunne jobbe videre. Jeg trenger ikke å problematisere det på samme måten når jeg skal lage nye ting”. Kunstnerne har vist hvordan man fra et kunstfaglig ståsted kan ta i bruk andre kunnskapsfelt i arbeidsprosessene.

### **Kunstnerisk kvalitet for målgruppen**

I løpet av Klangfuglprosjektet har det vært forventninger om at prosjektet skal bidra til å gi klare svar på hvordan man lager god kunst for barn, og hva slags virkemidler man må bruke. Det har fra en del deltagere vært formulert forventninger om at prosjektet skal generere systematisk kunnskap om dette, ”... slik at ikke alle må drive og finne ut fra sin intuisjon og magefølelse, og dermed lager noe som kanskje er svært klisjépreget og tomt,” som en av deltagerne uttrykte det. En annen

av deltagerne sa i oppsummeringen av Klangfuglprosjektet at ”... vi vet nå at det (å skape kunst for barn under tre år) fungerer. Nå trenger vi å vite hvorfor.” En innvending mot å besvare disse forventningene kan være at man risikerer å miste verdifulle innsikter om kompleksiteten og mangfoldet som både barna og kunsten er omsluttet av. Men slike utsagn kan også forstås som et uttrykk for en viss frustrasjon blant kunstnerne.

Mye av kunnskapsutviklingen i Klangfuglprosjektet har vært individuell kunnskap som har vokst frem i møtene mellom enkeltkunstnere og prosjektlederne, eller i møter med barna. Kunnskapen som ble utviklet gjennom delprosjektene kunstneriske prosesser ble i liten grad gjort eksplisitt og tematisert på et overordnet nivå i løpet av prosjektperioden. Dette skyldtes blant annet at hvert delprosjekt hadde nok med sine egne arbeidsprosesser, og at kunstnerne ikke fikk se hverandres arbeider før på avslutningsfestivalen. Derfor var det først på dette tidspunktet grunnlag for å ta mer overordnede diskusjoner om sammenhengene mellom kunstneriske intensjoner og valg, kunstnerisk kvalitet og barnas opplevelser og uttryksmåter.

Selv om kunnskapsutviklingen i Klangfuglprosjektet har skjedd som dialogprosesser mellom delprosjektene, prosjektledelsen og styringsgruppen, har prosjektet på denne bakgrunn vært preget av et visst demokratisk underskudd. Det har vært mangel på situasjoner i prosjektperioden som har lagt til rette for omforent kunnskapsutvikling på et mer generert nivå. Kunnskapsutviklingen kunne nådd lenger i prosjektet hvis man hadde fokusert på å tilrettelegge for dette. I etterkant skal erfaringene fra Klangfuglprosjektet beskrives og publiseres i en bok skrevet av prosjektlederne og medlemmer av styringsgruppen. Klangfuglprosjektet kan derfor også forstås som en arena for datainnsamling til dette bokprosjektet som Kulturrådet i etterkant har bevilget penger til.

### **Kunnskapsutvikling i kulturfeltet**

Ifølge lederen i Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur i Norsk kulturråd, er det behov for utredninger og nyskapende forsøksprosjekter for barn og unge. Behovet for ny kunnskap om kunstformidling for barn og unge er ikke Kulturrådets ansvar alene, utvalgslederen ser også behov for forskning. Videre beskriver hun Klangfuglprosjektet som et forsøksprosjekt som er et bidrag til dette kunnskapsbehovet (Norsk kulturråd aug. 2003). Som kulturpolitisk initiativ avdekker prosjektet ulike interesser og kunnskapsbehov. Prosjektet bidrar samtidig til nye erfaringer i hvordan aktører fra ulike kunnskapsfelt sammen kan utvikle kunnskap på et kulturpolitisk aktuelt område.

Som rimelig er, har de involverte hatt ulike faglige ståsted, og dette har hatt stor betydning for interessene i prosjektet. Kunstnerne har hatt ansvar for kunsten, mens prosjektledelsen har hatt som en målsetting å gi kunstnerne barnefaglig innsikt ut fra de behovene de har hatt (Os 2000). Prosjektledelsen har formidlet at man i stor grad har prøvd å forholde seg til forskningsbasert kunnskap. Dette må ikke minst knyttes til erfaringsinnsamlingen som prosjektledelsen har sett som sitt ansvarsområde. I praksis har prosjektledelsen hentet sine kunnskapsinnspill fra egne kunnskapsfelt. Hovedprosjektlederen, som har hatt 40 % stilling, har sitt ståsted i pedagogikken og den andre prosjektlederen, som har hatt 10 % stilling, har sitt ståsted i kunsten. Prosjektet har dermed vist hvordan kunstfaglig og pedagogisk kompetanse kan virke sammen. Helt fra forprosjektets start i 1998 har man diskutert forholdet mellom kunst og pedagogikk. Ifølge styringsgruppeleder skulle dette prosjektet ”for all del” ikke være pedagogisk, og kunst for små barn skulle ikke være et læringsprosjekt (Selmer-Olsen 2001). Ifølge styringsgruppelederen ble diskusjonene i møtet mellom ulike fagdisiplinære tradisjoner preget av den tradisjonelle motsetningen mellom kunst og pedagogikk. Etter hvert fant man ut at det var bred enighet mellom de ulike aktørene om at barns møte med kunsten skulle være ”eksistensielle opplevelser” av betydning for deres liv her og nå (Selmer-Olsen 2001).

Kunstnerens bidrag til prosjektet har vært deres kunstfaglige kompetanse. Dette er i prosjektet blitt synlig gjennom kunsten som er skapt. Kunstnerrollen er i endring og kunstneriske kvalitetsvurderinger er mer tid-, og stedsbetenget. Dette åpner for at kunstnerens kompetanse kan være gyldig i nye sammenhenger og på nye måter. Klangfuglprosjektet har bidratt til å vise hvordan kunstnerne kan arbeide med kunst relatert til bestemte problemstillinger, bidra til kunnskapsutvikling og læring og samtidig ivareta sin kunstneriske integritet. Det er derfor all grunn til å anta at metodene i Klangfuglprosjektet har overføringsverdi til nye kulturpolitiske prosjekter. Diskusjoner og grenseoppganger mellom ulike kunnskapsfelt er spennende og utfordrende, og evalueringen viser at omforent kunnskapsutvikling krever at alle gir slipp på en del av kontrollen. Hvordan dette kan gjøres, kan med fordel videreutvikles i nye kulturpolitiske initierte prosjekter. Klangfuglprosjektet blir også videreført. Det er bevilget penger fra Norsk kulturråd til en EU-søknad gjennom prosjektet Culture 2000. Søknaden har i følge den interne prosjektrapporten gått igjennom og EU har bevilget 6,5 millioner kroner til et samarbeidsprosjekt mellom fem europeiske land (Os 2003). Både styringsgruppelederen og prosjektledelsen har sentrale roller i dette EU-prosjektet, og viderefører dermed sitt engasjement i forhold til ”Klangfugl-konseptet” som man i ulike sammenhenger

har brukt som karakteristikk. I tillegg til denne spredningen av prosjektet har to mellomfagsoppgaver og en hovedfagsoppgave tatt opp tema fra prosjektet i løpet av den treårige prosjektperioden (Alfsen 2001, 2002, Solheim 2000, Steinkjer 2003). Kunnskapen er dermed formidlet på ulike kunnskapsarenaer.

### **Innsikt om det generelle gjennom det spesielle**

All spesialisering i forhold til barn innebærer vedlikeholdelse av skillene mellom barn- og voksenverden, samtidig som det bidrar til innsikt om variasjon og mangfoldighet. Hvorvidt små barn best ivaretaes når de oppfattes som vesensforskjellige fra voksne, eller når de forstås som individuelle deltagere i samfunnet, er et normativt spørsmål. Er Klangfuglprosjektet et bidrag til en ytterligere differensiering i forhold til barn? Eller uttrykker prosjektet endringstendenser som bidrar til å oppheve skillene mellom aldersgrupper? Som det fremgår av de foregående kapitlene er svaret både ja og nei. Klangfuglprosjektet gjenspeiler noen tidstypiske trekk som går ut på at små barn er blitt mer synlige i det offentlige rom. Prosjektet retter søkelyset på små barn som målgruppe for kulturpolitiske tiltak. Klangfuglprosjektet har, gjennom å fokusere på kunstproduksjon og kunstmøter for de minste barna, bidratt til å synliggjøre det spesielle med denne gruppen. Paradokset som prosjektet bidrar til innsikter om, er at vi i mange tilfeller må ta utgangspunkt i det spesielle for å kunne oppdage det generelle. Og kanskje er dette hva Klangfuglprosjektet har bidratt med?



## SLUTTNOTER

<sup>1</sup> Ifølge FNs Human Development Report 2002 utført av FNs Utviklingsprogram (UNDP) er Norge verdens beste land å bo i. Indeksen for menneskelig utvikling (HDI) inneholder faktorer som frihet, forventet levealder, utdanningsnivå og inntekt per person.

<sup>2</sup> I dag er de etiske dilemmaene rundt barnearbeid kjent, og barn og barndom kan neppe beskrives uten å fokusere på ulikhetene som finnes for barn i forskjellige deler av verden. Barn som i fortid eller nåtid deltar i produksjonsprosesser på slike måter, utsettes for fysisk hardt og nedbrytende arbeid. Ulike internasjonale konserner og organisasjoner har inngått samarbeid om å legge til rette for at barn, hvis de må arbeide, får arbeid og opplæring under ordnede forhold. For mange barn er alternativet mye verre. Ifølge FN er 250 millioner barn mellom 5 og 14 år i arbeid i 2003, og ifølge Den internasjonale arbeidsorganisasjonen (ILO) arbeider ca. halvparten av disse under farlige forhold. Dilemmaet er at mange samtidig bidrar til at familiens livssituasjon er levelig, de bidrar kanskje til og med til at familiens livsvilkår forbedres. Institusjoner som barnehage og skole fremstår i dag som viktige virkemidler mot barnearbeid, for å kunne tilby barn et alternativ til arbeid, som rehabilitering av barnearbeidere og som et preventivt virkemiddel mot misbruk av barn (FN-sambandet 2003).

## LITTERATUR

Agerbro, A. 2001. Hvor er troværdigheden? *Børneteateravisen nr. 116*. Teatercentrum, Fredriksberg.

Alfsen, K. 2001. Et tre med røttene i været. *Ånd i hanske*, 4, 34-38.

Alfsen, K. 2002. Baobab og Bushbaby. *Ånd i hanske*, 1, 22-27.

Alver, B.G. 2001. Forskningsetiske perspektiver i studiet af børnekultur. Palmenfelt & Marker (red.). 2001. *At forske i en bevægelig verden. Refleksivitet i børnekulturforskningen*. København, Tidsskrift for Børne- & Ungdomskultur Nummer 43.

Ariès, P. 1962. *Centuries of Childhood. A social History of Family Life*. New York.

Avdem, A.J. & Melby, K. 1985. *Oppe først og sist i seng. Husarbeid i Norge fra 1850 til i dag*. Oslo, Universitetsforlaget.

Backe-Hansen, E. 1994. Refleksjoner rundt forskningsetiske spørsmål ved forskning på barn. *Hovedside NESH*

Bourdieu, P. 1995. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax Forlag.

Braanaas, N. 2001. *Barn, ungdom og teater – fra antikken til det 19. århundre*. Trondheim, Tapir Akademisk Forlag.

Bjørkås, S., Borgen, J., Gripsrud, J., Thingstad, S. 2003. *Kunnskapsbehov i kultursektoren*. Oslo, Norges forskningsråd.

Bergsgard, N.A. & Røyseng, S. 2001. *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo, Norsk kulturråd, rapportserien nr. 23.

Borgen, J.S. 2001. *Møter med publikum. Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel*. Oslo, Norsk kulturråd, notat nr. 43.

Borgen, J.S. 2002. Kunstformidling for barn og unge – erfaringer og utviklingstrekk. Bjørkås, S. (red.) 2002. *Kulturproduksjon, distribusjon og konsum. Kulturpolitikk og forskningsformidling bind III*. Kristiansand, Høgskoleforlaget.

Brembeck, H. & Johansson, B. (red.) 1996. *Postmodern barndom*. Göteborg, Etnologiska föreningen.

Dewey, J. 1996 (1902). Barnet og læreplanene. Dale, E.L. (red.) 1996. *Skolens undervisning og barnets utvikling*. Oslo, Ad Notam Gyldendal.

Duelund, P. 1994. *Kunstens vilkår. De kulturpolitiske tendenser i Danmark og Europa*. København, Akademisk forlag.

Engelstad, F. & Ødegård, G. 2003. Makt, mening og motstand blant unge. Engelstad, F. & Ødegård, G. (red.) 2003. *Ungdom, makt og mening*. Oslo, Gyldendal akademisk.

Ekrem, C., Thingstad, V., Johnsen, H. 2001. BIN-Norden – en historisk och kulturell kontekstualisering. Palmenfelt, U. & Marker, T.K. (red.) 2001. *At forske i en bevægelig verden. Refleksivitet i børnekulturforskningen*. København, Tidsskrift for Børne- & Ungdomskultur Nummer 43/2001.

Enerstvedt, Å. 1971. *Kongen over gata. Oslobarns lek i dag*. Oslo, Universitetsforlaget.

Frønes, I. 1995. *Among Peers. On the meaning of peers in the process of socialization*. Oslo, Scandinavian University Press.

Gibbons, M., Limoges, C., Nowotny, H., Schwartzman, S., Scott, P., Trow, M. mfl. 1994. *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. London, SAGE Publications.

Gripsrud, J & Hovden, J.F. 2000. (Re)producing a cultural elite? A repport on the social backgrounds and cultural tastes of university students in Bergen, Norway.

Gripsrud, J & Hovden, J.F. 2000. *Sociology and aesthetics*. Kristiansand, Høgskoleforlaget.

Gulbrandsen, L., Johansson J.E., Nilsen, D.R. 2002. *Forskning om barnehager. En kunnskapsstatus*. Oslo, Norges forskningsråd.

Gullestad, M. 1992. *The Art of Social relations*. Scandinavian University Press.

Hagen, A., Borgen, J.S., Moberg, L. 2002. *Undervisningssykehjemsprosjektet. Midtveiseevaluering*. Oslo, Forskningsstiftelsen Fafo.

Heilmann, M. Rysst (2003). Kulturelle modeller, forskningsparadigmer og statlig styring i norsk spedbarnsomsorg. *Norsk antropologisk tidsskrift vol. 14 nr. 2-3, s. 147-160*. Oslo, Universitetsforlaget.

Hernes, L. & Os, E. 2000. Klangfugl – kulturformidling med de minste. Arnesen, C. (red.). 2000. *Barndom i bevegelse. Barndomsforskning i nettverk*. Oslo, Norsk folkemuseum, Norsk kulturråd.

Johansson, B. 1996. Barnet i postmoderniteten. Brembeck, H. & Johansson, B. 1996. *Postmodern barndom*. Göteborg, Etnologiska föreningen i Västsverige 23.

Johansson, J.-E. & Furu, A. 2002. *Barnehagekunnskap i forandring*. Oslo, Høgskolen i Oslo.

Jonsson, L. 2001 *Kunnskapsbildning i samverkan mellan forskning och praktik*. Linköping, Ekonomiska institutionen, Linköpings universitet.

Kjørholt, A.T. 2002. Small is powerful. Discourses on “children and participation” in Norway. London, *Childhood vol. 9 (1): 63-82*.

- Klausen, A.M. 1992. *Kultur: mønster og kaos*. Oslo, Ad Notam Gyldendal.
- Krøger, P. 2001. Suget fra rummet. *Børneteateravisen nr. 116*. Teatercentrum, Fredriksberg.
- Liliequist, Marianne. 1991. *Nybyggerbarn: Barnoppfostran bland nybyggare i Frostvikens, Vilhelmina och Tärna socknar 1850-1920*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International.
- Lillemyr, O.F. 2000. *Kunnskapens status Reform 97- med vekt på tidsrommet 1985–1999*. Trondheim, DMMH.
- Ling, R. & Yttri, B. 2003. Kontroll, frigjøring og status. Mobiltelefon og maktforhold i familier og ungdomsgrupper. Engelstad, F. & Ødegård, G. (red.) 2003. *Ungdom, makt og mening*. Oslo, Gyldendal akademisk.
- Lindahl, M. & Pramling, I. 1992. Om å gjøre barnehagen til sin livsverden. Oslo, *Debattserien for barnehagefolk 3/92:48-65*.
- Lorentzen, J. 1992. *Norge, Norge... fra slit og strev til stress og mas*. Oslo, Aschehoug.
- Løkken, G. 1992. Flirekonsert på småbarnsavdelingen. Oslo, *Debattserien for barnehagefolk 3/92:31-33*.
- Lund, C. Mangset, P. Aamodt, A. (red.) 2001. *Kunst, kvalitet og politikk*. Oslo, Norsk kulturråd, rapport nr. 22.
- Løkken, G. 2000. The playful quality of the toddling «style». *Qualitative studies in education, vol. 13, no.5*.
- Michèlsen, E. 2001. Små barns kulturskapande och kamratsocialisation. Trondheim, *Barn nr. 2/2001:43-56*.
- Mørch, S. 1987. Ungdom mellem samfund og teori. Stafseng, O. & Frønes, I. (red.) 1987. *Ungdom mot år 2000 i nordisk og europeisk perspektiv*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Myhre, R. 1993. *Grunnlinjer i pedagogikkens historie*. Oslo, Gyldendal Ad Notam Forlag.

- NESH. 1994. *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, jus og humaniora*. Oslo, Den nasjonale komiteen for samfunnsvitenskap og humaniora.
- Nowotny, H., Scott, P., Gibbons, M. 2001. *Rethinking Science – knowledge and the public in an age of uncertainty*. London, Polity.
- Olesen, T.B. 2001. På en anden planet! *Børneteateravisen nr. 116*. Teatercentrum, Fredriksberg.
- Os, E. 2000. *Klangfugl – kulturformidling med de minste*. Oslo, Norsk kulturråd, notatserien nr. 36.
- Os, E. & Hernes, L. 2003. ”Under tre? – mener dere under tre? Kunstformidling til barn under tre år – erfaringer fra prosjektet Klangfugl. *Artikkel under publisering*.
- Os, E. 2003. Under tre? Mener dere under tre? Under tre?. *Klangfugl – kunst for de minste*. Rapport fra et prosjekt som beveger seg under den kulturelle lavalder. *Intern rapport* Norsk kulturråd.
- Pettersen, J.R. 1002. Rapport fra fangeleiren. Oslo, *Debattserien for barnehagefolk* 3/92:88-91.
- Qvortrup, J. 2001. Et sociologisk perspektiv på børnekultur – et debatindlæg. Tufte, B., Kampmann, J., Juncker, B. (red.) 2001. *Børnekultur. Hvilke børn? Og hvis kultur?* København, Akademisk.
- Rasmussen, K. 2001. Børnekulturbegrebet – set i lys af aktuelle barndomstendenser og teoretiske problemstillinger. Tufte, B., Kampmann, J., Juncker, B. (red.) 2001. *Børnekultur. Hvilke børn? Og hvis kultur?* København, Akademisk.
- Ruyter, K. (red). 2003. *Forskningsetikk. Beskyttelse av enkeltpersoner og samfunn*. Oslo, Gyldendal akademisk forlag.
- Sagberg, S. & Steinsholt, K. (red.) 2003. *Barnet: konstruksjoner av barn og barndom*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Sejersted, F. 2000. *Norsk idyll?* Oslo, Pax Forlag.
- Smith, L. & Ulvund, S.E. 1991. *Spedbarnsalderen*. Oslo, Universitetsforlaget.

Solheim, E.T. 2000. "Zik Zak". Oslo, Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, mellomfagsoppgave i teatervitenskap.

Stafseng, O. & Frønes, I. (red.) 1987. *Ungdom mot år 2000 i nordisk og europeisk perspektiv*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.

Steinkjer, E. 2003. *Toddlerkunst eller kunst som toddler*. Trondheim, Hovedoppgave i førskolepedagogikk, Dronning Mauds Minne Høgskole.

Sørensen, J.J. 2001. Tilbake til Middelalderen? *Børneteateravisen nr. 116*. Teatercentrum, Fredriksberg.

Torell, B.V. 1996. Barnvagnen som tidsspegel. Brembeck, H. & Johansson, B. (red.). 1996. *Postmodern barndom*. Göteborg, Etnologiska föreningen.

Tønnesen, E.S. 2002. Populærkultur og fascinasjon. Bjorvand, A. & Tønnesen, E.S. (red.) *Den andre leseopplæringa. Utvikling av lesekompetanse hos barn og unge*. Oslo, Universitetsforlaget.

Ulvund, S.E. 1992. Spedbarnsalderens betydning i menneskets utvikling. Oslo, *Debattserien for barnehagefolk 3/92:10-17*.

Vedung, E. 1998. *Utvärdering i politik och förvaltning*. Lund, Studentlitteratur.

Witozek, N. 1998. *Norske naturmytologier. Fra Edda til økofilosofi*. Oslo, Pax Forlag.

#### **Andre kilder:**

Ot.prp. nr. 68 (1993-94)

BFD. 1996. Rammeplan for barnehagen. Q-0903B.

Stortingsmelding nr. 27 (1999-2000) *Barnehage til beste for barn og foreldre*.

Stortingsmelding nr. 39 (2001-2002) *Oppvekst og levekår for barn og ungdom i Norge*.

NOU 2003:16. *I første rekke. Forsterket kvalitet i en grunnopplæring for alle.*

SSB 16.6.2003. *Barn i barnehager. Endelige tall, 2002.* <http://www.ssb.no/emner/04/02/10/barnehager/>

BFD 27.06.2003. *Barneperspektivet.* <http://dengodebarnehagen.hive.no/>

FN-sambandet 2003. *Barnearbeid.* <http://www.fn-sambandet.no/article/archive/219>

**Taler:**

Juncker, B. 2001. Tanker om det æstetiskes betydning i hverdagen. En oppsummering fra Norsk Kulturråds konference: "Det unyttiges nødvendighet. Kunst for barn under tre år". Schæffergården/Louisiana, København 17.-19.august 2001. Ikke publisert.

Selmer-Olsen, I. 2001. Det unyttiges nødvendighet. Barndomssyn, menneskesyn, kunstsyn. Åpningstale på seminaret "Det unyttiges nødvendighet. Kunst for barn under tre år". Schæffergården/Louisiana, København 17.-19.august 2001. Ikke publisert.

Selmer-Olsen, I. 2002. Åpningsforedrag. Klangfuglfestivalen i Kristiansand 22.-24. august 2002. Ikke publisert.



## OM FORFATTEREN

**Jorunn Spord Borgen** – forsker, dr.art. ved Norsk institutt for studier av forskning og utdanning, NIFU. Hun er kunsthistoriker fra Universitetet i Bergen, har kunstfaglig bakgrunn og lærerutdanning, og har blant annet vært forskningsleder ved Høgskolen i Oslo, Avdeling for lærerutdanning. Hun har arbeidet spesielt med forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet. På oppdrag fra Norsk kulturråd har Borgen tidligere evaluert prosjektet *LilleBox, scenekunst for barn og unge* samt *Aspirantordning for kunstnere i etableringsfasen*. Hun har nylig avsluttet en evaluering av Kulturrådsprosjektet *Klangfugl – kunst for de minste*, og evaluerer nå *Trafo.no, kunstarenaer på internett for ungdom mellom 16 og 22 år*. Det siste året har hun vært med på utredninger angående *Den kulturelle skolesekken* på oppdrag for ABM-utvikling, og angående *Kunnskapsbehov i kultursektoren* på oppdrag fra Norges forskningsråd. I tillegg har hun evaluert *Ole Bull Akademiet* på Voss på oppdrag fra UFD. Nå arbeider hun blant annet med et forskningsprosjekt om kunstutdanningenes kunnskapsgrunnlag og endringer i kunstnerroller.

## Utredninger fra Norsk kulturråd

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

**Rapporter:** Her utgis hovedsaklig sluttrapporter fra utrednings- eller evalueringsprosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.

**Notater:** Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Oversikt over begge skriftseriene finnes på [www.kulturrad.no/publikasjoner](http://www.kulturrad.no/publikasjoner)

Notatene utgitt før 2000 er utgått. Notatene fra 37 er tilgjengelige i pdf-format på Norsk kulturråds hjemmesider, [www.kulturrad.no](http://www.kulturrad.no).