

Resultater fra NM i kunstløft

Evaluering av Kunstløftets andre periode 2012–2015

Åsne Dahl Haugsevje, Mari Torvik Heian og Ole Marius Hylland



ÅSNE DAHL HAUGSEVJE, MARI TORVIK HEIAN OG OLE MARIUS HYLLAND

Resultater fra NM i kunstløft

Evaluering av Kunstløftets andre periode 2012–2015



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Copyright © 2015 by
Norsk kulturråd / Arts Council Norway
All Rights Reserved
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-178-6

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: Maria Sundby, Brown Loft Mystery, 2012 © Maria Sundby / BONO 2015
Foto: Maria Sundby

Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Kanalveien 51
5068 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er
eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser:
www.kulturradet.no

Kulturrådet
Postboks 8052 Dep
0031 Oslo
Tlf.: +47 21 04 58 00
E-post: post@kulturrad.no

Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med relevans
for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet. De vurderinger og
konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters
regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Redaktør: Marianne Berger Marjanovic

Forord

Norsk kulturråd utlyste i november 2014 et oppdrag om å evaluere Kunstløftets andre periode, 2012–2015. Telemarksforskning ble tildelt oppdraget, og denne rapporten er resultatet av evalueringen. Arbeidet med evalueringen er gjennomført i perioden februar til oktober 2015.

Fem forskere ved Telemarksforskning har arbeidet med dette oppdraget. Åsne Dahl Haugsevje har vært prosjektleder. Mari Torvik Heian, Ole Marius Hylland, Heidi Stavrum og Bente Widenoja Sudbø har vært prosjektmedarbeidere. Den største delen av det empiriske og analytiske arbeidet er gjennomført av Haugsevje, Heian og Hylland, som også har skrevet rapporten. Sudbøs innsats har vært særlig knyttet til de filosofiske

samtalene som er gjennomført som del av dette oppdraget. Stavrum har fungert som diskusjonspartner og kvalitetssikrer underveis og har vært en viktig bidragsyter på det analytiske.

En stor del av det empiriske materialet som danner grunnlaget for denne rapporten, består av kvalitative intervjuer. Vi vil gjerne få takke alle våre informanter for at de har vært villige til å bruke av sin tid og dele sine erfaringer med oss. Vi vil også få takke elevene på 4. og 9. trinn ved to skoler som stilte opp til filosofisk samtale om forestillingen de nettopp hadde sett. Til sist vil vi takke vår oppdragsgiver, Norsk kulturråd, for konstruktivt samarbeid og god dialog underveis.

Bø, 29. oktober 2015
Åsne Dahl Haugsevje
Prosjektleder

Innhold

3	FORORD
7	SAMMENDRAG
9	KAPITTEL 1 BAKGRUNN, KONTEKST OG PERSPEKTIVER
18	KAPITTEL 2 KUNSTLØFTETS UTVIKLING I TALL OG TEMAER
28	KAPITTEL 3 KOMPROMISSLØST, MEN RELEVANT
41	KAPITTEL 4 Å SAMTALE MED BARN OM KUNSTOPPLEVELSER
51	KAPITTEL 5 KUNSTLØFTET I OFFENTLIGHETEN
64	KAPITTEL 6 STATUS OG ANERKJENNELSE
79	KAPITTEL 7 KUNSTLØFTET OG KUNNSKAPSUTVIKLING
91	KAPITTEL 8 RESULTATLISTE – AVSLUTTENDE KOMMENTARER
96	SUMMARY
98	REFERANSER

Sammendrag

Norsk kulturråds satsing Kunstløftet ble etablert i 2008 som et treårig prosjekt, ble forlenget med en ny periode og avsluttes i 2015. Satsingen er både en støtteordning og et utviklingsprosjekt. Formålet med Kunstløftet er på den ene siden å styrke kvaliteten på kunstproduksjon for og kunstformidling til barn og unge. På den andre siden er det et mål å oppnå at kunst for barn og unge skal få en styrket plass i offentligheten, få høyere status, bli vurdert på lik linje med kunst som ikke har barn og unge som spesifikk målgruppe, og dermed bli mer attraktivt som arbeidsområde for skapende og utøvende kunstnere.

Denne evalueringen er konsentrert om Kunstløftets andre fase, det vil si perioden 2012–2015. Evalueringen er for det første en vurdering av Kunstløftets relevans for barn og unge sett i lys av samfunnsendringer og utfordringer. Med utgangspunkt i konkrete eksempler på kunstprosjekter og kunstsatsinger i Kunstløftets portefølje har vi undersøkt hvordan disse søker å gjøre seg relevante for barn og unges livsverden gjennom utprøving av ulike grep med hensyn til innhold, form og formidling. Evalueringen er for det andre en vurdering av Kunstløftet som bidragsyter til økt kunnskap om, interesse og prestisje for kunst for barn og unge. Relevante spørsmål i denne forbindelse er i hvilken grad Kunstløftet har bidratt til økt kunnskap, refleksjon og diskusjon om kunst for barn og unge, og hvilken status refleksjonsarenaene har i kunstfeltet. Rapporten belyser også omfanget av og kvaliteten på kritikk og anmeldelser av kunst for barn og unge generelt og i tilknytning til Kunstløftets prosjekter, samt hvilke virkemidler som er tatt i bruk for å styrke prestisjen og anerkjennelsen knyttet til kunst for barn og unge.

Evalueringsarbeidet baserer seg på flere ulike metoder og ulike typer empirisk materiale: 1) analyse av ulike typer dokumenter, litteratur

og medietekster, 2) kvalitative intervjuer med informanter som representerer henholdsvis tilskuddsmottakere i Kunstløftets prosjektstøtteordning, personer med kunstfaglig ekspertise og erfaring fra produksjon og formidling av kunst for barn og unge og/eller med sentrale posisjoner i det norske kunstfeltet, samt personer som representerer Kunstløftet og/eller Norsk kulturråd, og 3) filosofiske gruppesamtaler med elever på to skoletrinn i forbindelse med visning av to ulike scenekunstproduksjoner.

Kunstløftet er et ambisiøst forsøk på å forene kompromissløse kunstpraksiser med en målgruppetenkning omkring barn og unge som publikum og deltakere. Det å koble sammen det autonome og det anvendte, det teoretiske og det praksisnære, kunsten og barna, har skapt en underliggende spenning i satsingen. Vår overordnede vurdering i rapporten er at Kunstløftet på ett nivå har lyktes forholdsvis godt i sitt prosjekt. Vi er av den oppfatning at noe av hovedgrunnen til det er at Kunstløftet har vært preget av stor åpenhet for ulike perspektiver og for nytenkning. Kunstløftet kan kanskje mest presist beskrives som et testlaboratorium der man er villig til å la kunstnere få sjansen til å prøve ut kunstneriske strategier av ulik art, også de som representerer det motsatte av tendenser i tiden. Ser vi tilbake på Kunstløftets første fase, fra 2008 til 2011, er vår oppfatning at satsingen i andre fase, 2012–2015, har modnet på en positiv måte. Samtidig er det knyttet utfordringer til Kunstløftets ambisiøse mål om kunnskapsutvikling og statusheving.

Vår analyse av Kunstløftets prosjektportefølje i perioden 2012–2015 viser at satsingen først og fremst har vært en satsing for scenekunst, visuell kunst og musikk, samt for prosjekter som går på tvers av disse uttrykksformene. Produksjoner som retter seg mot ungdom i alderen 13 til 18 år, er klart dominerende på tildelingslista, mens det er

færrest produksjoner for barn i alderen mellom 0 og 5 år.

De fleste søknadene som er innvilget i perioden, omhandler prosjekter som tar i bruk tradisjonelle formidlingsformer som forestilling, utstilling eller konsert, og som benytter veletablerte formidlingsarenaer. Det er imidlertid også et forholdsvis stort antall prosjekter som på ulike måter bryter med det som tradisjonelt har kjennetegnet produksjon og formidling av kunst for barn og unge. Vi ser eksempelvis en del prosjekter som utspiller seg i det offentlige rom, eller som behandler tematikker som man tradisjonelt ikke har presentert for barn. Vårt inntrykk er at mange av prosjektene kan beskrives som forsøk på å utforske og utfordre hva som fungerer og hva som ikke fungerer med hensyn til Kunstløftet's doble målsetting om å skape kunst som er relevant både fra et kunstfaglig perspektiv og i møte med målgruppa's livsverden.

Et underliggende premiss for Kunstløftet's arbeid er at kunst for barn og unge har hatt lavere status enn kunst uten denne målgruppa, og at det er knyttet mindre prestisje og anerkjennelse til å jobbe med kunst for barn og unge enn med annen kunst. I arbeidet med å øke kunstens status, prestisje og anerkjennelse har Kunstløftet stimulert og tilrettelagt for økt produksjon og formidling av kunnskap om kunst for barn og unge. De to viktigste strategiene for å øke kunnskapen og interessen har vært å ta initiativ til en nettbasert plattform for kritikk av kunst for barn og unge og å gi ut en serie magasiner i avisformat. Begge satsinger synes å ha blitt godt mottatt i kunstfeltet, men flere er også kritiske til satsingenes innhold, form og rekkevidde, samt til

hvordan de to satsingene har fungert i forhold til hverandre.

Kunstløftet har også hentet inn fagmennsker utenfra det etablerte barnekunstfeltet, i hovedsak fra samtidskunstfeltet, som kan tilføre kunst for barn og unge og tenkningen omkring dette noe nytt. Vi vurderer dette som en relevant strategi i arbeidet med å styrke denne kunstens status og anerkjennelse. Om kunst for barn og unge faktisk har oppnådd økt status og anerkjennelse, og i hvilken grad en slik eventuell endring skyldes Kunstløftet, er det vanskelig å finne et entydig svar på. Våre informanter er imidlertid samstemte i at oppmerksomheten rundt kunst for barn og unge har økt de siste årene, og at Kunstløftet har vært en viktig bidragsyter til økt synlighet og til kunnskap om dette feltet. I Kunstløftet's arbeid med å bringe perspektiver og kompetanse fra samtidskunstfeltet inn på kunstfeltet for barn og unge synliggjøres et dilemma om hva som skal være det primære: kunsten eller målgruppa. Selv om det er utfordringer knyttet til dette, mener vi at Kunstløftet til en viss grad har klart å forene disse to perspektivene, blant annet ved å tilrettelegge for prosjekter og aktører som har hatt brobyggende funksjoner.

Kunstløftet har i sin andre periode beholdt og forsterket sin ambisjon som kunnskapsaktør og har selv generert og bidratt til at andre aktører har kunnet generere vesentlige mengder tekst. Kunnskapen har imidlertid blitt skapt innenfor et internt selvforsynt kretsløp og i mindre grad blitt en del av eksisterende kretsløp for akademisk kunnskapsproduksjon. Kunstløftet's kunnskapsarbeid har likevel vært preget av en tydelig vilje til å sette sitt eget arbeid under diskusjon.

Bakgrunn, kontekst og perspektiver

Om Kunstløftet

Kunstløftet ble etablert i 2008 på initiativ fra Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur for å bidra til gode vilkår for produksjon av kunst for barn og unge, økt prestisje og en styrket plass i offentligheten. Kunstløftet er organisert som et prosjekt i Kulturrådet med en prosjektleder og en egen styringsgruppe. Norsk kulturfond finansierer prosjektet, og den totale bevilgningen i perioden fra oppstarten i 2008 og fram til 2015 har utgjort noe over 50 mill. kroner. I utgangspunktet var Kunstløftet et treårig prosjekt som ble avsluttet i 2011, men satsingen ble forlenget med en ny periode fra 2012 til 2015. Det er denne siste perioden som er gjenstand for denne evalueringen.

Formålet med Kunstløftet er på den ene siden å styrke kvaliteten på kunstproduksjon for og kunstformidling til barn og unge. På den andre siden er det et mål å oppnå at kunst for barn og unge skal få høyere status, bli vurdert på lik linje med kunst som ikke har barn og unge som spesifikk målgruppe, og dermed bli mer attraktivt som arbeidsområde for skapende og utøvende kunstnere.

Kunstløftet er utformet som både en støtteordning og et utviklingsprosjekt. Som *støtteordning* gir Kunstløftet støtte til produksjoner for barn og unge innenfor alle kunstformer og kunstuttrykk med unntak av filmproduksjon. Videre tildeles prosjektmidler til prosjekter som utvikler produksjonsarenaer for utprøvende og nyskapende kunstproduksjoner for barn og unge, prosjekter som stimulerer til debatt og kompetanseutvikling om vilkår og utfordringer tilknyttet kunst for barn og unge, kunstprosjekter som tematiserer maktforhold eller andre vilkår for barn, barndom og oppvekst, samt gjestespill og formidlingstiltak. Et mangfold av aktører ønskes velkommen som søkere: kunstnere, kunstner-

grupper, kuratorer, formidlere, arrangører, virksomheter i det prosjektbaserte kunstfeltet, kunst- og utdanningsinstitusjoner og kunstnerorganisasjoner.¹

Som *utviklingsprosjekt* har Kunstløftet arbeidet med kommunikasjon, kunnskapsutvikling og bevisstgjøring om kunst for barn og unge. I prosjektperioden har det vært gjennomført flere tiltak med ambisjon om å bygge ny kunnskap, for eksempel i form av seminarer og workshops. En serie magasiner i papiravisformat er utgitt som innstikk til Morgenbladet (Pettersen et al. 2011, Hammer 2013, Kielland og Hammer 2014a, 2014b, 2015), og det er utgitt en artikkelsamling om begreper om barn og kunst (Røyseng et al. 2014). Kunstløftet har tatt initiativ til flere større satsinger. Disse har rettet seg mot flere ulike innsatsområder: *Idékonkurranse – kunstarena for unge* (2011) innenfor arenautvikling, *En plattform for kritikk – kunst for barn og unge*² (2013) (jf. tekstboks på s. 53) knyttet til kunstkritikk og *Ung respons* (2014) som handlet om å gi barn og unge anledning til å uttrykke sine egne kunstopplevelser. Den siste i rekken av slike større satsinger er *Mønstring 2016* (jf. tekstboks på s. 94), som er en bred markering av Kunstløftets avslutning, og som vil finne sted innen sommeren 2016. På Kunstløftets egne nettsider publiseres artikler og kunstmotaler, samt en prosjektbank der noen av kunstproduksjonene som har fått midler gjennom støtteordningen, er presentert.

1 Om ordningen, <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/om-ordningen> (lesedato 21.05.2015).

2 Initiativet resulterte i nettsatsingen *Periskop* som er omtalt senere i denne rapporten.

Mandatet for evalueringen

Mandatet for dette oppdraget har vært å evaluere den andre av Kunstløftets to faser, det vil si perioden 2012–2015. Denne evalueringen følger opp og bygger til en viss grad på erfaringer fra forrige evaluering av Kunstløftet. Første evaluering, også den gjennomført av Telemarksforskning (se Hylland et al. 2011), ble gjennomført mot slutten av satsingens første periode 2008–2011. Telemarksforskning konkluderte den gangen med at Kunstløftet på mange måter var et vellykket prosjekt

preget av innsats, engasjement og entusiasme med hensyn til de målene som ligger til grunn. (op.cit.:75)

Evalueringsrapporten *Gi meg en K* fra 2011 pekte videre på at antall realiserte kunstprosjekter var stort og økende i perioden. Det ble også konkludert med at det var gjennomført et stort arbeid for å bidra til kunnskap, refleksjon og debatt omkring kunst for barn og unge, men at det var mer usikkert i hvilken grad denne kunnskapen hadde nådd ut i henhold til ambisjonene. Kunstløftet ble beskrevet som et ambisiøst prosjekt med et normativt og aksjonsrettet utgangspunkt, at kvaliteten på kunst for barn og unge ikke holder høy nok kvalitet, og at Kunstløftet gjennom tiltak skal både heve denne kvaliteten og bevisstheten og kunnskapen om denne kunsten. Rapporten konkluderte videre med at Kunstløftet i løpet av perioden hadde bidratt til enkelte kunstproduksjoner av god kvalitet, men at et fåtall av dem var blitt anmeldt i pressen. Når det gjelder Kunstløftets mål om å øke prestisjen knyttet til kunst for barn og unge, ble det påpekt i rapporten at denne mest sannsynlig ville komme til å øke i takt med at flere og flere anerkjente kunstnere realiserer gode kunstprosjekter med barn og unge som målgruppe. Samtidig ble det understreket at denne prestisjen preges av seige strukturer, som det er urimelig å forvente at Kunstløftet som en liten satsing i den store sammenhengen skal kunne make å endre (op.cit.:75ff).

Den første evalueringen fokuserte mye på Kunstløftet som arbeidsform og hvordan prosjektet var organisert. I det nye evalueringsmandatet er arbeidsform og organisering mindre sentralt. Kulturrådet ønsker i større grad at innsatsen konsentreres omkring Kunstløftets *resultater*, og at disse resultatene skal utforskes gjennom at vi studerer de konkrete *prosjektene* som har funnet sted enten med finansiering fra Kunstløftet, på Kunstløftets initiativ eller i Kunstløftets egen

regi: Hvilke prosjekter er utviklet, hvordan er de mottatt, hvordan oppleves de av målgruppa og av ressurspersoner, hvordan oppfattes prosjektporteføljen av en kunnskaps- og kunstoffentlighet? Til forskjell fra forrige evaluering som hadde en organisasjonsanalytisk tilnærming, er det altså denne gang *kunstprosjektene* som er prismet Kunstløftet studeres gjennom.

Formål og problemstillinger

Det har vært et ønske for denne rapporten at vurderingene av Kunstløftets prosjekter og satsinger skal knyttes an til og ses i lys av barn og unges utfordringer i vår tid. Evalueringen er således ikke bare en vurdering av i hvilken grad Kunstløftet lykkes med sin ambisjon om å bedre vilkårene for produksjon, formidling og styrking av kunst for barn og unge, men også et bidrag til refleksjon over hvorvidt dette gjøres på en måte som skaper dialog med og relevans for barn og unge i dag. Et formål med evalueringen er, med utgangspunkt i Kunstløftets mål om en styrket plass i offentligheten, å vurdere i hvilken grad Kunstløftet har lyktes i å stimulere til økt bevissthet og diskusjon om kunst for barn og unge, og hvorvidt Kunstløftet har lyktes i å bidra til å gi kunst for barn og unge økt prestisje.

Evalueringen har dermed to overordnede formål: For det første er den en vurdering av Kunstløftets relevans for barn og unge sett i lys av samfunnsendringer og utfordringer i vår tid. For det andre er den en vurdering av Kunstløftet som bidragsyter til økt kunnskap om, interesse og prestisje for kunst for barn og unge.

Følgende delproblemstillinger har vært relevante for det første formålet:

- I hvilken grad opplever barn og unge prosjekter finansiert av Kunstløftet som relevante for dem?
- Hvilke erfaringer er høstet gjennom utprøvinger av ulike grep med hensyn til innhold, form og formidling for å øke denne relevansen?

I våre undersøkelser av det andre formålet har vi tatt utgangspunkt i disse delproblemstillingene:

- I hvilken grad har Kunstløftet bidratt til økt kunnskapsproduksjon om kunst for barn og unge?
- I hvilken grad har Kunstløftet bidratt til økt refleksjon og diskusjon om kunst for barn og unge, og hvilken status har i så fall disse refleksjonsarenaene i kunstfeltet?

- I hvilken grad og hvordan har prosjekter finansiert av Kunstløftet fått oppmerksomhet i kunstoffentligheten i form av kritikk og anmeldelser?
- Hvilke virkemidler er tatt i bruk for å styrke prosjektenes prestisje?

Metode og empiri

Flere forskjellige metoder og mange ulike typer empirisk materiale er benyttet som analysegrunnlag i dette evalueringsoppdraget. Vi har for det første analysert en rekke dokumenter og medietekster. Blant disse er søknader til Kunstløftet sentrale. Her har vi avgrenset oss til å analysere de søknadene som er innvilget i løpet av perioden, selv om det med videre ressursrammer ville vært interessant å se også på de søknadene som ikke har fått støtte. Vi har også gjennomgått Kunstløftets utlysninger, Kunstløftets årlige rapporter til styringsgruppa og avisene Kunstløftet har utgitt som innstikk i Morgenbladet. Blant nett- og medietekstene har Kunstløftets egne nettsider inkludert prosjektbanken vært sentrale. Også nettsidene til andre sentrale aktører som f.eks. Periskop og Ung Respons har vært relevante empiriske kilder. En dokumenttype som også bør nevnes, er omtaler og anmeldelser av Kunstløftet-prosjekter publisert i aviser og nettstedsskrifter. Dokumentanalysen har vært særlig viktig for å framskaffe en god statistisk oversikt over hva som helt konkret har skjedd på prosjektfronten i løpet av Kunstløftets andre fase, jf. kapittel 2, men har også utgjort et viktig grunnlag for det øvrige empiriske arbeidet vi har gjennomført i dette oppdraget.

Mye av vår empiri er innhentet gjennom kvalitative intervjuer med flere typer informantgrupper. I tråd med at mandatet har vært særlig konsentrert om prosjektene i den aktuelle perioden, har vi gjennomført intervjuer med et utvalg tilskuddsmottakere/kunstnere som har tilknytning til noen utvalgte prosjekter. Vi har også intervjuet personer som ikke nødvendigvis har hatt noe å gjøre med Kunstløftets prosjekter, men som i kraft av sin posisjon i kunstfeltet eller sin kunstfaglige kompetanse og erfaring fra produksjon og formidling av kunst for barn og unge representerer mulige interessante perspektiver. Til sist har vi også intervjuet personer som representerer Kunstløftet og/eller Kulturrådet. Til sammen er 16 personer intervjuet. I evalueringen har vi benyttet intervjuene både som informasjonskilde om de utvalgte prosjektene på helt konkret nivå og som del av et sammensatt grunnlag for å belyse de øvrige problemstillingene.

Informanter som er rekruttert fordi de har fått tilskudd fra Kunstløftet, har i flere tilfeller vist seg å være relevante ikke bare som informasjonskilde for den aktuelle produksjonen, men også med tanke på de mer overordnede problemstillingene i denne evalueringen. Omvendt har vi også informanter som i utgangspunktet er rekruttert primært på grunn av sin posisjon og kompetanse, men som samtidig representerer ett eller flere prosjekter på Kunstløftets tildelingsliste. Flere av informantene har med andre ord flere roller, og det gjør at det ikke vil gi mening å omtale en og samme informant gjennomgående som «tilskuddsmottaker», «scenekunstekspert» eller lignende i rapporten. I teksten er siterte informanter derfor kontekstualisert med den rollen som er relevant for det temaet som til enhver tid behandles i teksten, såfremt dette ikke har kommet i konflikt med hensynet til informantens anonymitet.

En viktig del av mandatet for denne evalueringen er knyttet til hva som skal til for å skape kunst som har relevans for barn og unge, og som makter å komme i dialog med denne målgruppa. Evalueringen skal ikke utelukkende være en vurdering av Kunstløftets resultater, men selv bidra til refleksjon på dette området. For å komme i inngrep med målgruppa mer direkte har vi derfor gjennomført tre filosofiske samtaler med grupper av barn og unge. Dette har vi kombinert med deltakende observasjon i forbindelse med to ulike scenekunstforestillinger. De filosofiske samtalene har hatt en dobbel funksjon i dette oppdraget. For det første har vi på denne måten fått representanter for målgruppa barn og unge til å reflektere omkring sine egne opplevelser av de spesifikke forestillingene, noe som har gitt verdifull empiri om to konkrete produksjoner støttet av Kunstløftet. For det andre har samtalene hatt en eksperimenterende funksjon som vårt bidrag til utprøving av en metode som er lite utbredt i evalueringssjangeren og innenfor oppdragsforskning generelt.

I tillegg til dokumentanalyse, kvalitative intervjuer og filosofiske samtaler har vi gjennomført en utprøving av en noe forenklet kvalitativ bibliografisk analyse. Dette er gjort i forbindelse med å belyse problemstillingene som omhandler kunnskapsproduksjon og har hatt som mål å avdekke omfanget av vitenskapelige artikler om kunst for barn og unge publisert i Kunstløftets andre periode. Det er gjort søk i fem utvalgte relevante vitenskapelige tidsskrifter, samt i tidsskriftdatabasen Idunn.

Forskningsetiske forhold

Datainnsamlingen i dette oppdraget er gjennomført i tråd med Norsk samfunnsvitenskapelig datatjenestes retningslinjer for behandling av personopplysninger og innmeldt til Personvernombudet for forskning. De voksne informantene våre er ikke navngitt i rapporten, og så langt det har vært mulig, har vi lagt oss på en linje der vi har anonymisert dem. I enkelte tilfeller har likevel anonymisering vært vanskelig å gjennomføre. Det gjelder for eksempel i de tilfellene det handler om enkeltprosjekter. Folk som kjenner til det konkrete prosjektet som er omtalt, vil mest sannsynlig forstå hvem informanten er. Enkelte informanter har dessuten en posisjon eller en institusjonstilhørighet som vanskelig lar seg anonymisere. Ikke minst gjelder dette Kunstløftets prosjektleder. Der vi har benyttet direkte sitater, har informantene fått tilsendt sitatet og konteksten det står i. En slik sitatsjekk forsikrer oss mot unødvendige misforståelser og feiltolkninger.

I de filosofiske samtalene har vi benyttet barn og ungdom som informanter. Barn har rett til særlig beskyttelse i forskningsøyemed, fordi vi ikke kan forvente at barn kan ta et selvstendig ansvar for sitt informerte samtykke på lik linje med voksne. I forkant av de filosofiske samtalene utarbeidet vi på bakgrunn av dette et informasjonsskriv rettet til barnas lærere og foresatte. I utgangspunktet la vi opp til å rekruttere deltakere til samtalegruppene på stedet der det aktuelle kunstprosjektet fant sted. Av praktiske årsaker endte vi med å velge to scenekunstproduksjoner som turnerte med DKS, slik at vi kunne rekruttere deltakere via skoleledelse og kontaktlærer i god tid før forestillingsdagen. Vi gjorde lydopptak av de filosofiske samtalene, men samtalene ble gjennomført uten at vi innhentet navn eller andre personopplysninger om elevene. I rapporten har vi opplyst hvilke klassetrinn elevene representerer, men vi har ikke opplyst om skoletilhørighet og bosted. Dette gjør at vi er trygge på at elevenes anonymitet er godt ivarettatt.

De nasjonale forskningsetiske komiteene har gitt ut en bok om etiske dimensjoner knyttet til barn i forskning (Fossheim et al. 2013). Artiklene i denne boka fokuserer i stor grad på utfordringene knyttet til forskning på utsatte barn, forskning på sensitive temaer eller forskning innenfor medisin eller genetikk som er eksempler på spesielt etisk utfordrende forskning. Til sammenligning framstår det å bruke barn som informanter i forskning på kunst og kulturpolitikk langt mindre etisk problematisk. Likevel er vår forskning en inngripen i barnas liv. Det fikk vi for øvrig erfaring

også i dette «ikke-sensitive» oppdraget, da en av gruppesamtalene med barn beveget seg i en utilsiktet retning som var etisk utfordrende. Det er redegjort for de filosofiske samtalene i et eget kapittel (kapittel 4) i denne rapporten.

Rapportstruktur

Rapporten er organisert i åtte kapitler. Kapittel 2 gir en bred oversikt over Kunstløftets prosjekter og satsinger i perioden 2012–2014, basert på kvantitative og kvalitative analyser av den helhetlige prosjektporteføljen. Analysen holdes opp mot tall og analyser fra forrige evaluering (jf. Hylland et al. 2011). I kapittel 3 undersøker vi på den ene siden Kunstløftets kunstneriske ambisjoner og på den andre siden hvordan Kunstløftet forholder seg til målgruppa barn og unge. Med utgangspunkt i konkrete prosjekteksempler undersøker vi hvordan kunstnerne søker å gjøre kunstprosjektene relevante for barn og unge. Neste kapittel, kapittel 4, omhandler de filosofiske samtalene som er gjennomført som del av dette oppdraget. Kapitlet er både et bidrag til metodeutvikling og et dypdykk i unge publikummers opplevelser av og refleksjoner rundt to spesifikke produksjoner: *Tracks* og *Om bare Rosa kunne trylle*. I kapittel 5 belyser vi Kunstløftets arbeid med å øke omfanget og styrke kvaliteten på kritikk og omtale av kunst for barn og unge, med et særlig fokus på nettidsskriftet *Periskop* og Kunstløftets egne aviser. Kapittel 6 diskuterer hvorvidt kunst for barn og unge kan sies å ha fått økt status i løpet av den perioden Kunstløftet har eksistert, og hvilken betydning målgruppetenking har for denne statusen. Kapittel 7 behandler forholdet mellom Kunstløftet og kunnskapsutvikling om kunst for barn og unge. I siste kapittel, kapittel 8, oppsummerer vi resultatene fra evalueringen. Kapitlet inkluderer også en kort sluttkommentar om Norsk kulturråds videre arbeid med kunst for barn og unge i tiden framover etter Kunstløftets avslutning.

Fordi de ulike kapitlene har forskjellige innfallsvinkler, framstår de som nokså ulike i form og karakter. Dette forsterkes også av at de er basert på ulike typer materiale.

I rapporten er noen utvalgte prosjekteksempler gitt en visuell framheving gjennom bruk av tekstbokser. Disse tekstboksene er plassert i tilknytning til kapitler der de har relevans for analysen.

Kontekst og perspektiver

Et tiltak som Kunstløftet må forstås i relasjon til sin kulturpolitiske og sin øvrige samfunnsmessige kontekst. I de følgende avsnittene beskriver vi først hvordan barn og unge som kulturpolitisk satsingsområde har vokst fram, og vi omtaler noen begreper og perspektiver som er relevante i denne sammenheng. Dernest vil vi gjøre et forsøk på å beskrive hva som kjennetegner barn og unges livsverden i Norge i dag, for å berede grunnen for våre senere vurderinger av Kunstløftets relevans for denne målgruppa.

Barn og unge som kulturpolitisk satsingsområde

Barn og unge har ikke alltid vært en synlig kategori i kulturpolitiske planer og budsjetter. Først på 1960-tallet begynte man å definere barn og unge som en egen kulturpolitisk målgruppe. Norsk kulturråd har vært en sentral aktør i etableringen av kultur for barn og unge som et eget felt, fra den første avsetningen på 300 000 kroner til denne målgruppa i 1966 (jf. Berg Simonsen et al. 2008:7), via en rekke ulike prosjekter og satsinger gjennom flere tiår (se Hylland et al. 2011:14ff for en oppsummering av disse), til dagens avsetning på totalt ca. 30 millioner kroner årlig³ fordelt på prosjektmidler til barne- og ungdomskultur og Kunstløftet.

I løpet av disse 50 årene har også flere andre aktører og satsinger sett dagens lys. Allerede fra 1968 fikk norske barn skolekonsertopplevelser gjennom Rikskonsertene. De kommunale musikkskolene fikk øremerkede midler fra 1980-tallet, og i 1997 var Norge det første landet som lovfestet tilbudet om kommunale kulturskoler (NOU 2013: kap. 4.12). I skoleåret 2014/15 var i underkant av 103 000 barn og ungdommer elever i kulturskolene. I 2001 ble Den kulturelle skolesekken etablert som den hittil desidert største i rekken av nasjonale satsinger (Breivik og Christophersen 2013). Den kulturelle skolesekken favner om alle elever i norsk grunnskole og videregående skole og finansieres av spillemidler; i 2015 var beløpet 210 millioner kroner, samt fylkeskommunale og kommunale midler.

Kulturpolitikken på området for barn og unge har vært preget av et dobbelt mål: På den ene siden har man ønsket å gi barn og unge tilgang til kunst og kultur skapt av profesjonelle aktører, og på den andre siden har man vært

opptatt av å gi barn og unge muligheter til selv å utfolde seg kunstnerisk. Kulturrådets arbeid med barne- og ungdomskultur har også hatt denne doble målsettingen om å gi barn tilgang til kunst og å gi dem anledning til egenaktivitet (jf. Berg Simonsen et al. 2008:10, Hylland et al. 2011:13). Kunstløftet har vært særlig innrettet på den første målsettingen gjennom å bidra til å skape gode vilkår for utvikling av profesjonell kunst for barn og unge. Kulturrådets øvrige avsetning av prosjektmidler til kunst for barn og unge vektlegger i større grad barn og unges egenaktivitet og deltakelse. Denne inndelingen er imidlertid ikke helt rendyrket, se Hylland et al. 2011 for en utdyping av forholdet mellom de to målsettingene og hvordan de to satsingene ivaretar disse.

Kunst for barn – annenrangs?

En hovedproblemstilling i denne evalueringen er hvordan Kunstløftet har innrettet sitt arbeid for å øke prestisjen til kunst for barn og unge. I denne problemstillingen ligger det flere premisser med tilhørende implikasjoner. For det første består kunstfeltet av et hierarki av overordnings- og underordningsforhold der ulike typer kunstnere med sine kunstverk og kunstneriske uttrykk er plassert ulikt – de har ulik status. For det andre impliserer det at kunst for barn og unge har lav prestisje, og for det tredje at det er både ønskelig og mulig å endre denne prestisjen.

I den første evalueringen av Kunstløftet beskriver Hylland et al. (2011:19) etablerte hierarkier for anerkjennelse slik:

Fri er bedre enn bunden, autonom bedre enn uselvstendig, egeninitiert bedre enn bestilt m.m. Antatt «fri» kunst blir i dette perspektivet bedre enn antatt pedagogisk kunst; kunst som vil eller skal noe, er mindre bra enn kunst som ikke vil eller skal noe. [K]unst anerkjennes mer enn kunsthåndverk, som anerkjennes mer enn håndverk. Alle disse antatte hierarkiene eksisterer imidlertid primært innenfor et felt, et kunstfelt i bourdieusk forstand, som anerkjenner disse formene for logikk.

Hva innebærer så dette? Ifølge Pierre Bourdieu (2000), som er en sentral bidragsyter til kunstsosiologien, er kunstfeltet strukturert etter feltspesifikke logikker og en grunnleggende lov om at kunsten er til for kunstens skyld. Kunsten skal ikke ha andre formål enn kunsten selv, den skal være autonom. Og det er ut fra forestillingen om kunstens autonomi at kunstfeltet forvalter

3 Fakta og tall, Barn og unge: <http://www.kulturradet.no/tall-og-fakta-barn-og-unge> (lesedato 16.10.2015).

anerkjennelse og prestisje. Dermed kan kunstnerisk anerkjennelse betraktes som det viktigste prinsippet for kunstfeltets hierarkisering. At noen kunstrområder, kunstnere og kunstverk gis anerkjennelse og oppnår høyere prestisje enn andre, kan ifølge Bourdieu følgerlig knyttes til plassering i forhold til to motpoler på kunstfeltet – en autonom og en heteronom pol. Mens den autonome kunsten er basert på prinsippet om kunst for kunstens skyld, er den heteronome kunsten iblandet andre felts verdier og logikker. Og når kunstens formål ikke lenger bare er kunstneriske, men for eksempel primært produseres for å skape økonomisk fortjeneste eller blir benyttet for å oppnå andre ikke-kunstneriske formål, er kunsten ikke lenger fri. For eksempel kan en målsetting om at kunst skal produseres for og nå ut til barn og unge, ses på som en trussel for kunstens autonomi. Dette skal vi komme tilbake til.

Denne forståelsen av kunstfeltets hierarkisering innebærer også at anerkjennelse forstås som et relasjonelt fenomen: Anerkjennelse står alltid i forhold til noe annet, slik også Dag Solhjell og Jon Øien (2012:46) beskriver, inspirert av Bourdieus forståelse av kunstfeltet og ved hjelp av det han betegner som «det eksklusive kretsløpet»:

Det eksklusive kretsløpet produserer en elite av anerkjente og anerkjennende agenter. Men dets evne til å produsere eliten er avhengig av at de fleste agentene i feltet ikke selv tilhører eliten, men av at de bejaer de elitære og ekskluderende verdier.

Ifølge Solhjell og Øien (2012) kan det eksklusive kretsløpet plasseres nær den autonome polen i Bourdieus beskrivelse av kunstfeltet, i motsetning til de to andre kretsløpene på kunstfeltet, «det inklusive» og «det kommersielle». Disse to andre kretsløpene kjennetegnes av henholdsvis politisk bestemte bevilgninger og markedskrefter. Til forskjell fra disse to kretsløpene preges det eksklusive kretsløpet av at mange ekskluderes og få inkluderes, både når det gjelder kunstnere og publikum (op.cit.:43). Begrepet om det eksklusive kretsløpet representerer altså den kunsten og de kunstnerne med høyest anerkjennelse på kunstfeltet. Det er eksklusivt på den måten at i dette hierarkisk formede kretsløpet er det bare plass til noen få utvalgte på toppen, der utvelgelseskriteriet kun er kunstnerisk kvalitet som eneste verdi (op.cit.:44). Øverst i det eksklusive kretsløpets hierarki, med høyest grad av anerkjennelse, plasserer Solhjell og Øien samtidskunsten og det de kaller «den etablerte kunsten». Den

etablerte kunsten består gjerne av kunstnere som tidligere har tilhørt en anerkjent avantgarde, men som ikke lenger ses på som nyskapende eller utfordrende. Samtidskunst beskriver Solhjell og Øien (op.cit.:47) som «[...] den kunsten som er på høyde med sin egen tid slik det bedømmes av agenter i det eksklusive kretsløpet». Videre skriver de at samtidskunstens aktører representerer «det nye og derfor kunstnerisk mer verdifulle og interessante og de søker å overta deres [de etablertes] maktposisjoner øverst i kretsløpets strenge hierarki».

Når vi i denne rapporten bruker samtidskunstbegrepet, tar vi utgangspunkt i et samtidskunstbegrep i tråd med Solhjell og Øiens definisjon: som nyere kunst med visse kjennetegn og egenskaper som anerkjente aktører i kunstfeltet betrakter som kunstnerisk nyskapende og verdifullt. Ved å ta utgangspunkt i en slik relasjonell forståelse bruker vi det som et sosiologisk begrep snarere enn et kunstteoretisk begrep. Det betyr at vi bruker begrepet ut fra informantenes uttalelser og ut fra hvordan de bruker det. Vi går for eksempel ikke inn i kunstteoretiske diskusjoner om hva som kan defineres som nyere kunst, hvordan samtidskunst kan brukes som et kunsthaglig begrep, hvordan man avgrenser denne kunsten fra all den andre kunsten som også produseres i samtiden, osv. For forståelsen av hva samtidskunst er, varierer, som når det gjelder synet på all annen kunst. Ulike kunstnere, kritikere, kuratorer og teoretikere, så vel som ulike kunstinstitusjoner og utdanningsinstitusjoner har ulike betraktninger på hva kunst og samtidskunst er. Et analytisk utgangspunkt i denne rapporten er da at kunst for barn og unge rangeres lavere sammenlignet med annen kunst generelt og – som vi skal komme tilbake til – samtidskunsten spesielt.

Premisset om at statusen til kunst for barn og unge er mulig å endre, er avhengig av en forståelse av at hierarkiene på kunstfeltet ikke er uforanderlige. I dette ligger det også et premiss om at kunstens innhold også er foranderlig. I sine beskrivelser av utviklingen av fri scenekunst viser Melanie Fieldseth (2015:16) til nyere kunstteoretisk litteratur på scenekunstfeltet der begreper som «mangetydige uttrykk», «tverrdisiplinært analyseapparat», «det hybride kunstfeltet», «flertydighet», «åpenhet» og «ustabilitet» beskriver en estetisk og språklig pluralisme i scenekunsten. Hun påpeker at det også gjelder teoretiske og analytiske perspektiver som benyttes for å forstå scenekunstens utvikling. Videre beskriver Fieldseth endringene på scenekunstfeltet ut fra at

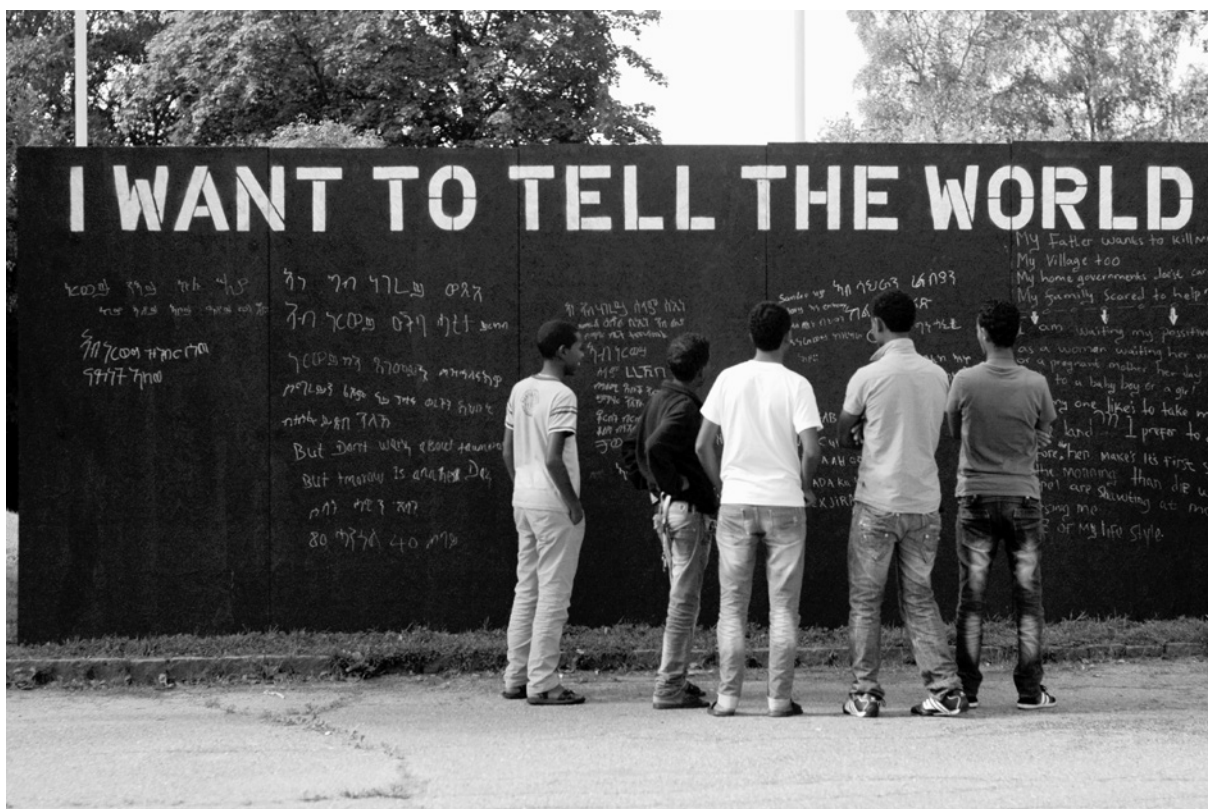
det kunstneriske landskapet er uensartet og alltid i endring. Kunstnere arbeider innenfor ulike konstellasjoner og benytter seg av kunstneriske strategier som arter seg ulikt og endrer seg over tid. (op.cit.:56)

Ifølge henne er motstand mot å bli værende i én bestemt forståelsesmåte en del av kunstens iboethet, og kunstens utvikling skjer parallelt med samfunnsutviklingen – både som en kontekst for kunsten og som en uttalt tematikk for kunsten (ibid.). Ut fra et slikt perspektiv kan vi også forstå kunstfeltet for barn og unge, ikke som noe ensartet eller preget av en bestemt forståelsesmåte, men som et felt i endring. Kanskje betyr dette også at grensene mellom kunst for barn og unge og annen kunst er mindre tydelige enn før? En relevant diskusjon kan da også være hvorvidt det i det hele tatt gir mening å snakke om et eget kunstfelt for barn og unge. I vårt materiale kan det virke som det er delte oppfatninger om dette, og informantene omtaler kunst for barn og unge på ulike måter. Mens noen synes det er uproblematisk å bruke betegnelser som «barnekunst», «barnekunstnere» og «barnekunstfelt», mener andre at denne typen begrepsbruk kan være liten dekkende og også virke devaluerende. For eksem-

pel gis det uttrykk for at oppfatningen om at det finnes et barnekunstfelt, bør erstattes med et perspektiv som favner om et differensiert kunstfelt med ulike betrakttere på ulike scener, og hvor det ikke nødvendigvis er alder som bestemmer kategorien. Denne typen motsetninger kan det være nyttig å ha i bakhodet når man leser videre i denne rapporten.

Barn og unges livsverden

Et annet begrep som er benyttet i denne rapporten, er begrepet om livsverden. Den mest kjente, og i vår sammenheng også mest relevante, forståelsen av begrepet livsverden ble utviklet innenfor den filosofiske fenomenologien tidlig på 1900-tallet. I Edmund Husserls filosofi er livsverden den førrefleksive verden som er rammen for vårt liv, som vi tar for gitt, og som vi lever i sammen med andre mennesker. Livsverdenen er verden slik den framstår for oss. Den er en sosial verden som inneholder både menneskeskapte gjenstander og menneskeskapte strukturer, og det menneskeskapte traderes fra menneske til menneske og gjør livsverdenen til en historisk verden (Bengtsson 1999:16f). Alle fenomener får sin betydning på bakgrunn av denne. Livs-



I want to tell the world. Samhandlingsverk av Jannik Abel. Foto: Jannik Abel.

verdensbegrepet har dermed en klar parallell til Peter L. Berger og Thomas Luckmanns begrep om hverdagsvirkelighet. Hverdagsvirkeligheten er den overordnede virkeligheten som er organisert rundt min kropp her og nå, og som vi aldri tviler på eksistensen av. Denne virkeligheten har en romlig og tidsmessig struktur som preger alle mine handlinger og dermed min identitet (2000:42f).

Hvordan kan vi så beskrive barn og unges livsverden anno 2015? Hvilke gjenstander, strukturer og betingelser utgjør rammen de lever sitt hverdagsliv innenfor i Norge i dag? Vi skal forsøke å peke på noen vesentlige trekk.

Da Kunstløftet startet opp i 2008, fantes det knapt nok en smarttelefon blant norske forbrukere. I 2015 har flertallet av norske 10-åringer sin egen telefon av denne typen. I 2010 ble nettbrettet lansert, og i dag er det standardverktøy for en lang rekke norske skoleelever og barnehagebarn. Barn i dag kommuniserer, søker informasjon, skaper kultur, bruker kultur, formidler seg selv og opplever andres formidling på helt andre måter enn barn gjorde for bare få år siden. Barns digitale samspill med hverandre, foreldre og omverdenen for øvrig utgjør en sentral del av deres livsverden som er helt annerledes enn tidligere generasjoner barn.⁴ Fordi barn og unge i dag har vokst opp med Internett og dataspill og aldri har opplevd en ikke-digital verden, er interaktivitet og medvirkning ikke bare en mulighet, men en selvfølge (Jenkins og Bertozzi 2008, Balling 2011). Den teknologiske utviklingen gjør derfor at barn og unge har andre erfaringer, opplevelser, referanser og forventninger, samtidig som den samme utviklingen har endret vilkårene for produksjon og formidling av kunst og kultur.

Selv om mange av de viktige endringene i barn og unges livsverden henger tett sammen med teknologisk endring, er det også mulig å peke på andre strukturelle endringer. Det norske samfunnet er preget av økt pluralisering, og barn og unge i dag vokser opp med og er eksponert for et større mangfold enn før av f.eks. kulturuttrykk, språk, etnisitet og religion. Det er mange måter å leve livet sitt på. Livssyn, utdanning og yrke, partner og familieform er, iallfall tilsynelatende,

i større grad enn før et individuelt valg. Med økt pluralisering og individuell frihet følger også et tungt individuelt ansvar for egen vellykkethet og en stor sosial fallhøyde dersom man ikke presterer. Det siste har blitt tydelig med de siste årenes oppmerksomhet omkring barn og unge som av en eller annen grunn faller utenfor; barn som har vokst opp i Norge uten å lære godt nok norsk, barn av fattige foreldre, unge som dropper ut av videregående skole, unge uføre osv.

Vellykkethet og prestasjon er stikkord som synes å være relevante når vi dukker ned i konkrete empiriske studier av barn og unges livsverden og levevilkår. En av disse studiene er Ungdata som er basert på spørreundersøkelser der elever i ungdomsskoler og videregående skoler over hele landet har deltatt, og er en konkret kilde til kunnskap om ulike sider ved ungdomsliv i Norge i dag. Den siste nasjonale rapporten basert på Ungdata tegner et bilde av en «veltilpasset, hjemmekjær, men kanskje litt stressa ungdomsgenerasjon» (Bakken 2014:2). Dataene viser at ungdom generelt sett trives godt på skolen, slutter godt opp om skolen og i liten grad er involvert i konflikter med lærerne sine. De har gode venner, de har et godt forhold til foreldrene sine og trives på stedet de bor. Ungdom røyker mindre enn før, og de ruser seg mindre enn før. Vi ser også en markant nedgang i omfanget av kriminalitet. Rapporten beskriver også hvordan ungdom i dagens Norge i stor grad lever ut sin fritid i hjemmet, men omsluttet av teknologiske muligheter for kontakt med omverden:

Generasjonskløften er blitt mindre, og boligene større. De fleste tenåringer har eget rom, og mange disponerer en kjellerstue eller loftstue som kan være et perfekt sted å samle seg med venner. Ungdom bruker i dag mye tid foran nettbrett, datamaskiner og TV-skjermen, og særlig for gutter i ungdomsskolen er dataspilling en sentral fritidssysel. For de fleste har også mobilen blitt en fast følgesvenn. Internett, ulike typer nettbaserte spill og sosiale medier gjør dessuten at det er mulig å være hjemme og samtidig ha kontakt med sine venner. For ungdom har den nye kommunikasjonsteknologien dermed gjort behovet for å møtes på senteret eller «på løkka» mindre. (op.cit.:40)

Når det gjelder helse, er de aller fleste unge fornøyde. Rapporten beskriver samtidig en ungdomsgenerasjon der vi ser at omfanget av psykiske helseplager er økende, spesielt hos jentene. Dette

4 Upubliserte tall fra en undersøkelse Telemarksforskning nylig har gjennomført blant skoleelever på 9. trinn i Drammen kommune, bekrefter at denne aldersgruppa kulturbruk domineres av det som er skjermbasert, på bekostning av de kulturaktivitetene som tradisjonelt får oppmerksomhet i kommunale kulturbudsjetter.

handler særlig om stress, at livet føles som et slit, og at de har mange bekymringer (op.cit.:3).

En annen strukturell endring som har betydning for barn og unges livsverden, knytter seg til graden av voksenorganisert aktivitet eller profesjonalisert lek. De siste tretti årene har det foregått en storstilt barnehageutbygging. I 1980 gikk 19 % av alle barn mellom ett og fem år i barnehage, og i 2000 hadde andelen økt til 62 % (Kitterød og Bringedal 2012). I 2014 gikk over 90 % av alle barn mellom ett og fem år i barnehage.⁵ Når det gjelder barn i skolealder, viser en fersk studie at en stor og økende andel barn bruker en stor del av fritiden sin på fritidsaktiviteter organisert og ledet av voksne som vektlegger læring og akademisk suksess – på bekostning av spontan og

egendreven lek med venner i nabolaget (Hjorthol og Nordbakke 2015).

Det er ingen tvil om at barn og unges livsverden har endret seg radikalt i den perioden som har gått siden vi, dagens voksne, selv var barn eller unge. Selv i løpet av den perioden Kunstløftet har eksistert, har det skjedd vesentlige endringer, ikke minst med hensyn til teknologi. Dette gjør at barn og unge i 2015 stiller med andre utgangspunkt for kulturkonsum enn tidligere generasjoner. Et slikt utgangspunkt gir dagens voksne kulturprodusenter store muligheter, samtidig som det ikke alltid vil være tilstrekkelig å ta utgangspunkt i sin egen barndom dersom målet er å skape relevante kunstopplevelser for barn og unge i dag.

5 Kilde: SSB, hovedtall barnehager.

Kunstløftets utvikling i tall og temaer

Dette kapitlet gir en oversikt over Kunstløftets prosjekter og satsinger i årene 2012–2014. I det følgende presenteres noen kvantitative og kvalitative analyser av den prosjektporteføljen som har utviklet seg med støtte fra Kunstløftet. Videre gjennomgår vi også hvordan Kunstløftets andre periode kan sammenlignes med den første perioden, som ble evaluert i *Gi meg en K* (Hylland et al. 2011). Utgangspunktet for dette kapitlet ligger i en gjennomgang av alle søknader til prosjekter som fikk støtte i 2012, 2013 og 2014. Denne holdes opp mot de tall og analyser som ble gjennomført i forrige evaluering.

Om empiri: søknader og søknadsskjemaer

Det empiriske utgangspunktet for dette kapitlet ligger i de skriftlige søknadene som vi har hatt tilgang til. Langt de fleste av disse er pdf-versjoner av utfylte elektroniske søknadsskjemaer. Kunstløftet var tidlig ute i Kulturrådet med et elektronisk system for søknader og søknadsbehandling, slik vi beskrev det i evalueringen av Kunstløftets første runde. Det søknadsskjemaet som søkerne har forholdt seg til, er inndelt i en serie felt som skal fylles ut. Dette er felt for opplysninger om søkeren, opplysninger om prosjektet, faglige begrunnelser, supplerende opplysninger, budsjett m.m. Bak disse overskriftene ligger blant annet felt om Prosjekttittel, Kunstform, Kunstnerisk målsetting, Tema, Form og uttrykk, Komposisjon, Målgruppe og Formidling.

I tillegg bes søkerne om å legge ved relevante vedlegg for opplysninger om finansiering, samarbeid, CV-er osv. Det etterspørres konkrete opplysninger om det prosjektet som planlegges gjennomført, men det mest interessante i denne sammenhengen er at det også etterspørres en kunstnerisk eller estetisk refleksjon over det plan-

lagte prosjektet. Hva vil man med prosjektet? Hva handler det om? Hvordan skal det kommunisere med sitt publikum? Hvilke virkemidler og verktøy er det som tas i bruk? Med andre ord etterspørres det både en høy grad av estetisk bevissthet og refleksjon og en evne til å verbalisere de kunstneriske intensjonene med prosjektet. Her er det store variasjoner mellom søkerne og mellom kunstfeltene, og dette påvirker også forvaltningen av et tiltak som Kunstløftet. Dette poenget kommer vi tilbake til.

For en evaluering som denne, der innvilgede prosjekter er en viktig del av empirien, er de skriftlige søknadene både en mulighet og en utfordring. Muligheten ligger i det at vi gjennom søknadene får direkte tilgang til hvordan kunstnerne beskriver og ser for seg den kunsten som senere har blitt realisert. I søknadene beskrives, til dels i detalj, hvordan produksjonen skal foregå, hvilken målgruppe kunsten er planlagt å nå, og hvilke mål som settes for og med kunsten. Det åpnes også for teoretiske refleksjoner om både kunstfaglige og formidlingsfaglige spørsmål. Dette gjør søknadene til god og relevant empiri. Samtidig ligger det noen mulige begrensninger i dette. Selv om observasjon av produksjoner og oppfølgende intervjuer er en viktig del av denne evalueringen (jf. kapittel 1), er det gjennom søknader og skriftlige beskrivelser vi har kunnet danne oss et inntrykk av bredden av produksjonene. Slike beskrivelser er nødvendigvis noe annet enn den faktiske og situasjonsbestemte formidlingen av den endelige produksjonen. Det er også slik at en så prosaisk ting som strukturen på et søknadsskjema påvirker hvilken informasjon man får. Dersom det etterspørres en beskrivelse av et prosjekts tema og kunstneriske målsetting, vil man også få slike beskrivelser. Slik vil nødvendigvis den tilgjengelige beskrivelsen av kunsten og prosjektene oppstå i et samspill

mellom den som utlyser og den som søker. Som man roper i søknadsjungelen, får man svar. Slike refleksjoner, muligheter og mulige begrensninger deler en evaluering som denne interessant nok med Kulturrådet selv, som i forvaltningen av støtte nødvendigvis må basere seg på idealiserte forhåndsbeskrivelser av kunst som kanskje blir produsert.

I den gjennomgangen som vi har foretatt av søknadene som har blitt innvilget, har vi basert oss på en kombinasjon av kategorier som ligger i søknaden, og kategorier som vi selv har lagt på materialet. Alle søknadene er gjennomgått og kategorisert i kunstform, formidlingsform, tema, bruk av teknologi, målgruppe og andre eventuelle kommentarer. I kategorien kunstform har vi brukt den egenkategoriseringen som ligger i søknadsskjemaet, mens for formidlingsform har vi beskrevet dette med egne begreper. For kategorien tema, som altså etterspørres i søknaden, har vi delvis brukt den egne beskrivelsen fra søkerne, delvis satt egne begreper på dette der det var behov for det. For de åpne kategoriene teknologi og annet har vi fylt ut med informasjon der det enten var en særlig åpenbar bruk av teknologi, eller der det var andre momenter ved prosjektet som var analytisk interessant. Vi har blant annet sett etter i hvilken grad det uttrykkes et eksplisitt mål om å inkluderes i Den kulturelle skolesekken.

De følgende delkapitlene baserer seg i hovedsak på denne gjennomgangen av søknadene.

Midlene som brukes til Kunstløftet, er en del av avsetningen til barne- og ungdomskultur under Norsk kulturfond. I 2010 var avsetningen totalt på kr 15 780 000, mens i 2014 var avsetningen på kr 21 370 000. Noe av forklaringen på den store økningen i avsetningen ligger i at overførte tiltak er flyttet mellom fagområdene.

I Kunstløftets første år, 2008, ble det avsatt 4 000 000 til tiltaket, mens i avsetningen i 2009 og 2010 var på 6 millioner kroner. I 2011 ble det satt av 7 millioner til formålet, mens det i 2014 og 2015 er satt av 8 millioner kroner. Med andre ord er Kunstløftet blitt doblet i økonomisk omfang siden oppstarten. Samlet er det brukt noe over 50 millioner kroner på denne satsingen, som gjør Kunstløftet til et vesentlig og omfattende tiltak for kunst for barn og unge.

I årsmeldingen for 2014 beskriver Norsk kulturråd søkingen til barne- og ungdomsfeltet på denne måten:

Kulturrådet har i 2014 motteke til saman 529 søknader på området barne- og ungdomskultur. Ser ein på tala frå dei siste åra, blir det tydeleg at

talet på søknader er jamt stigande. Sidan 2007 er talet meir enn fordobla. Auken kan i hovudsak forklarast med det aktive arbeidet knytt til Kunstløftet. Dette arbeidet gjev utslag i betre og fleire søknader til begge støtteordningane under avsetjinga. (Kulturrådet 2014:28)

Kulturrådet selv vurderer altså Kunstløftet som et vesentlig bidrag til et både kvalitativt og kvantitativt løft for søknader om barne- og ungdomsprosjekter.

Søknader og søkere til Kunstløftet

I evalueringen *Gi meg en K* beskrev vi utviklingen av søkere og søknader til Kunstløftet på denne måten:

Generelt kan vi se at antall søknader og samlet søknadsbeløp har steget gjennom de tre prosjektårene. En nærliggende tolkning av dette er at ordningen har blitt bedre kjent, men det kan også tenkes at flere kunstnere ønsker å iverksette ulike prosjekter rettet mot barn. Det er også påfallende å se hvordan innvilgningsprosenten har holdt seg relativt stabil hele tiden. Dette indikerer at det har vært et samsvar mellom antall søknader og midler til rådighet.

I tabellform ser utviklingen i søknader, innvilgede prosjekter og søknadsbeløp slik ut for Kunstløftets tre første år:

TABELL 2.1 SØKNADER OG INNVILGNING, 2008–2010

	2008	2009	2010
Antall søknader	84	157	158
Samlet søknadsbeløp	20 000 000	26 092 000	34 000 000
Innvilgede søknader	23	40	42
Samlet stønad	3 500 000	4 462 000	5 762 000
Innvilgningsprosent	27 %	25 %	26 %

Kilde: *Gi meg en K*:40

Den videre utviklingen illustreres i tabell 2.2. Disse tallene kan kommenteres på flere måter. Fra og med det første året (2009) med fullskala drift av prosjektet og framover til og med 2014 er det ganske stabile tall vi snakker om her: Antallet søknader har ligget på i over- eller underkant av 150, antallet innvilgede søknader har ligget på rundt 40, innvilgningsprosenten har ligget på rundt 30, og det samlede søknadsbeløpet har vært på rundt 35 millioner.

TABELL 2.2 SØKNADER OG INNVILGNING, 2011–2014

	2011	2012	2013	2014
Antall søknader	156	150	139	126
Samlet søknadsbeløp	34 826 000	33 312 000	35 414 000	35 000 000
Innvilgede søknader	45	53	39	38
Samlet støtte	5 762 000	5 525 500	6 441 000	4 196 000
Innvilgningsprosent	29 %	35 %	28 %	30 %

Samtidig er det noen variasjoner mellom årene her. Siden 2009/2010 har antallet søknader til Kunstløftet gått noe ned, og innvilgningsprosenten har gått noe opp. Det er imidlertid ikke noen entydig retning på denne utviklingen. 2012 skiller seg for eksempel ut som et år der mange søknader – 53 – ble innvilget, som dermed ga den høyeste innvilgningsprosenten i Kunstløftets historie. Året etter var det derimot kun 39 søknader som ble innvilget.

I 2014 var antallet søknader til Kunstløftet det laveste siden 2008 – 126 søknader. Dette kunne i utgangspunktet vært tolket som et signal om at satsingen gradvis har blitt oppfattet som mindre interessant eller relevant for kunstnere som arbeider med kunst for barn og unge. Vi finner likevel ingen støtte i dette tallmaterialet som gir godt grunnlag for en slik tolkning, blant annet fordi Kunstløftet også har utlyst midler til underprosjekter ved flere anledninger og mottatt egne søknader til disse. Et eksempel på dette er

prosjektet *Ung respons* i 2014, som utlyste midler som barn og unge selv kunne søke på. Til dette prosjektet kom det inn 57 søknader i 2014.

Det overordnede inntrykket av både den første og den andre perioden i Kunstløftet er altså at søkermassen, det årlige prosjektantallet og innvilgningsprosentene er preget av stabilitet.

Fordeling mellom kunstuttrykk

Kunstløftet er et prosjekt som i utgangspunktet er rettet mot alle kunstuttrykk – et prosjekt som ikke skal diskriminere mellom sjangrene, men støtte alle former for kvalitetskunst som er innrettet for å møte barn og unge. Det eneste eksplisitte unntaket har vært støtte til filmproduksjon og prosjekter som primært har et pedagogisk formål.

Søkingen fra de ulike kunstfeltene har imidlertid ikke vært jevnt fordelt. I 2009 og 2010 fordelte søknadene og de innvilgede prosjektene seg slik på de ulike kunstuttrykkene:

TABELL 2.3 SØKNADER 2009–2010 FORDELT PÅ SJANGER

SJANGER	ANT. SØKN.	ANT. INNV.	SØKNADSSUM	VEDTAK	BEV. %	% AV INNV. SØKNADER
Arena	22	4	6 359 199	694 000	18 %	5 %
Arkitektur	4	1	1 210 000	200 000	25 %	1 %
Billedkunst	75	29	11 196 479	3 606 700	39 %	33 %
Film	9	1	1 551 000	35 000	11 %	1 %
Litteratur	12	3	1 734 300	363 000	25 %	3 %
Musikk	54	11	5 674 915	1 250 000	20 %	13 %
Scenekunst	147	37	33 647 386	5 926 000	25 %	43 %
Videokunst	1	0	107 200	0	0,0 %	0 %
Diverse	11	0	3 157 680	0	0,0 %	0 %
SUM	324	86	61 480 479	12 674 700	21 %	100 %

Kilde: Gi meg en K:39

Hvis vi ser på de siste tre årene, fordeler de innvilgede søknadene seg slik, basert på de kategoriene som er oppgitt i søknadene:

TABELL 2.4 SØKNADER 2012–2014, FORDELT PÅ SJANGER

KUNSTFORM	2012	2013	2014	SUM
Annet	9	4	1	14
Litteratur	3	3		6
Musikk	8	7	1	16
Scenekunst	24	16	16	56
Sjangerovergripende		1	12	13
Visuell kunst	9	7	11	27
Totalsum	53	38	41	132

Fordelt i prosent gir det denne oversikten:

TABELL 2.5 SØKNADER 2012–2014, FORDELT PÅ SJANGER, PROSENTVIS FORDELT

KUNSTFORM	2012	2013	2014	SUM
Annet	17 %	11 %	2 %	11 %
Litteratur	6 %	8 %	0 %	5 %
Musikk	15 %	18 %	2 %	12 %
Scenekunst	45 %	42 %	39 %	42 %
Sjangerovergripende	0 %	3 %	29 %	10 %
Visuell kunst	17 %	18 %	27 %	20 %
Totalsum	100 %	100 %	100 %	100 %

I evalueringen av Kunstløftets første periode pekte vi på at scenekunst og billedkunst var de kunstformene som sto for et flertall av søknadene, mens musikk søknader utgjorde den tredje viktigste kategorien prosjekter. Scenekunst var klart mest representert, med rundt 45 % av de innvilgede søknadene og 55 % av de omsøkte midlene. Vi kommenterte også at det var en interessant forskjell i innvilgelsesprosent mellom kunstuttrykkene, der nærmere 40 % av billedkunst søknadene ble innvilget mot for eksempel 20 % av musikk søknadene.

Vi ser at den overordnede trenden med fordeling mellom kunstformene har holdt seg også i årene 2012–2014. Selv om forvaltningen av Kunstløftets midler ikke benytter seg av de samme kategoriene som vi tidligere har benyttet i evalueringen fra 2011, er det liten tvil om at hovedtendensene er de samme. Scenekunst dominerer tildelingene, visuell kunst er fremdeles viktig, og musikkprosjekter står også for en sentral andel av prosjektene som gis støtte fra Kunstløftet. 42 % av de innvilgede søknadene var scenekunstprosjekter, 20 % kom fra visuell kunst

og 12 % var musikkprosjekter. Noe av det som skiller disse tallene fra oversikten fra de første årene i Kunstløftet, er at andelen visuell kunst har gått ned, mens andelen av kategorien Annet og Sjangerovergripende har gått opp. Kategorien Annet er stort sett angitt av søkerne selv, mens kategorien Sjangerovergripende benyttes av Kulturrådets forvaltning.

Etter alt å dømme betyr ikke denne endringen at visuell kunst i mindre grad har søkt støtte fra Kunstløftet i den senere perioden. Endringen er delvis et resultat av en ren forvaltningsteknisk bruk av disse kategoriene i søknader og søknadsbehandling, men også et tegn på at den rene og ryddige plasseringen av søknader i sjangerdefinerte kategorier er vanskeligere enn tidligere. Innenfor prosjekter som omtales som sjangerovergripende, er det for eksempel flere som også kunne vært beskrevet som visuell kunst.

Hvis vi ser de to periodene under ett, kan vi konkludere med at Kunstløftet har bidratt til å virkeliggjøre kunstprosjekter med en viss skjevfordeling mellom kunstuttrykkene. Tross en relativt åpen sjangerprofil har Kunstløftet først og fremst vært en satsing for scenekunst, visuell kunst og musikk, samt for prosjekter som går på tvers av disse tre uttrykksformene. Selv om det har vært en eksplisitt målsetting for Kunstløftet å oppnå en noe jevnere fordeling mellom kunstformene, har fordelingen av prosjektene vist seg å være ganske stabil. Denne fordelingen kan potensielt forklares som en gjenspeiling av reelle behov for utviklingsmidler mellom de ulike feltene, som ulik tradisjon og interesse for å arbeide med kunst rettet mot barn og unge, eller som et tegn på at felt som litteratur og til dels musikk finner andre kanaler for å søke utviklingsmidler for sine prosjekter for barn og unge.

Som vi skal komme tilbake til, er det altså en utvikling i den senere delen av Kunstløftet at flere prosjekter under kategorien Annet/Sjangerovergripende har blitt finansiert. Fra 2012 til og med 2014 ble det gitt støtte til 27 prosjekter under disse overskriftene. Det gjelder for eksempel prosjekter som *FIN* (Fin Media Berg) – et kunst- og kulturtidsskrift, og *Big Bang Safari* (Norsk Scenekunstbruk AS) – en antologi om scenekunst (senere publisert under tittelen *Scenekunsten og de unge*). Flere av prosjektene under disse overskriftene dreier seg ikke om kunstproduksjon som sådan, men snarere om kunstkritikk, om publisering og diskusjon, om seminarvirksomhet o.l. Også innenfor de enkelte kunstsjangrene finner vi flere prosjekter som



Immersed in another world. Tegneserie av Tonje Høydahl Sørli.

er innrettet for å utvikle denne delen av kunstfeltene. Kunstløftet har, slik også tilfellet var i prosjektets første periode, bidratt til å støtte både kunstproduksjon og refleksjon over og kritikk av kunstproduksjon. Her har Kunstløftet også i større grad enn i den første perioden tatt egne initiativ til prosjektutvikling. Denne delen av Kunstløftets virksomhet kommer vi særlig tilbake til i kapitlene 5 og 7.

Hvem søker Kunstløftet?

I utlysningsteksten til Kunstløftet har det blitt spesifisert hvem ordningen er rettet mot, i betydningen hvem som kan søke om midler:

- kunstnere, kunstnergrupper, kuratorer, formidlere og arrangører
- virksomheter i det prosjektbaserte kunstfeltet
- kunst- og utdanningsinstitusjoner
- kunstnerorganisasjoner

I evalueringen *Gi meg en K* delte vi søkerne som fikk innvilget støtte for 2009 og 2010, inn

i kategoriene formidler, kulturbedrift, kunstner, kunstnergrupper og organisasjoner. *Formidlere* omfatter alle som på en eller annen måte formidler kunst til barn og unge. Ofte er dette institusjoner, gallerier eller arrangementer som ikke selv utfører det kunstneriske arbeidet, men som tilrettelegger og formidler dette videre. Av søkere som mottok støtte i 2009 og 2010, utgjorde denne gruppa 23 %. Videre finner vi *kulturbedrifter*, som utgjorde 3 % av søkerne som mottok støtte. *Enkeltkunstnere* er utøvende kunstnere som har søkt og mottatt penger til egne produksjoner. Denne gruppa utgjorde 24 % av dem som mottok støtte. *Kunstnergrupper* var den største mottaksgruppa og mottok 40 % av midlene. Disse besto av mer eller mindre organiserte grupper av utøvende kunstnere, som for eksempel frie scenekunstgrupper eller mer temporære konstellasjoner av enkeltkunstnere. Den siste gruppa, *organisasjoner*, var kunstnerorganisasjoner, kunstorganisasjoner eller utdanningsinstitusjoner. Denne gruppa utgjorde 9 % av dem som mottok støtte.

I tabellform fordelte søkerne seg slik:

TABELL 2.6 SØKERE 2009–2010, INNVILGEDE SØKNADER, SØKERKATEGORIER

TYPE SØKER	ANT. SØKN.	ANT. SØKN. %	SØKNADS-SUM	VEDTAKS-BELØP
Formidler	20	23 %	4 122 700	2 372 700
Kulturbedrift	3	3 %	799 000	450 000
Enkeltkunstner	21	24 %	5 330 720	2 510 000
Kunstnergruppe	34	40 %	7 260 005	5 587 000
Organisasjon	8	9 %	2 140 000	1 155 000
Totalt	86	100 %	19 652 425	12 074 700

Kilde: *Gi meg en K*:41

Hvis vi fordeler de innvilgede søknadene på de samme kategoriene i årene 2012–2014, får vi denne oversikten:

TABELL 2.7 SØKERE 2012–2014, INNVILGEDE SØKNADER, ANTALL I ULIKE SØKERKATEGORIER

TYPE SØKER	2012	2013	2014	SUM
Enkeltkunstner	28	17	23	68
Formidler	9	7	2	18
Kulturbedrift		1		1
Kunstnergruppe	9	6	11	26
Organisasjon	7	7	5	19
Totalsum	53	38	41	132

Fordelt i prosent av søkere ser bildet slik ut:

TABELL 2.8 SØKERE 2012–2014, INNVILGEDE SØKNADER, PROSENT AV SØKERKATEGORIER

TYPE SØKER	2012	2013	2014	SUM/SNITT
Enkeltkunstner	52,8 %	44,7 %	56,1 %	51,5 %
Formidler	17,0 %	18,4 %	4,9 %	13,6 %
Kulturbedrift	0,0 %	2,6 %	0,0 %	0,8 %
Kunstnergruppe	17,0 %	15,8 %	26,8 %	19,7 %
Organisasjon	13,2 %	18,4 %	12,2 %	14,4 %
Totalsum	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Disse oversiktene er basert på en manuell gjennomgang av søknadene og en skjønnsmessig fordeling av søkerne på de oppgitte søkerkategoriene. Med forbehold om de feilkilder som ligger i denne fordelingen, ser vi at det er en tydelig endring fra Kunstløftetets første periode. I den første perioden var kunstnergrupper den viktigste søkerkategorien, mens det er enkeltkunstnere som er den viktigste søkerkategorien i årene 2012–2014. I snitt kom over 50 % av de finansierte søknadene fra enkeltkunstnere, mens rundt 20 % kom fra ulike kunstnergrupper. Andelen søknader fra formidlere (gallerier,

institusjoner o.l.) har gått noe ned, mens andelen søknader fra organisasjoner (interesseorganisasjoner, kunstnerorganisasjoner, kommuner) har gått noe opp. Den store andelen av søknader fra enkeltkunstnere er mest påfallende og kan tyde på en individualisering av prosjektene, der enkeltkunstnere og enkeltstående kulturentreprenører utvikler prosjekter oftere enn tidligere. Dette er i så fall en utvikling det er naturlig å relatere til de bredere utviklingstrekkene i kulturfeltet – mot individualisering, mot flere frilansere og større grad av privat risiko (jf. Heian et al. 2015, Mangset og Røyseng 2009, Slettemeås 2008).

Målgrupper for de innvilgede prosjektene

Kunstløftet er et utviklingsprosjekt som er blitt definert blant annet gjennom den målgruppa som kunstutviklingen skal rettes mot. I utlysningsteksten til Kunstløftet er denne målgruppa nokså løselig definert som «barn, ungdommer og unge voksne». I andre sammenhenger har målgruppa blitt definert som aldersgruppa 0–25 år, som vel kanskje dekker den samme kategorien.

Selv om Kunstløftet selv i liten grad i denne perioden har prioritert eksplisitt innenfor denne målgruppa, gjennom å uttrykke at man særlig er interessert i den og den aldersgruppa, er det uansett relevant å se nærmere på hvilke aldre de innvilgede prosjektene retter seg imot. Dette kan også ses i lys av at Kunstløftet i tidligere utlysningstekster har nevnt den laveste aldersgruppa spesielt: «Kunstløftet er et tverrfaglig initiativ og inviterer til prosjekter på alle kunstområder og for alle aldersgrupper av barn og ungdom. Kulturrådet ser samtidig at det er behov for å stimulere til flere gode prosjekter for barn fra 0 til 6 år» (tidligere utlysningstekst på Kulturrådets hjemmesider, sitert i *Gi meg en K*).

I gjennomgangen av de innvilgede søknadene har vi også sett på hvilke aldersgrupper søkerne selv angir at prosjektene deres retter seg imot. I søknadskjemaet blir søkere bedt om å angi målgruppe, og langt de fleste har gjort dette gjennom å angi et aldersspenn eller det skoletrinnet som de mener produksjonen først og fremst egner seg for. Enkelte har ikke fylt ut informasjon om dette eller har satt «alle», «fagpersoner», «forbipassende» eller annet inn som beskrivelse av målgruppe for prosjektet. Her finner vi for eksempel prosjekter som er rettet spesifikt mot innbyggere i en viss bydel eller besøkende til en viss kulturinstitusjon. Disse er holdt utenfor i oversikten nedenfor.

For å kunne gi et bilde av hvilke aldersgrupper søkerne retter seg mot, har vi fordelt prosjektene etter denne framgangsmåten: Basert på den informasjonen som søkerne selv har oppgitt om prosjektenes målgrupper, har vi fordelt søknadene i målgruppeintervaller: 0–2 år, 3–5 år, 6–8 år, 8–10 år, 10–12 år, 13–15 år, 16–18 år og 18–20 år. Dersom målgruppa er angitt å være bredere enn disse intervallene, har de blitt plassert i flere intervaller. Det vil for eksempel si at hvis et prosjekt er ment for barn mellom 3 og 12 år, har prosjektet blitt plassert innenfor de fire aktuelle intervallene. Videre, hvis prosjektet for eksempel er beskrevet som å ha ungdomsskoleelever som målgruppe, er prosjektet plassert i kategorien 13–15 år. Denne framgangsmåten gjør at vi får et bilde av den relative vekten av de ulike målgruppene. Noen prosjekter sikter mot en smalt definert målgruppe og andre mot en bredere målgruppe, men dette gir et samlet bilde av hvilke aldre søkerne retter seg inn mot.

Fordelt på de nevnte aldersintervallene fordeles prosjektene seg slik:

TABELL 2.9 MÅLGRUPPER FOR INNVILGEDE PROSJEKTER 2012–2014, FORDELT PÅ ALDERSINTERVALLER

0–2 ÅR	3–5 ÅR	6–8 ÅR	8–10 ÅR
11	16	20	21
5 %	7 %	9 %	9 %
10–12 ÅR	13–15 ÅR	16–18 ÅR	18–20 ÅR
29	50	46	31
13 %	22 %	21 %	14 %

Her vil altså totalsummen være større enn antallet innvilgede prosjekter siden flere av prosjektene retter seg inn mot flere aldersintervaller.

Vi ser at det er en ujevn spredning av prosjekter og målgrupper. Mens det kun er 11 av 132 prosjekter som dekker målgruppa mellom 0 og 2 år, er det hele 50 av prosjektene som dekker aldersgruppa mellom 13 og 15 år. Det overordnede inntrykket er at det er et solid tyngdepunkt i ungdomsintervallene. Det er klart bredest dekning av prosjekter for alderen mellom 13 og 18 år. På den andre siden er det klart færrest prosjekter som retter seg mot barnehagebarn, altså mellom 0 og 5 år. Vi skal ikke forsøke å forklare årsaken til fordelingen mellom målgruppene, men en relevant forskjell kan være mellom de prosjektene som kan inkluderes i Den kulturelle skolesekken, og de prosjektene som faller utenfor de aldersgruppene som skolesekken dekker. Det vil uansett være slik at det er langt enklere å sikre

et etterliv for prosjekter som faller innenfor Den kulturelle skolesekken aldersgrupper.

Hvordan og i hvilken grad beskrives målgruppene i søknadene? Vi kan best besvare spørsmålet ved å vise noen eksempler på slike beskrivelser. En forestilling beskrives slik:

Forestillingen er beregnet for barn og unge, en målgruppe som får møte samtidige kunstuttrykk som er rettet mot dem altfor sjelden. Kunst og kultur er en viktig del av dannelsesprosessen, og de unge er ofte mindre forutinntatt og mer villige til å by på seg selv i møte med samtidskunst.

For samme forestilling beskrives forholdet mellom tema og målgruppe på denne måten:

Foruten om at tematikken, søken etter tilhørighet og anerkjennelse, er aktuell for barn og unge, er det viktig at denne målgruppen får oppleve samtidskunst på et høyt nivå som inspirerer dem til å gi av seg selv, til å stole på egne tolkninger og idéer. Viktig er det også å vise at kunst ikke bare er noe som er skapt av kvinner og menn som levde for lenge siden, men at det er noe som er aktuelt – her og nå – for dem!

Et annet formidlingsprosjekt beskriver sin tiltenkte målgruppe med disse begrepene:

Ungdom, 13–19 år. De er i en fase hvor de endrer seg mye både emosjonelt og fysisk. Venner er viktige, og mange har tanker rundt og er i ferd med å utvikle egen seksualitet, og får seg kjærsterfaringer. De fleste kjenner kanskje noen som har opplevd overgrep eller krenkelser, eller de har selv kjennskap til dette. Noen kjenner kanskje først og fremst til temaet gjennom store overskrifter i tabloid presse.

Et tredje prosjekt omtaler målgruppa si slik:

De er i en sårbar alder hvor man lett lar seg definere og går inn i roller for å bli elsket. Det er vanskelig å få barn i tale. Men jeg har et sterkt behov for å oppmuntre målgruppen til å se seg selv og ta hele seg på alvor, ta følelser seriøst samtidig som vi ikke tar oss selv så høytidelig. Om jeg gjennom min kunst kan gi næring til barns selvfølelse, så er jeg fornøyd.

Som med andre opplysninger i søknadene, er det her et tett forhold mellom den informasjonen som etterspørres, og den informasjonen som oppgis i søknadstekstene. Søknadene inneholder

en del ganske allmenne refleksjoner over målgruppene og hva som karakteriserer dem, dels i forhold til mer spesifikke aldersspenn. Det finnes dermed en del forsøk på å beskrive hvordan de planlagte prosjektene relaterer seg til den livsverden som mottakerne er en del av. Vi ser også at disse refleksjonene er en konsekvens av måten søknadsskjemaet er bygd opp på. En tidligere versjon av søknadsskjemaet hadde både en egen rubrikk for målgruppe og en rubrikk med tittelen «Relasjon – forhold til målgruppe/publikum (medvirkning/involvering)». Disse rubrikkene utløser en type formuleringer og tanker som er mindre synlig i søknader som ikke benytter seg av akkurat dette skjemaet. Samtidig er det et visst gap mellom de forventningene til refleksjon som disse skjemaene innebærer, og den refleksjonen som faktisk skjer. Mange av søknadene er preget av generelle innsikter om at barndom og ungdom er utfordrende tider i livet, og at den tilgjengelige kunsten ikke reflekterer disse utfordringene i tilstrekkelig grad. Dette er på ingen måte overraskende. Søkerne er for det meste kunstnere og ikke pedagoger.

Formidlingsformer og formidlingsarenaer for Kunstløftets prosjekter

I tillegg til hvilken form og sjanger et kunstprosjekt blir formidlet ved hjelp av, er den konkrete arenaen det blir formidlet på, også en relevant variabel. Blir prosjektet kanalisert inn på eksisterende arenaer eller institusjoner, skaper det sin egen arena, eller foregår det på arenaer som vanligvis ikke forbindes med kunst?

I utgangspunktet er det et ganske tett forhold mellom kunstform, formidlingsform og formidlingsarena i de prosjektene som Kunstløftet har finansiert. Som vi så ovenfor, har scenekunst i hele Kunstløftets levetid vært den viktigste kunstformen, etterfulgt av visuell kunst/billedkunst og musikk. En rekke prosjekter innenfor disse tre sjangrene har arbeidet med den formidlingsformen som vanligvis følger disse kunstuttrykkene: forestillinger for scenekunsten, utstillinger for den visuelle kunsten og konserter for musikken. Blant de over 130 prosjektene som ble finansiert fra 2012 til 2014, er det for eksempel mellom 40 og 50 varianter av scenekunstforestillinger. Formidlingsformer som forestillinger, konserter og utstillinger er former som er ferdig etablerte, og hvor det langt på vei finnes et sett med forventninger til og uskrevne regler for hvordan formidlingen skal finne sted, hvordan kunstneren og publikum skal agere.

Det finnes på den andre siden nokså mange produksjoner innenfor Kunstløftet som går litt utenfor disse formidlingsformene. Vi kan trekke fram tre alternative former for formidling for å illustrere denne bredden: prosjekter i det offentlige rom, verksteder/workshops og formidlingsprosjekter.

En liten håndfull, 10–15 av prosjektene i årene 2012–2014, er kunstprosjekter som har blitt formidlet i det offentlige rom. Dette vil nødvendigvis si at man har langt mindre kontroll på hvem som kunsten egentlig formidles til, og at publikummet til kunsten i prinsippet består av alle som måtte befinne seg i det samme offentlige rommet. Det vil samtidig si at man fristiller kunstformidlingen fra de formidlingsinstitusjoner og formidlingsarenaer som er omsluttet av de nevnte forventningene til publikumsatferd. Dermed blir også formidlingen fristilt fra de konvensjoner som er knyttet til tradisjonelle arenaer for kunstformidling. Det er langt mindre etablerte regler for hvordan man skal forholde seg til kunst i det offentlige rom.

Blant Kunstløftets prosjekter i det offentlige rom er det noen som er bygd opp rundt en form for interaktivitet, som for eksempel *Flyte-skogen* ved Tromsø Kunstforening, en interaktiv lekeskulptur og lydkunstinstallasjon. Andre prosjekter i denne gruppa er mer i retning av gatekunst og veggmaleri, som for eksempel *Fremtiden er Fjell*, som ble initiert av Drammen kommune, og et prosjekt i Mostar, Bosnia, søkt om av kunstneren Jasmina Kenura. *Fremtiden er Fjell* er en del av et flerårig prosjekt med tittelen *Jeg er Drammen*, som handler om byen og innbyggerne i byen. Konkret besto *Fremtiden er Fjell* av veggmalerier, posters og plakater. Prosjektet i Mostar besto på sin side også av et veggmaleri, med en tanke om at kunst i det offentlige rom skulle kunne være et dialogelement i en by som under og etter Balkankrigen var en delt by, preget av mangel på dialog.

En annen type formidlingsform som det i perioder har vært mange eksempler på, er det som går under navnet *workshop*, alternativt *verksted*. I motsetning til hva som er tilfellet med en scenekunstforestilling, en konsert eller en utstilling, dreier dette seg om en formidlingsform som ikke er ferdig definert, verken for kunstneren eller tilhørerne, tilskuerne eller publikum. Det er mange eksempler på prosjekter som bruker workshop eller verksted for å beskrive innretningen på det kunstneriske arbeidet. Det er stor variasjon mellom disse. På et språklig nivå bærer workshop/verksted-begrepet preg av å være et

buzzword, som vi også finner igjen i andre sektorer. Selv om det ikke er noe vesentlig tema for denne evalueringen, sier det noe om den språklige forankringen til kunstprosjektene og hvordan denne også er påvirket av retorikk og begrepsbruk utenfor kunstfeltene. Bruken av begrepet henger også sammen med en formidlingsform som i større grad legger vekt på deltakelse og inkludering, og gjennom å kalle noe et verksted legger man vekt på samarbeid, på prosess, på det å utvikle noe sammen, framfor å presentere et ferdig utviklet kunstnerisk produkt. Det er imidlertid denne intensjonen som først og fremst samler de mange prosjektene som planlegges formidles gjennom workshop-metodikk. Det kan være vanskeligere å gripe, ut fra søknadstekstene, hvordan de mange verkstedene skal gjennomføres i praksis, og hvor gjennomgripende publikums deltakelse i verkstedene faktisk er.

Det er en tredje form for formidling som også skal nevnes her, som i prinsippet er formidlingsprosjekter mer enn kunstprosjekter. Det er flere eksempler på ambisiøse prosjekter støttet av Kunstløftet som er innrettet mot å formidle kunst eller mot å utvikle kunstformidling mer enn de er innrettet mot å produsere kunst. Dette er også i tråd med Kunstløftets opprinnelige målsetting. I 2012 ble det for eksempel gitt støtte til et prosjekt med tittelen *Nye norske barne- og ungdomsbøker til folket*, som gjennom forfattermøter og informasjonsturné ønsket å spre kunnskap om ny kvalitetslitteratur for barn og unge. Andre eksempler på slike formidlingsprosjekter kommer fra blant annet Astrup Fearnley-museet, som ved to anledninger har fått støtte til prosjekter for å formidle kunst til ungdom. Et av disse prosjektene var et formidlingsprosjekt for samtidskunst med tittelen *UKO*.

Selv om altså det finnes flere eksempler på prosjekter som utvikles i det offentlige rom, og på prosjekter som ønsker å ta nye formidlingsarenaer i bruk, alternativt å skape slike arenaer, er det vårt inntrykk at et flertall av prosjektene benytter seg av eksisterende arenaer. Dette er enten institusjoner, formidlingsarenaer eller scener som er etablert for kunstformidling, eller den arenaen som stadig er svært vesentlig for kunstformidling til barn og unge – skolen. Den sistnevnte arenaen er den som først og fremst benyttes av Den kulturelle skolesekken, som Kunstløftet står i et slags komplementært forhold til. Den kulturelle skolesekken representerer en omfattende infrastruktur for produksjon, programmering og turnélegging for et svært tallrikt publikum og dermed også en stor mulighet for

kunstnere som ønsker å formidle prosjektene sine ved flere enn én anledning. Vi ser også at mange av søknadene som har fått tilskudd, enten har planer om turnering i Den kulturelle skolesekken eller også allerede har inngått avtaler om samarbeid med DKS.

Temaer for prosjekter i Kunstløftet

En svært interessant rubrikk i søknadsskjemaene til Kunstløftet er rubrikken Tema. Her blir søkerne med andre ord bedt om å angi hva prosjektene deres «handler om», hva de berører eller tematiserer. Hva er det så Kunstløftets prosjekter handler om? Hvilke temaer er det de berører?

Noen av søknadene gir selv gode og dekkende svar på hva de planlagte prosjektene handler om, mens for andre av søknadene er det nødvendig å lese temaene ut av andre deler av prosjektbeskrivelsen. Som vi diskuterte innledningsvis i dette kapitlet, vil en etterspørsel etter en type informasjon, i dette tilfellet «tema», prege hvordan dette beskrives, og kanskje tvinge fram en refleksjon som ellers ikke ville funnet sted.

Et klart inntrykk er at det finnes et ganske bevisst forhold til at prosjektene skal *tematisere* noe. Dette kan delvis bunne i at søknadene eksplisitt blir bedt om å antyde hva prosjektene handler om, men forklaringen på temafokuset er mer sammensatt. De temaene som beskrives, er gjerne store, politiske, personlige og eksistensielle temaer: menneskerettigheter, flukt, svik, vold, identitet o.l. En danseforestilling tematiserer for eksempel konflikten mellom Israel og Palestina og beskriver temaet slik:

Få konflikter i verden er så brennbare som konflikten mellom israelere og palestinere. Få konflikter i verden er så fastlåste. Og få konflikter i verden har så polariserte støttespillere globalt – på begge parti. Hva er det med denne konflikten som er så brennende og polariserende at verden ikke klarer å se bort?

En ganske annen forestilling handler om det helt nære, det å kunne miste en av foreldrene sine. Søknaden beskriver temaet med denne beskrivelsen:

En leken og poetisk tekst om hjernen, tiden og rommet – kvantefysikken og kjærligheten. Prosessen som Majas pappa går igjennom, åpner for mange absurde situasjoner og humoristiske øyeblikk. På et plan vil det være en forestilling om sorg, tap og overlevelse, men også om kjærlighet, latter og lek, som viser hvor tett sammenvevd det

lyse og mørke kan være. Døden er en del av livet, matematikken er en del av verden som omgir oss, ordene er en del av kroppens språk.

Et tredje eksempel kan vise noe av spennvidden i hvordan tematikken til produksjonene blir utdypet av søkerne. Temaet for et musikkprosjekt beskrives på denne måten:

Gi unge musikere kunnskap om og innblikk i kunstneriske prosesser som ligger til grunn for komposisjon innen musikk og billedkunst, og arbeide med å utvikle genuine lydpaletter tilpasset den enkeltes uttrykksbehov.

Vi ser også at noen av prosjektene beskriver tematikken sin med begreper som ligger tettere på en kunstintern diskurs. En søknad sier dette om forholdet mellom verk og tema:

Verket vil være fragmentarisk, collagepreget og assosiativt abstrahert på en måte som skal vekke en følelse av utrygghet hos publikum. Innenfor dette arbeidet vil materialene spenne konstant mellom intimitet og en indre utrygghet / kollektiv utrygghet i sitt eget miljø.

Det er tydelig at enkelte formidlingsformer og kunstuttrykk lettere kan tydeliggjøre at de faktisk og konkret «handler om noe». Det er langt lettere å beskrive hva et teaterstykke handler om, enn hva en utstilling av keramikk handler om. Dette berører et helt grunnleggende poeng – det at kunstuttrykkene i seg selv og feltene de er en del av, opererer på svært ulike måter. Dette har åpenbare konsekvenser for hvordan prosjekter innenfor Kunstløftet utvikles, hvordan de kan støttes og forvalter, og til syvende og sist også for hvordan de fungerer i møte med barn og unge.

En gjennomgang av prosjektenes eksplisitte og implisitte tematikk synliggjør den banale innsikten at kunst ikke er kunst, at det, ikke over-

raskende, er forskjell på kunst. Vi stilles overfor spørsmålet om det er slik at alle kunstformer og kunstuttrykk nødvendigvis har et «tema». Det er ikke alltid tilfellet. Det er uansett slik at kunstformenes mulighet til å tematisere noe varierer med kunstformenes grunnleggende bestanddeler. Her går det et skille mellom språklig og ikke-språklig og mellom det konkrete og det abstrakte. Litteratur og scenekunst er i stor grad språkbasert kunst, der eksplisitte refleksjoner, personlige utsagn, replikker og erfaringer, fortelling og dramaturgi bygger opp det konkrete prosjektet. En slik språkbasert kunst kan med enkle midler «handle om noe», siden den med eksplisitte ord kan beskrive, diskutere og fortelle nettopp det den er tenkt å handle om. Instrumentell musikk og visuell kunst kan selvsagt også handle om noe, men som i utgangspunktet språkløs kunst vil det gjerne være et behov for fortolkning og formidling av den kunstneriske tematikken, dersom man ønsker at denne skal møte et publikum. Å spørre hva et verk «handler om», forutsetter at form og innhold lar seg skille fra hverandre. Det er nødvendigvis ikke en helt enkel øvelse. Av og til ligger innholdet til et kunstverk i formen, og kunsten handler da mer om seg selv – om form, farge og estetikk mer enn om noe utenfor det kunstneriske domenet. Denne grunnleggende forskjellen ser vi også gjenspeilet i de prosjektene som har blitt støttet av Kunstløftet. Det går et klart hovedskille i Kunstløftets prosjekter mellom de prosjektene som handler om «noe», og de som handler om utvikling av kunsten, eller om utvikling av formidling av kunsten eller om utvikling av infrastruktur for kunstdiskurs: kritikk, nettsider, mønstre og publikasjoner. Prosjektene og måten de beskriver sine temaer på, reflekterer dermed hvordan Kunstløftet fremdeles og hele tiden har vært et metaprojekt, et prosjekt som både støtter kunst og handler om kunst, som både vil utvikle kunst og den offentlige samtalen om den samme kunsten (jf. Hylland et al. 2011:32).

Kompromissløst, men relevant

Kunstløftet er en satsing som har ambisiøse mål på kunstens vegne. Ønsket om å bidra til høy kvalitet og nyskaping deler Kunstløftet med mange av Kulturrådets satsinger og ordninger. Det som skiller Kunstløftet fra mange av Kulturrådets andre tiltak, er avgrensingen til en bestemt målgruppe av befolkningen. I dette kapitlet ser vi på hvordan Kunstløftet på den ene siden forholder seg til de kunstneriske ambisjonene, mens det på den andre siden vektlegges at kunsten som produseres, skal være relevant sett i lys av barn og unges livsverden.

Først kommer kunsten

I tråd med Kunstløftets mål om å styrke kvaliteten på produksjon og formidling av kunst for barn og unge har man med dette tiltaket hele tiden vært opptatt av å støtte opp under produksjoner som er kunstfaglig interessante. Prosjektlederen for Kunstløftet framholder i så måte at et kunstprosjekt kan få støtte fra Kunstløftet kun dersom det er

like interessant og relevant kunstfaglig som kunsten for voksne. [...] Det er det som er vårt utgangspunkt. Kun hvis det er kunstfaglig interessant. Ikke hvis det er kunstpedagogisk viktig, det er sekundært for oss. Kunstfaglig interessant.

Kunstløftet skal altså sette like høye kunstfaglige krav til søknadene selv om det er kunst produsert med barn og unge som målgruppe. Vurderingene skal ta utgangspunkt i den kunstfaglige kvaliteten. Kunstprosjekter som primært har et pedagogisk formål, får således ikke tilskudd.⁶

En informant som er medlem av fagutvalget for barn og unge, og som derfor representerer dem som vurderer søknadene som kommer inn til Kunstløftet, opplever dette som en klar forskjell mellom Kunstløftet og Kulturrådets øvrige avsetning til barn og unge:

Målsettingene er jo at det legges vekt på den profesjonelle utøveren, den profesjonelle skapende kunstneren. Og at nyskaping og kvalitet vektlegges i større grad enn i den vanlige prosjektstøtten. Det skillet mener jeg vi hele tiden har hatt klart for oss når vi har sittet der og vurdert prosjektene. Vi har hele tiden snakket om hva som er et Kunstløftet-prosjekt, og hva som hører til på prosjektstøtten. Og da er det klart at pedagogiske, sosiale og særlig geografiske hensyn som vi har vektlagt på [den øvrige] prosjektstøtten [for barn og unge], er noe som faller bort i Kunstløftet, hvor man mer utelukkende vurderer det faglige innholdet.

Her spissformulerer informanten. Skillet mellom hvordan vurderingene gjøres i de to ordningene, er ikke helt absolutt, men utsagnet tydeliggjør hvor vektingen ligger i de respektive ordningene.

Selv om en stor andel av prosjektene i Kunstløftet ender med å turnere på skoler i regi av DKS, og på den måten når et stort ungdomspublikum, erfarer vår informant fra fagutvalget at fagutvalgets vurderinger i liten grad legger vekt på om produksjonene vil kunne oppnå bred distribusjon og høyt publikumstall. Informanten påpeker faktisk tvert imot at søknader som nevner DKS, ofte utløser umiddelbar skepsis i deler av fagutvalget:

Da oppleves søknaden som mer instrumentell. Altså, det oppfattes som søknader der det ikke er det kunstfaglige som driver kunstprosjektet. Man vil kanskje anta at dette er søkere som har

⁶ Kunstløftet, Om ordningen: <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/om-ordningen> (lesedato 21.05.2015).

en annen innretning, og som bruker det som et levebrød, fordi det kan være en måte å få større oppdrag på uten å være spesielt nyskapende. Målet er da ikke først og fremst at det skal være kunstfaglig godt og interessant.

Problemet i denne sammenheng er, ifølge informanten, ikke at DKS nevnes, men at en del søkere feilaktig tror at avtale med DKS er en god strategi som bør utbroderes i søknaden. Informanten erfarer også at noen søkere går enda et skritt lenger og setter kunstprosjektet helt eksplisitt i sammenheng med skolens læringsmål

i tråd med skolens læreplaner. Det er en ting jeg sier; for all del ikke referer til læreplaner som en obligatorisk knebøyning. Det er ikke nødvendigvis hensiktsmessig i Kunstløftet-sammenheng.

Søkere som knytter kunstprosjektene tett an til læringsmål i skolen, har således feil fokus. Det er det kunstfaglige som skal komme først.

Mange av våre informanter synes det er vanskelig å beskrive mer presist hva som kjenner tegner prosjektene som har fått støtte fra Kunstløftet. Antallet prosjekter er forholdsvis stort, og de representerer en stor bredde. Vår informant fra fagutvalget mener at variasjonen i sjangre, uttrykk og formidlingsgrep er et resultat av en bevissthet fra Kunstløftets side om at man ikke ønsker å sementere tendenser og trender; man vil heller utforske dem og teste om de holder vann. Dette betyr at dersom visse tematikker eller formidlingsgrep får stor oppmerksomhet på feltet, og flere prosjekter med de samme elementene eller grepene får tildeling fra Kunstløftet, ønsker fagutvalget også søknader på bordet som nettopp går i en helt annen retning. Vår informant i fagutvalget uttrykker det slik:

Vi i utvalget har vært like innstilt på noe som er det motsatte. Det vi gjerne vil høre, er: «Nå er det en tendens til interaktivitet, jeg vil gjerne problematisere det eller vise at interaktivitet ikke er nødvendig.» Det er sånn vi tenker, opplever jeg. [...] I samtidskunsten ønsker man alltid å bli overrasket, vil alltid ha det motsatte av hva som er tendensen. [...] Hva som er et typisk [Kunstløftet-]prosjekt synes jeg er vanskelig å beskrive, fordi jeg synes det har vært en stor bredde, og at vi hele tiden har vært åpne for det som er det motsatte.

Slik sett kan vi betrakte Kunstløftet som et testlaboratorium der man ønsker å prøve ut nye måter

å gjøre ting på, eksperimentere og gi plass for det dristige, det som er annerledes enn det man vanligvis ser av kunst for barn og unge, og som representerer en fornyelse.

Å tenke nytt, prøve ut og være dristig forutsetter at man kjenner til hva som er gjort før, hva som representerer det alminnelige, og hva som allerede er utprøvd. Man må kjenne trendene, tendensene, de kunstfaglige referansene, og man må ha evnen til å utvikle et prosjekt og en prosjektsøknad der man viser at man har en godt utviklet forståelse for den sammenheng prosjektet står i. En informant som selv er tilskuddsmottaker, beskriver det slik:

Jeg tror at utvalget er på jakt etter de genuine prosjektene som har noe på hjertet, og som har tenkt langt nok. De prosjektene som ikke får støtte, vil kanskje være de som i mindre grad reflekterer over konteksten de produseres i. [...] Jeg tror at prosjekter som ikke er bevisst sin samtidige kontekst og ikke bevisst sin plassering i kunstfeltet, har mindre sjanse til å få støtte.

Informanten, som har god kjennskap til feltet for barn og unge, påpeker at det er mange på dette feltet som ikke har forutsetninger eller kompetanse til å formulere søknader som er tilstrekkelig refleksive:

I barnekunstfeltet finnes det en del som har profesjonsutdanninger, men som verken har bakgrunn fra samtidskunstfeltet eller kunst for barn. De jobber dermed med utgangspunkt i en slags autodidakt kunnskap om å lage ting for barn, og da kan det være vanskelig å forstå hvorfor man ikke får støtte. Du må skjønne hvilket felt du skriver for, og du må kunne samtidskunstfeltet. Jeg har tenkt at det er sånn at jo mer estetisk teori du kan, jo større sjanse er det for at man får støtte. Og det er jo på en måte fint, for da kan man strekke seg inn i samtidskunsten. Og det tror jeg er viktig; at kunst for barn faktisk forholder seg til [det som] ligger i front. Men samtidig er det en fare for at den som kan estetisk teori, kan klare å skrive ganske fine søknader, uten at det er noen som helst garanti for at det den aktuelle kunstneren planlegger å lage, blir vellykket. Kan hende kan de for eksempel svært lite om barns væremåter, uten at det nødvendigvis skinner gjennom i prosjektbeskrivelsen.

Det oppfattes altså som langt vanskeligere å få støtte gjennom Kunstløftet enn gjennom den øvrige produksjonsstøtten til prosjekter for barn

og unge, ikke bare på grunn av høye krav til kvalitet og nyskaping, men også fordi man til en viss grad må mestre den akademiske samtidskunstdiskursen. Kunstløftet henvender seg slik sett til et smalere sjikt av aktører; aktører som man ikke nødvendigvis finner igjen som søkere på den øvrige produksjonsstøtteordningen. En informant, som selv har fått støtte fra Kunstløftet, påpeker at det er mulig å se for seg at det finnes gode kunstprosjekter som ikke når opp i Kunstløftet fordi søknadsskriveren ikke makter å verbalisere og kontekstualisere prosjektet godt nok, og motsatt, at det kan finnes prosjekter som ser fine ut i søknaden, men som ikke holder vann i praksis:

Hvis du ikke behersker den konteksten, så får du ikke støtte. Men du kan få støtte, og ha et dårlig

prosjekt, hvis du behersker konteksten. Kanskje. Men samtidig har jeg jo tro på at de som sitter i fagutvalget, er i stand til å lodde dybden i et prosjekt, og at det til slutt er det som er avgjørende.

Vår gjennomgang av søknadene bekrefter at det er mange prosjektsøknader som skriver seg inn i denne samtidskunstdiskursen. Kunstløftets prosjektleder er imidlertid opptatt av å understreke at det slett ikke bare er samtidskunstprosjekter som får støtte gjennom Kunstløftet. Kunstprosjekter som forholder seg til andre kunsttradisjoner, vurderes imidlertid i henhold til de samme kriteriene om nyskaping, kvalitet og refleksjonsnivå. Og det som synes blant det aller viktigste å reflektere godt omkring, er målgruppa for prosjektet og hvordan prosjektet søker å gjøre seg relevant for dem det er laget for.



Om bare Rosa kunne trylle. Teaterstykket av og med Katja Lindeberg. Foto: Haavard L. Johansen.

Om bare Rosa kunne trylle (Katja Brita Lindeberg)

Om bare Rosa kunne trylle er en klovneforestilling for barn fra 6 til 9 år som handler om ei prinsessejente som har alt hun trenger av fine leker og klær, men som føler seg ensom. Foreldrene er opptatt med jobb og er sjelden hjemme, og Rosa er mye alene. Hun lengter etter foreldre som bryr seg, og skaper en fantasiverden der hun kan drømme seg bort og glemme ensomheten.

Forestillingen er interaktiv med et direkte samspill mellom publikum og skuespiller på scenen. At forestillingen er klovning, innebærer også umiddelbarhet og improvisasjon. Gjennom det utforsker klovnen i denne forestillingen objektene – leker, bamser og klær og klovnenes følelser gjennom dialog med tilskuerne. Klovnen involverer slik barna i sitt følelsesregister og gjør at barna kan føle empati og kjenne seg selv igjen i klovnenes historie. Til forestillingen har en komponist og pianist skapt musikk og lydbilder som bidrar til å skape Rosas fantasiverdener og forsterke hennes følelser.

Gjennom et lekent scenespråk og en blanding av humor og alvor skal forestillingen synliggjøre samfunnsstrukturer, normer og tabuer. Den tematiserer maktstrukturer og forbrukskultur knyttet til forming av identitet og forventninger til kjønn. Ved hjelp av typiske prinsessesymboler, som krone og rosa kjole, satt i kontrast til Rosas væremåte utfordrer forestillingen kjønnsstereotyper om jenter som søte pyntedukker. Forestillingen stiller også spørsmål ved om voksne gjennom materiell bekreftelse i form av fine klær, leker og godteri kompenserer for manglende tilstedeværelse.

Om bare Rosa kunne trylle er en samproduksjon med DKS Trondheim. Forestillingen var støttet av Kunstløftet i 2012 og har turnert med DKS i 2015. Skuespilleren, som selv har skrevet manus og vært produsent for forestillingen, har studert klovnepedagogikk i Italia og har en mastergrad i fysisk komedie fra Stockholm Dramatiska högskola. Under studiene var hennes hovedprosjekt å se på klovnen i et kjønnsperspektiv.

Relevans for barn og unge

Selv om fagutvalget skal være kompromissløst på kvalitet og kreve like høyt nivå som dersom målgruppa hadde vært voksne, kreves det av prosjektene at de skal forholde seg til barn og/eller unge som målgruppe. Det er med andre ord viktig å skille mellom pedagogisk og relevant. Her skal man ikke produsere kunst som har et annet formål enn seg selv. Samtidig skal det finne sted en eller annen form for tilpasning, tilrettelegging, hensyntaking eller i det minste en bevissthet omkring at kunsten skal røre ved noe som er relevant for barn og unge.

Men hva menes med at kunsten skal ha relevans for barn og unge? Og hvordan skaper man denne relevansen? Dette er spørsmål som mange av våre informanter opplever som vanskelig å svare konkret på. Kunst som er relevant for barn og unge, er kunst som evner å ta barn og unge «på alvor», sier noen av dem, mens andre fnyser av denne klisjeen. Flere informanter peker på at

det er avgjørende at kunstprosjektet speiler en genuin interesse for barn og unge, hva som opptar dem, og hvilke kontekster de vokser opp i. Kunstløftets prosjektleder utdyper det slik:

Grunnleggende sett dreier det seg om å skape interesse, å berøre unge mennesker i deres intellekt, deres evne til innlevelse, deres erfaringer, deres livsverden, om du vil. [Skape noe] som gjør at noe blir satt i bevegelse i unge mennesker. Det er en forutsetning. De prosjektene vi får inn som ikke gjør det, fordi de er ureflekterte på ulike faktorer i prosjektet, prioriteres ikke. [...] Når vi snakker om relevans, eller bruker begrepet relevant, tror jeg vi bruker det fordi ... Dette er selvfølgelig vanskelige avveininger, men én måte å se det på er at unge må oppleve at kunsten må være relevant for dem. Det betyr ikke at den ikke skal kunne være utfordrende og krevende, [...] men den må på en måte forholde seg til unge menneskers livsverden og ha en interesse for unge menneskers livsverden.

I det følgende vil vi se nærmere på hvordan prosjekter på Kunstløftets tildelingsliste søker å gjøre seg relevante for barn og unge. Vi skal beskrive et utvalg strategier og grep som kjennetegner mange av Kunstløftets prosjekter, organisert i fire hovedtemaer: valg av tematikk, formidlingsgrep, involvering og valg av arena.

Tematisering av barn og unges livsverden

Mange av prosjektene på tildelingslista til Kunstløftet søker å gjøre seg relevante for barn og unge gjennom å behandle temaer og problemområder som kan være allmennmenneskelige, men som iallfall er spesielt aktuelle for barn eller ungdom. Forestillingen *Tracks* (Fjærtøft Kulturproduksjon AS) (se tekstboks på s. 41) tematiserer identitetsopprør og kan tjene som eksempel. En informant, kunstneren som står bak forestillingen, forteller om bakgrunnen for at hun valgte dette temaet:

[D]a jeg var ungdom, så man alltid de rebellene. De var så synlige, de som gjorde opprør. De var liksom enten satanister, eller så var de pønkere, eller så var de skatere eller så ... Så vi hadde grupperinger som gjorde sine opprør. Og det synes jeg at jeg ser så lite av nå når jeg er ute i ungdomsskolen. Alle ser ut som sånne små bankansatte. Små voksne. Små mammaer og pappaer. Og jeg har tenkt mye på at det opprøret må jo fortsatt være i dem, det kan ikke bare forsvinne. Og det er kanskje et annet sted, kanskje de får det ut på Internett, eller jeg vet ikke. [...] Det at jeg ikke ser noe til det nå, det gjør meg engstelig for at de ikke har noen sånne rare forbilder. Eller at de ikke springer ut sånn selv, eller at de ikke ser opp til noen som gjør det.

Med forestillingen ønsker kunstneren å si fra til ungdomspublikummet at det er ok å være annerledes, å ikke passe inn, å ikke vite alt, og at selv om det å være fjorten år kan være den verste perioden i livet, vil de komme ut av det, og det vil gå bra. Som vi vil komme nærmere inn på i kapittel 4, tyder vår filosofiske samtale med en gruppe publikummere på at kunstneren bak *Tracks* langt på vei har lyktes i å lage en forestilling som målgruppa kan relatere seg til.

Forestillingen *Helt Klaus* (Rasmus Jørgensen) retter seg mot samme aldersgruppe, ungdomsskoleelever, og behandler en noe lignende tematikk: den smertefulle prosessen det er å forandre retning i livet og samtidig være fanget av andres forventninger. Også flere andre scenekunstpro-

sjekter tar fatt i temaer som problematiserer oppvekst og identitet på ulike måter og gjerne i relasjon til temaer som vennskap, forelskelse, familierelasjoner, ensomhet, mobbing og psykisk helse, jf. for eksempel operaen *Simon* (Femte Rad Produksjoner), forestillingen *Lille Mann* (Rasmus Jørgensen) og forestillingene *Om bare Rosa kunne trylle* (se tekstboks på s. 31) og *Om bare Lyseblå kunne bli superhelt* (begge Katja Brita Lindeberg Produksjoner). De to sistnevnte er rettet mot et yngre barnepublikum.

Kunstprosjekter som søker å gjøre seg relevante for ungdom gjennom å behandle temaer som ligger tett opp mot hva man, sett gjennom voksenbriller, antar er del av barn og unges livsverden, vil ofte risikere å feile. Mange av oss som er voksne i dag, vil huske situasjoner fra barndom og ungdom der vi følte oss undervurdert eller misforstått av voksne formidlere som trodde de visste hva vi tenkte og var opptatt av, eller som forsøkte litt for hardt å snakke de unges språk. Slik sett kan fallhøyden være stor når man som kunstner med et voksent blikk tar utgangspunkt i ungdommens antatte livsverden. I en omtale av soloperformansen *Helt Klaus* beskriver anmelderen Tora Optun hvordan Rasmus Jørgensen gjennom det hun kaller manierte fakter og animert stemme og sang, behandler temaene forelskelse og usikkerhet, vennskap og svik:

Det er en viss fare forbundet med et slikt uttrykk. Det kan lett gi en overdreven og karikert fremstilling av det å være ung, hormonell og konstant forvirret. Heldigvis greier Jørgensen å balansere og gi en troverdig skildring av unges emosjoner. Hans finjusterte, men dramatiske overganger fra sorg til sinne, fra selvsikkerhet til usikkerhet, speiler de følelsesmessige omveltningene som karakteriserer denne tiden av livet.⁷

Optun roser Jørgensen for å formidle uten å belære, moralisere, dømme eller formane, og mener at det beste ved forestillingen er at den har en slik ikke-didaktisk tilnærming til temaene, til forskjell fra en del annen scenekunst for barn og unge:

Jørgensen forsøker ikke på noe tidspunkt å fortelle fra sitt ståsted som voksen hva ungdommene burde tenke eller gjøre. Det handler utelukkende om gjenkjennelse, om å vise frem hvordan det

⁷ Tora Optun: Vakker scenekunst for barn, voksne i salen, <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/review/?aid=4489> (23.12.2013, lesedato 17.08.2015).

*oppleves å være ung. Dette er forestillingens største fordel. Antakelig kan dagens ungdom gjenkjenne seg selv i den, og samtidig skaper Jørgensen et rom hvor vi som ikke lenger er unge, kan gjenoppleve følelser og tanker vi en gang har hatt.*⁸

De to produksjonene vi i dette oppdraget har utforsket gjennom filosofiske samtaler, *Tracks* og *Om bare Rosa kunne trylle*, er også gode eksempler på produksjoner som er åpne og inviterende, som ikke formaner eller belærer. *Tracks* sirkler inn en tematikk, men lanserer ingen ferdige svar. I forestillingen om Rosa framkaller klovnens skiftende følelser og respons publikums gjenkjennelse og empati, og heller ikke her er slutten og svarene gitt på forhånd. Slik sett mestrer de kunsten å nærme seg barnets verden uten å glemme at de selv ikke deler barnets horisont.

Tilrettelegging av voksnes temaer

Som eksemplene over viser, er det mange prosjekter på Kunstløftets tildelingsliste som tar fatt i temaer som har direkte med barns eller unges situasjon å gjøre, for eksempel det å vokse opp og å finne seg selv. Det finnes imidlertid flere kunstprosjekter på tildelingslista som griper fatt i temaer som i utgangspunktet ikke handler om barn og unges egen situasjon direkte, men som er viktige og aktuelle samfunnstemaer, og som man søker å gjøre relevante gjennom tilrettelegging og tilpassing til målgruppa.

Et eksempel er kunstprosjektet *Trans-Fanatisk* (Fabula Rasa/Ossavy & Kolbenstvedt) som retter seg mot ungdom på ungdomsskole og videregående skole. Prosjektet presenteres i søknaden som

en scenisk-musikalsk undersøkelse av fanatiske tilbøyeligheter i hver enkelt av oss. En undersøkelse av hvordan empati, humor, innlevelsesevne og fantasi kan fungere som kontinuerlige bote-midler mot gryende fanatisme.

På overordnet nivå behandler kunstprosjektet etiske spørsmål knyttet til fanatisme, indoktrinering, lydlighet, voldsbruk, empati og humanisme. På et mer konkret nivå knyttes prosjektet til konflikten mellom Israel og Palestina, en kompleks konflikt som kan være vanskelig å forstå selv for voksne. Formmessig plasserer prosjektet seg i spennet mellom konsert og teater, og forestillingen bygges opp omkring fire ulike stemmer

som gestaltes av fire personer med ulik bakgrunn knyttet til konflikten. Hver av disse stemmene representerer et narrativ som framføres dels som monologer, dels som dialoger, i følge med musikk. Forestillingen har foreløpig ikke hatt premiere, men ut fra slik den er planlagt, synes det som at kunstnerne gjennom å fortelle flere mindre og enkeltstående historier nærmer seg de store etiske og politiske spørsmålene på en konkret og personlig måte. Dette er for øvrig ikke det eneste prosjektet som omhandler Israel/Palestina-konflikten. Også sceneprojektet *Palestein* (Torstein Bjørklund), som retter seg mot ungdom mellom 15 og 19 år, har dette som utgangspunkt.

Andre prosjekter, også disse innenfor scene-kunst, har tatt mål av seg å formidle klassikere fra verdenslitteraturen til barn. Hildur Kristinsdottir er kunstnerisk leder for prosjektrilogien *Klassikere for kids*, som består av Goethes *Faust*, Woolfs *Til fyret* og Dostojevskijs *Forbrytelse og straff*. I en anmeldelse fra premiereåret 2012 skriver Anna Valberg om *Faust*, den første forestillingen i trilogien:

*I Faust for kids er lyd og lys urovekkende og halloweenaktig der det veksler mellom varmt, hvitt, med lyder av bier og fugler og kjærlighetssang, til rufsete, møkkete lys og hard technomusikk. Lydbildet i forestillingen er vakkert, mørkt og detaljrikt. Hjerteskjærende skrik, kinaputter og overtydelige lyder av ledd som knekker og dører som skriker gir en tegneserieaktig effekt, noe som fungerer veldig bra. Skummelt er det også.*⁹

Heller ikke *Til fyret*, trilogiens andre forestilling, kan sies å pakke inn tematikken. I *Til fyret*, en forestilling som omhandler temaer som død og ensomhet, blir publikum kjent med familien Ramsay: mor, far og sønnen James på 6 år i sommerhuset ved kysten. Forestillingen begynner med at sønnen James vil at familien skal dra ut til fyret. Karen Frøsland Nystøyl beskriver i en anmeldelse av stykket hvordan man med lyd, visuelle virkemidler og brå stemningsskifter framkaller en illevarslende og mørk atmosfære:

Far sier det blir dårlig vær og at de ikke kan dra. Mor sier at det kan jo hende det blir fint vær likevel. Allerede fra starten av ligger det et snev av uhygge over forestillingen. Lydbildet intenderer

9 Anna Valberg: *Faust som Halloween-grøsser*, <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=1701> (publisert 23.10.2012).

8 Se forrige fotnote.



Faust for kids. Teaterforestilling. Regi: Hilldur Kristinsdottir. Foto: Kristinn Gudlaugsson.

uro, og brå vekslinger hos James varsler heller ikke godt. Et eksempel er når han midt i idyllen leker med liksom-våpen, og ekte skuddlyder spilles av.¹⁰

Anmelderen beskriver forestillingen som intensiv, ekspressiv og symboltung og peker på at Kristinsdottir her har tatt i bruk mange ulike virkemidler. Den samme anmelderen mener også at forestillingen er svært ambisiøs, og at det er få som tør å lage teater som utfordrer barn på denne måten. Hun avslutter anmeldelsen med å berømme Kristinsdottir for å skape en forestillingsserie til etterfølgelse og inspirasjon for andre scenekunstnere:

Til fyret er en forestilling det er vanskelig å glemme, uavhengig av om man liker den eller ikke. Til det er den for spesiell, for særpreget, for merkelig, for spennende. Ikke perfekt, og den vil ikke passe alle. Men slik er det med dannelsesprosjekter som dette. Klassikere for Kids bør inspirere alle som lager teater for barn i Norge.

10 Karen Frøsland Nystøyl: Til fyret for kids, <http://www.nrk.no/kultur/til-fyret-for-kids-1.11274334> (publisert 02.10.2013).

En annen anmeldelse av samme stykke, forfattet av Mariken Lauvstad, gir også honnør til Kristinsdottir for å tenke radikalt i teaterproduksjon for barn.¹¹ Anmelderen mener regissøren har brakt stemningene i det litterære verket over i teaterformen på en «grensesprengende kreativ og glimrende» måte, og kan ikke huske å ha sett annet norskprodusert barneteater som har gått like langt i formspråket, og som har vært så kompromissløst og dristig. Likevel stiller Lauvstad seg kritisk til om forestillingen treffer målgruppa:

Dagens barn, selv om de vokser opp i en ekstremt visuell tidsalder, selv om de skal imøtekommes på sine filosofiske grublerier, selv om man selvsagt ikke behøver å holde seg innenfor rammen av en lineær og overtydelig historiefortelling, selv om enhver ambisiøs scenekunstaktør skyr det krampaktig koselige, trygge og pedagogisk korrekte barneteateret – barn er fortsatt barn. Det er en del

11 Mariken Lauvstad: Barneteater mest for de voksne, <http://www.periskop.no/barneteater-mest-for-de-voksne/> (publisert 16.10.13).

alderstypiske grunnforutsetninger man ikke kommer unna, for eksempel når det gjelder barns ordforråd og evnen til å ta inn mange abstrakte filosofiske elementer etter hverandre. Da kommer du ikke lenger barna i møte, men går over hodet på dem. Slik jeg opplever det, harmonerer ikke de eksistensialistiske tankene som formidles med barns måte og gruble og filosofere over liv, død og ensomhet på. Det er de voksnes tanker vi får presentert.¹²

Kristinsdottirs utgangspunkt er at «gjennom riktig formidling er all god tematikk egnet for barn så vel som voksne».¹³ Her er skaperen av *Klassikere for Kids* helt på linje med hvordan Kunstløftet forvalter tilskuddsordningen, der ingen tematikker i seg selv er diskvalifiserende for støtte. Kunstløftets prosjektleder understreker tvert imot at Kunstløftet ønsker å bidra til å virkeliggjøre produksjoner som utforsker temaer som man kunne tenke seg at ligger i et grenseland for hva som kan egne seg å formidle til barn:

Nettopp hvis det ikke skulle egne seg av etiske, estetiske eller kognitive grunner, så tror jeg kanskje det ville være spesielt interessant for oss.

Slik sett er både *Klassiskere for Kids*, *Trans-Fanatisk* og *Palestein* eksempler på produksjoner som berører en av Kunstløftets kjerneverdier. Med utgangspunkt i dristige valg av temaer som tradisjonelt har blitt behandlet i produksjoner rettet mot et voksent publikum, prøver man på banebrytende vis ut hvor grensene går for hva som kan formidles til barn på hvilke måter. Bare ved å dra strikken litt for langt vil man skaffe seg erfaring om når den ryker.

Valg av form og formidlingsgrep

Andre av Kunstløftets prosjekter tar i bruk måter å henvende seg på som man tenker at barn eller ungdom er særlig mottakelige for. Scenekunstforestillingen *Tracks* er et eksempel på en produksjon der kunstneren har benyttet flere ulike strategier bevisst for å nå inn til publikummet. I forestillingen benyttes for eksempel støyelementer og visuelle elementer som lys og skygge helt bevisst for å nå fram til ungdommene som sitter i salen. Kunstnerisk leder forklarer:

Det at ting kan forstørres og forminskes kjapt, skygger for eksempel, det tror jeg er veldig effektivt, for det tar dem litt vekk fra det at de føler at de kan ta over eller bråke så mye de vil og kjøre over deg. Med de skyggene så har de ikke helt kontroll, og med lyden så har de ikke helt kontroll, og plutselig kan man komme veldig nærme uten at de har fått tid til å dra ned alle skjoldene sine.

Det høye volumet og det intense og skiftende sceniske uttrykket er så massivt og påtrengende at publikum manipuleres til å sitte i ro og ta inn forestillingen. Fordi forestillingen spilles i black box, fyller forestillingen hele synsfeltet og all hørsel. Forestillingen har også en del akrobatiske elementer i seg. I tillegg til å være en del av det kunstneriske uttrykket er de lagt inn for å imponere det unge publikummet. Dette kan synes som et lettvint formidlingsgrep, men er lagt inn bevisst fordi kunstnerisk leder har erfart gjennom tidligere skoleturneer (ikke minst gjennom stuntforestillingen *Stuntwoman*) at det er viktig å gjøre seg fortjent til ungdommenes oppmerksomhet. Hun knytter det også til ungdommenes egne erfaringer i deres hverdag, der mye handler om å imponere læreren, venner og seg selv.

Et siste grep i *Tracks* er å benytte engelsk språk, både i skriftlig materiale som sendes til skolene på forhånd, i skriftlig tekst projisert på lerreter på scenen og i lydinstallasjon. Kunstnerisk leder har jobbet med engelsk tekst over tid:

Det er et prosjekt jeg har hatt, å bruke engelsk tekst. Fordi jeg opplever at ved å bruke engelsk på scenen, så er det lettere å si, for det blir ikke så kleint. Fordi det allerede ligger et filter i språket, men også fordi ungdom er vant til å høre engelsk, de er så vant til å forholde seg til engelsk hele tiden. Og det å si ting på engelsk eller variere språket, da, tror jeg er med på å gjøre at de ikke kan beskytte seg mot det som blir sagt. Det er lettere å si «I hate it» på engelsk enn å si «Jeg hater det». Det er lettere å ta det imot.

Engelsk språk brukes altså, som støy, lys/skygge og akrobatikk, for å manipulere publikummet, for å nå inn til dem bak skallet. Vår vurdering er at kunstneren langt på vei lyktes med disse virkemidlene. Samtidig tydet den filosofiske samtalen med ungdommene i etterkant av forestillingen på at ikke alle ungdommene klarte å oppfange eller oppfatte innholdet i tekstelementene, og at en del av dette gikk dem hus forbi.

¹² Ibid.

¹³ Faust, <http://www.klassikereforkids.no/faust/> (lesedato 19.08.2015).



Ung respons. Kampanjevideo produsert for Kunstløftet.

I scenekunstproduksjonen *Opera Opaque* (Yngvild Aspelø), som er en blanding av figurteater, fysisk teater og skyggeteater, er det lagt vekt på rask fortellerrytme og høy puls. Dette grepet er valgt fordi det underbygger forestillingens tema som er redsel og frykt, men også fordi det er et grep barn kjenner fra film og spill.

I andre prosjekter synes digital teknologi å være en bevisst strategi. I musikkprosjektet *Fabula Grande / Vi komponerer!* (BIT20) er det for eksempel laget en egen app med lydmaterialer og en sampler som kan gjøre opptak av og bearbeide lyder. Appen benyttes når barna selv skal komponere. I kunstprosjektet *Fremtiden er Fjell* (Drammen kommune), som utspilte seg i det offentlige rom i en bydel i Drammen, spilte sosiale medier en vesentlig rolle. Det er også flere andre prosjekter der det digitale har en større eller mindre vesentlig funksjon. Samtidig ser det ikke ut til at digital teknologi gjennomsyrrer prosjektene på Kunstløftets tildelingsliste i like stor grad som det gjennomsyrrer barn og unges hverdagsvirkelighet som sådan.

Involvering og medskapning

Helt siden Kulturrådet mot slutten av 1980-tallet etablerte en avsetning til kultur for barn og unge, var det med et todelt formål om på den ene siden å sikre barn og unges tilgang til profesjonell kunst og kultur og på den andre siden gi dem mulig-

heter for egen kunstnerisk og kulturell utfoldelse (jf. Berg Simonsen et al. 2008:10). Kunstløftet har vært et tiltak som har konsentrert seg spesifikt om det første formålet: å utvikle profesjonell kunst. Evalueringen av Kunstløftets første fase viste imidlertid at ordningen også omfattet barn og unges egenaktivitet (Hylland et al. 2011:14). Vårt generelle inntrykk er at tilskuddsmottakere i prosjektets andre fase har inkludert egenaktivitet og medvirkning i noe høyere grad enn tidligere, noe som også bekreftes av Kunstløftets prosjektleder. Barn og unges medvirkning og medskapning er et høyst sentralt element i mange av de prosjektene som finnes på Kunstløftets tildelingsliste. Vektleggingen av barn og unges deltakelse og medvirkning er for øvrig ikke noe som er spesielt for Kunstløftet, men representerer en økende tendens i kunstfeltet generelt (Bishop 2012, Hovik 2014:43).

I Kunstløftets andre periode ble det også initiert en egen satsing, *Ung Respons*,¹⁴ der barn, ungdommer og unge voksne kunne søke midler til prosjekter som kunne «ivareta barn og ungdommers respons og frie uttrykk i møte med ulike kunst- og kulturuttrykk».¹⁵ 1 mill. kroner ble satt av til prosjekter som representerte uttrykk for unges erfaringer og refleksjoner, unges form-

¹⁴ Ung Respons, <http://www.ungrespons.no/>

¹⁵ Norsk kulturråd: Saksframstilling: Ung Respons – i møte med kunst og kultur. Bevilgningssak fremmet for Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur 3.9.2013.

Fabula Grande / Vi komponerer! (Stiftelsen BIT20 Ensemble)

I 20 år har samtidsmusikkensemblet BIT20 som del av sin virksomhet arbeidet med formidling for barn gjennom komposisjonsprosjektet *Vi komponerer!*. Dette prosjektet har gjennom Den kulturelle skolesekken i Bergen som mål at flere barn og unge kan få kjennskap til å skape samtidsmusikk gjennom selv å delta som aktører. Formålet er at barna som deltar, skal få oppleve, skape og framføre musikk som befinner seg innenfor et annet lydbilde enn det de ellers eksponeres for.

I 2014 utvidet BIT20 dette prosjektet med et utviklingsprosjekt støttet av KUP (kulturelt utviklingsprogram/Hordaland fylke) og Kunstløftet. KUPs støtte går over tre år (2014–16), og Kunstløftets støtte er toårig (2014–15).

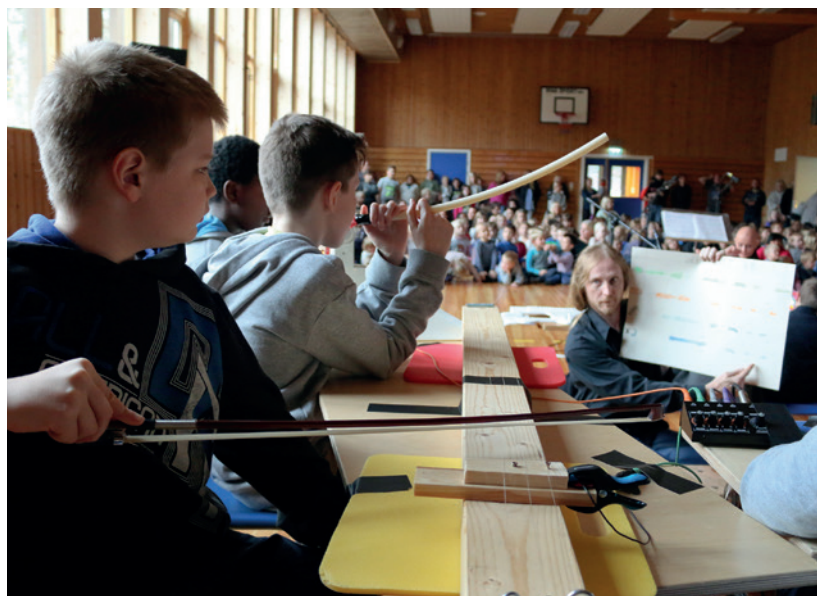
Begrunnelsen for opprettelsen av et utviklingsprosjekt var et ønske om å fornye metoden i *Vi komponerer!*. I tillegg var det et ønske å forbedre og utvide formidlingsarbeidet. Dette er et samtidsmusikkprosjekt som skal utforske hvordan man kan jobbe med barn i en skapende prosess der et profesjonelt ensemble skal framføre komposisjonene deres. Målgruppa for deltakerne i *Fabula Grande / Vi komponerer!* er barn i alderen 11–12 år. Prosjektet består i at barna både komponerer for BIT20 og opptre som utøvere sammen med profesjonelle komponister. En målsetting er å styrke det komponistfaglige gjennom for eksempel å reflektere over innhold og struktur i en komposisjon til forskjell fra improvisasjon.

Med utviklingsprosjektet er tre nye elementer brakt inn i komposisjonsprosjektet «Vi komponerer»: Det ene elementet er en koffert med instrumentbyggerutstyr til bruk for komponistene som reiser ut i skolene, som skal fungere som et tilskudd til ordinære instrumenter. Det andre elementet er et sett med iPad-er som BIT20 har kjøpt inn, og som skal brukes i skolene, og som barna skal bruke til å sample lyder som skal settes sammen til komposisjoner. Det er også utviklet en egen app for *Vi komponerer!* som inneholder lydmaterialer fra BIT20, samt en sampler som man kan ta opp egne lyder med og bearbeide dem. Lydmaterialer fra BIT20 er spesialskreve snutter av Torstein Aagaard-Nilsen, som også var tilpasset til bruk i det nyskreve verket *Fabula Grande*, og som skoleklassene som deltok,

brukte i framføringen. Det tredje elementet er en koffert med PA-anlegg, mikser og kabler som skal brukes med kontaktmikrofoner på hjemmelagde instrumenter og iPad-orkester.

I forbindelse med utviklingsprosjektet har BIT20 engasjert en faglig leder for barn- og ungeprosjektet (Ole Andre Farstad) som har ledet utviklingsarbeidet, og stått ansvarlig for innholdet i *Vi komponerer!*-prosjektene. I tillegg bestilte BIT20 et helt nytt verk av komponist Torstein Aagaard-Nilsen, som gjennom ett år har vært med BIT20 på besøk på skoler i Bergen. Komponisten bruker skolebesøkene som inspirasjon og materiale i verket *Fabula Grande*. Verket ble framført i Grieghallen 19. september 2015 som et gjestespill i Harmoniens familiekoncertserie, og det markerer avslutningen på Kunstløftets midler.

Andre prosjekter som har blitt iverksatt gjennom utviklingsprosjektet, er *Lydgrotten*, en lydforestilling for barn fra 3 år, der de deltar i forestillingen med egne lyder, samt komposisjonsprosjekt for ungdom og voksne på Bergen offentlige bibliotek i samarbeid med nyMusikk Bergen og Avgarde.



Fabula Grande. Konsert. Arrangør: BIT20. Komponist: Torstein Aagaard-Nilsen. Foto: BIT20 Barn i Byen v/Siri Breistein.

uttrykk og unges kritikk av kunst og kulturtilbud. En målsetting for satsingen var at den skulle «bidra til en vending i unges forutsetninger og muligheter til å respondere på kunst- og kulturuttrykk de møter i sin hverdag». ¹⁶ Selv om utlysningen rettet seg mot barn og unge, var det lagt opp til at søkerne kunne få hjelp og veiledning fra foresatte og profesjonelle fagmiljøer, for eksempel kulturskolen. Om satsingen oppnådde sitt ambisiøse mål, kan diskuteres. Av totalt 57 søknader fikk 16 tilskudd. 37 % av budsjettet gikk til tilskudd og resten til nettside, lanseringsvideo og annet arbeid i forbindelse med satsingen. En informant med god kjennskap til feltet for barn og unge påpeker at utlysningen fikk størst respons fra barn med kunstnerforeldre. Det er ikke nødvendigvis et problem, noe informanten selv også påpeker; barn av idrettsutøvere er sannsynligvis tilsvarende overrepresentert innenfor idrettssatsinger. Vårt inntrykk er imidlertid at satsingen ikke kan sies å ha nådd så bredt ut som størrelsen på budsjettet tilsier at den burde gjort, og vår vurdering er at den synes noe uklar både når det gjelder formål, innhold og hvordan dette ble formidlet.

Involvering, deltakelse, medvirkning, medskapning, interaktivitet – mange ulike begreper og buzzwords benyttes om det å trekke målgruppa med i kunstprosjekter. Hvordan man faktisk gjør det, varierer også mye. En moderat grad av involvering, som mange av Kunstløftets prosjekter har benyttet, er å invitere barn og unge med på workshop i prosjektets tidlige utviklingsfase, der formålet med involveringen primært er å prøve ut om i hvilken grad produksjonen er treffsikker og relevant for målgruppa. Andre prosjekter tar sikte på å invitere målgruppa til å være aktive medskapere av selve verket, i formidlingen av det eller begge deler.

I scenekunstforestillingen *Om bare Lyseblå kunne bli superhelt* (Katja Brita Lindeberg) er barn involvert allerede i research-fasen. Kunstneren har erfart at det å ha samtaler med barn i produksjonsprosessen kan bringe inn ideer og innspill som kunstneren selv ikke ville tenkt på:

Vi har laget lange lister om hva som skal til for å bli superhelt. Du må ha førerkort, og du må kunne lage mat, og du må ha fint smil. Altså, det er sånne rare ting. Ikke bli borte. Finne veien. Så vi må se hva vi kan bruke av det.

I atter andre prosjekter er det barn eller unge som har hovedrollen, eller de unge amatørerne og de voksne profesjonelle har tilnærmet «likeverdige» roller i skapelsesprosessen. Et godt eksempel på det siste er samtidsmusikkprosjektet *Fabula Grande / Vi komponerer!* (Stiftelsen BIT20 Ensemble), der barn og unge får anledning til å komponere og framføre egne komposisjoner sammen med profesjonelle komponister (se tekstboks på s. 37).

Det er ellers verdt å merke seg at deltakelse og interaktivitet benyttes i prosjekter som retter seg mot alle aldersgrupper, også de minste barna. Dette ser vi for eksempel i produksjonen *Be Extended* (Tone Gulpinar), der barn mellom 0 og 3 år er målgruppa. I dette prosjektet er interaktivitet benyttet både i produksjonsfasen, gjennom studier av hvordan barna tar i bruk de tekstile gjenstandene, og i formidlingsfasen, der barn inviteres inn i den interaktive installasjonen. Et annet eksempel er produksjonen *Du skal få høre fuglesang* (Teater Fot), som retter seg mot barn i ulike aldersgrupper, men også de aller yngste mellom 0 og 2 år med prosjektet *Spurv* (også dette ved Teater Fot). *Spurv* er basert på lek og improvisasjon, og barna inviteres inn i scenerommet hvis de ønsker det. (Begge de to siste prosjektene er del av det større prosjektet *SceSam – interaktive dramaturgier i scenekunst for barn* (Lisa Nagel), se tekstboks på s. 75.)

I en artikkel i en av Kunstløftets avisutgaver påpeker Lisa Nagel og Lise Hovik at «interaktivitet» har blitt et honnørord i scenekunst for barn, og at det ofte benyttes som en kvalitetsgaranti som tilsynelatende begrunner seg selv. Artikkelforfatterne etterlyser en større bevissthet knyttet til hva interaktivitet faktisk innebærer, og har utviklet en modell der de beskriver syv ulike nivåer av interaktivitet fra en lukket dramatisk verksorientert form der barna har rollen som betraktere, til en åpen improviserende interaktiv form der barna både romlig og kroppslig er medskapere (Nagel og Hovik 2014). De syv nivåene av interaktivitet medfører også at scenekunstnerne vil ha ulik grad av kontroll over det kunstneriske innholdet. Artikkelforfatterne forfekter ikke en holdning om at det i seg selv er kvalitativt bedre jo mer åpen formen er, og jo større grad av improvisasjon som er til stede, men påpeker at en åpen form der barna har reell innflytelse over forestillingens utvikling, er «en farefull øvelse» som krever kompetente utøvere:

Interaktivt teater for barn beveger seg i spennet mellom full kunstnerisk kontroll og barnas

16 Se forrige fotnote.

(i voksnes perspektiv) kaotiske lek. Utøvernes behov for kontroll over virkemidler som tid, rom, fortelling og karakterer kan dermed komme i konflikt med barnas medskapende fantasi og behov for fysisk lek. Idet teatret virkelig åpner for barnas lek, skapes det samtidig en risikosone som kan være kunstnerisk utfordrende for utøverne. (op.cit.:24)

Scenekunstproduksjonen *Om bare Rosa kunne trylle*, som det for øvrig også henvises til i Nagel og Hoviks artikkel, er et eksempel på en forestilling med en svært åpen form der barnepublikummet får en reell innflytelse på hvordan forestillingen utvikler seg. I forestillingen møter vi Rosa, et ensomt barn som ønsker seg en mamma. Hun prøver en trylleformel for å trylle fram en mamma og trenger hjelp av publikum for å få det til. Når publikum responderer, tar Rosa det på alvor, på klovnens vis. Rosa er i fysisk og verbal dialog med publikum gjennom hele forestillingen, og før publikum blir med på opplegget hennes, kommer ikke forestillingen videre. Hvordan forestillingen forløper, er dermed helt avhengig av dynamikken i barnegruppa, ofte skoleklassen, som utgjør publikummet. Også læreren, som i løpet av forestillingen blir trukket opp på scenen for å uttale seg om Rosa, får direkte innflytelse på forestillingen. Selv har vi overvært forestillingen to ganger med to ulike elevgrupper i salen, og de to forestillingene utviklet seg forskjellig. For utøveren på scenen er dette uten tvil en krevende situasjon å stå i, og det krever høy kompetanse og en stor grad av trygghet i rollen å gi fra seg kontrollen på denne måten.

Bak merkelappen interaktivitet skjuler det seg altså produksjoner med lav eller høy grad av deltakelse eller medvirkning. Interaktiviteten kan videre variere fra å være helt reell, som i forestillingen om Rosa, eller mer tilsynelatende. I noen tilfeller kan også interaktiviteten være reell, men bare for noen få; for eksempel de barna blant publikum som roper høyst, eller noen få heldig utvalgte barn fra publikum som tildeles en medskapende rolle. Da bidrar interaktiviteten til ekskludering snarere enn inkludering, og den demokratiske funksjonen interaktivitet kan gå tapt (jf. Nagel og Hovik 2014:25).

Offentlige rom som kunstarena

Kunstprosjektene som har funnet sted i Kunstløftetets andre periode, har tatt i bruk ulike typer arenaer. På lista finner vi produksjoner som har turnert i DKS-systemet; mange av disse benyt-

ter gymsaler, klasserom eller barnehager. Flere produksjoner, både blant dem som har en relasjon til DKS og dem som ikke har det, har funnet sted på arenaer som tilbyr profesjonelle rammer, som kommunale kulturhus med eller uten black box, større eller mindre teaterinstitusjoner og kunstforeninger. Det er også flere produksjoner som har vært del av programmet på ulike festivaler, for eksempel Dunkelfestivalen, Ultima og Øyafestivalen. I tillegg til dette spekteret av arenaer er det flere prosjekter i Kunstløftet som utspiller seg i det offentlige rom. Offentlige rom synes å være en mer sentral arena i andre fase av Kunstløftet enn i første fase. Denne utviklingen har Kunstløftet selv vært en aktiv bidragsyter til, ikke minst gjennom utlysningen *En idékonkurranse – kunstarena for unge* i 2011. I denne egeninitierte satsingen ble kunstnere, kuratorer, arkitekter og designere invitert til å inngå samarbeid og utvikle ideer til kunstprosjekter rettet mot barn og unge som var spesielt reflekterte omkring spørsmålet om hva som kjennetegner en «framtidsrettet, attraktiv og relevant kunstarena for unge».¹⁷ Utlysningen vektla videre hvordan kunstarenaene kan forholde seg til rom, sted og omgivelser, miljø og økologi, globalisering, kommunikasjon, digitale verktøy og sosiale medier, og tid, endring og varighet. Av 62 søknader ble fem prosjektideer tildelt støtte til videreutvikling. De fem vinnerne viste, ifølge juryen, en gjennomtenkt sammenheng mellom arenabruk og kunstnerisk innhold. Kunstløftets prosjektleder opplever at erfaringene med idékonkurransen ga

veldig tydelige indikasjoner til oss om at offentlige rom i større grad for unge mennesker enn for voksne mennesker er interessante kunstarenaer. Det er rom unge mennesker oppholder seg i og oppsøker. Og vi har fått ganske mange interessante oppfølgere fra den.

Blant de fem vinnerne var prosjektet *Transformer* (Rom for kunst og arkitektur, på vegne av Transformer) som har fått produksjonsstøtte gjennom Kunstløftet i etterkant. *Transformer* er et eksempel på et prosjekt som forvandler det vi kan kalle «urbane mellomrom» til midlertidige kunstarenaer. På ledige restarealer i Oslo ble det bygd opp stedsspesifikke arkitektoniske installasjoner med formål om å transformere sårene i

17 Idékonkurransen – kunstarena for unge, Utlysningsteksten, <http://kunstloftet.no/idekonkurransen/prosessen/> (lesedato 18.09.2015).

bylandskapet til positive kulturarenaer.¹⁸ Slik sett er prosjektet like mye et byutviklingsprosjekt som et kunstprosjekt. På disse pop-up-kunstarenaene er det så gjennomført ulike *Transformer*-arrangementer med egne kunstneriske programmer og målsetninger innenfor samtidsmusikk og dans/scenekunst. *Transformer* har rettet seg mot unge i alderen 10–18 år, enten som publikumsgrupper i skoleregi eller ved at de unge dukker opp på egen hånd.

Et annet eksempel blant Kunstløftets prosjekter som tar i bruk offentlige rom som arena, er prosjektet *CUD & TINNA i S12 – Et kollektivt kunstprosjekt* (S12 Galleri og Verksted DA). Dette prosjektet var et sjangerovergripende samarbeidsprosjekt mellom kunstneriske aktører innen glasskunst og samtidsmusikk. Prosjektet ble gjennomført i tilknytning til kunstinstitusjonen S12s lokaler i Skostredet i Bergen sentrum. Alle interesserte ble invitert til å delta i utformingen av skulpturer som fikk prege nabolaget, og prosjektet inkluderte også musikalsk improvisasjon og pop-up-konsserter i gatene i området.

Prosjektet *Kunstutsmykning Stovner T-banestasjon* (Adriana Bertet) vektla også publikums medskapning. I dette tilfellet var publikum beboere ved stasjonsområdet, barn inkludert. Prosjektet, slik det presenteres i søknaden, inviterer deltakerne til å se seg selv og omgivelsene sine i et større

perspektiv, i dag og 20 år fram i tid, inspirert av temaet «alt er i endring, men ingenting går tapt». Deltakernes idéskisser dannet grunnlag for utsmykking av områder på T-banestasjonen.

I dette kapitlet har vi vist hvordan Kunstløftet forfekter en kompromissløshet på kunstens vegne, samtidig som det stilles krav til at kunsten skal ha relevans for barn og unge i lys av deres livsverden. Vi har gjennom eksempler fra konkrete Kunstløftet-prosjekter vist hvordan man forsøker å utforske dette. Mange prosjekter tar utgangspunkt i temaer som på en eller annen måte hører til barn og unges egen hverdagsvirkelighet, for eksempel oppvekst og identitet. Andre prosjekter velger seg temaer som i utgangspunktet ligger fjernt fra det som tradisjonelt er formidlet til barn. I Kunstløftet-sammenheng har det nettopp vært et poeng å prøve ut begge deler og undersøke hvor grensene går for hva som fungerer og ikke fungerer. Vi har også kommet med eksempler på hvordan prosjekter tester ut ulike former og formidlingsgrep med formål om å manipulere publikum eller skape konsentrasjon, empati eller gjenkjennelse hos dem. Medvirkning og interaktivitet er strategier som vi ser er mye utforsket i Kunstløftets andre periode. Også valg av det offentlige rom som arena ser ut til å være en strategi som Kunstløftet i økende grad har undersøkt.

18 Jf. prosjektpresentasjon, <http://kunstloftet.no/idekonkurransen/transformer/wp-content/uploads/2011/11/Transformer-presentasjon-A4-.pdf> (lesedato 18.09.2015).

Å samtale med barn om kunstopplevelser

Det er formiddag i kulturhuset. Min forskerkollega og jeg står i hallen utenfor teatersalen. En stor gruppe ungdomsskoleelever entrer lokalet sammen med lærerne sine. Vi ledes inn i teatersalen. Det er helt mørkt der inne, og kontrasten fra formiddagslyset ute i hallen gjør at øynene bruker litt tid på å tilpasse seg og jeg kan finne et sted å sitte. Jeg setter meg på bakerste rad. Elevene ståker og prater før de finner seg plasser i amfiet.

Forestillingen begynner. Flere rektangulære vertikale lerreter utgjør bakgrunnen på scenen. På disse projiseres bilder og tekst, bildene flimrer over lerretene. Det er mye lyd, støy, musikk, flere lag av lyd oppå hverandre, høyt volum. På scenen er to mennesker. En mann og en dame, begge ikledd grå kjole, kort skjørt, og store kraftige svarte sko. De begynner å gå fram og tilbake og i sirkel. Følger den ene etter den andre? De går målbevisst rundt. Hvor skal de hen? Lyder og bilder flimrer. When I was a boy I had to wear school uniform. En mannsstemme forteller hvordan han prøvde å finne og vise sin egen stil på tross av skoleuniformen. At han rullet sokkene ned.

Senere går det over i en slags dansebevegelser. Bildene endrer seg. Toglyder, trafikkbilder, by, urbant. Massiv støy. Høy lyd. Jeg får ikke tak i alt. Jeg lurte på om ungdomsskoleelevene rundt meg klarer å gripe de ulike elementene. Mørket og det høye volumet gjør det vanskelig

å få med seg publikums respons. Streetdance-bevegelser. Ballett. En kvinnestemme sier noe. Hun leser et slags dikt. Ikke bare gjør som de andre. Ta egne valg. Mannen på scenen løper og løper. Faller så sammen og ligger og puster fort. Blir liggende stille. Dama tar tak i armen hans. Lydbildet understreker bevegelsene hennes. Hun trekker i beinet hans. Drar han bortover. Stabler han opp i en slags halvveis sittende og stående positur. Han er stiv. Er nok veldig sterk, siden han holder stillingen. Hun løfter han opp på ryggen. «Sjonglerer» han, nesten, rundt kroppen. Det er imponerende kroppsbruk, tenker jeg. Lydbilder. Skiftende. Han danser på hodet. Repetitive bevegelser. Tekst skrives ut bokstav for bokstav på et av lerretene. Og så fylles et lerret til med tekst. Til slutt er det tekst på alle lerretene.

Forestillingen er ferdig, og vi reiser oss og siger oppover mot utgangen. Noen elever forlater kulturhuset. Vi har gjort avtale på forhånd med en lærer som har informert elevene om at vi ønsker å snakke med et utvalg av dem etter forestillingen. Men den aktuelle læreren er ikke til stede. En annen lærer har fått ansvaret. Noen elever forhandler med læreren om å få slippe å bli med inn i rommet som står klart til oss ved siden av. De er sultne og uinteresserte. Tretten elever står igjen, flest jenter. Vi går inn i rommet, og alle setter seg ned rundt det store møtebordet. Det er klart for filosofisk samtale.

Den empiriske beskrivelsen ovenfor er basert på et feltnotat fra deltakende observasjon på forestillingen *Tracks* i forkant av en filosofisk samtale med noen av 9.-klassingene vi så forestillingen

sammen med. Denne samtalen var den første av i alt tre slike filosofiske samtaler som er gjennomført i dette evalueringsarbeidet. Disse samtalene har hatt to funksjoner. For det første har de

gitt oss tilgang til publikums opplevelser av to utvalgte produksjoner: *Tracks* og *Om bare Rosa kunne trylle*. Å få representanter for målgruppene i tale på denne måten gir oss en empiri som er annerledes enn den vi får gjennom intervjuetoder. For det andre har vi gjennom disse samtalene hatt som mål å bidra til metodeutvikling, ved å undersøke om denne formen for samtaler med barn og unge kan egne seg som metode i et evalueringsoppdrag som dette.

Vi vil i dette kapitlet gjennomgå utgangspunktet for metoden filosofisk samtale, hvordan vi har gjennomført dette i en form som er forsøkt tilpasset oppdragsforskning med stramme ressursrammer, og hvordan filosofisk samtale kan være et bidrag til metodeutvikling.

Tradisjoner for filosofisk samtale med barn

Filosofi kan være en undring over dagligdagse fenomener og problemer. En filosofisk samtale springer gjerne ut fra en hendelse som ideelt sett leder til et filosofisk spørsmål, det vil si et åpent spørsmål uten åpenbart entydige svar. Filosofisk samtale med barn er en samtalepraksis inspirert av antikkens Sokrates. Gjennom filosofisk refleksjon med jevnaldrende kan barn oppnå større selvbevissthet om egne meninger, få trening i å begrunne sine synspunkter, lytte til andre og tenke seg om før de tar ordet. En nøkkel for å oppnå dette er at den som leder samtalen, ikke får som rolle å sitte på svar og løsninger, men snarere er en som stiller undersøkende spørsmål til barnas utsagn, slik at de hele tiden får ansvar for å redegjøre for sin egen tenkning. Tilhengerne av denne metoden hevder at når barna pålegges et slikt ansvar, stimuleres de intellektuelt og personlig, og på denne måten kan filosofisk samtale betraktes som et redskap for dannelsen av barnets karakter og selvspekt. Det finnes flere tradisjoner for filosofiske samtaler, og to kjente tradisjoner er sokratisk metode og Philosophy for Children (P4C), som vi her kort skal gjøre rede for.

Sokratisk metode

Sokratisk metode, den dialektiske samtalen, springer ut fra Sokrates' samtalekunst og hans mål om å oppnå ny innsikt. Metoden anvendes i bestrebelsen etter å undersøke og avdekke filosofiske problemstillinger og kan åpne for undring og refleksjon. Samtalekunsten fordrer en sokratisk holdning fra den som leder samtalen, det vil si den fordrer erfaring, vilje og evne til å innta en,

så langt som mulig, fordomsfri og åpen holdning til filosofiske problemstillinger som skal utredes. Samtidig utfordres samtalepartneren til refleksjon, kritisk tenkning og eventuell revurdering av meninger og holdninger. Dialogen beveger seg fra det enkle til det allmenne, fra det konkrete til abstraksjoner som er gyldige for alle, og i fellesskap forsøker man å nå innsikt i sannheter. Samtalen beveger seg mellom undrende spørsmål, den andres nyoppdagedes innsikt gjennom refleksjon over selve tanken, nye spørsmål, ny nyanisert innsikt, nye kritiske spørsmål, begrunnelse, alternative synspunkter og eventuell revurdering av holdning eller mening. Det er med andre ord bevegelse og utvikling i samtalen (Schjelderup et al. 1999, Weischedel 1995).

Den sokratiske metoden tar utgangspunkt i et filosofisk spørsmål, og i den filosofiske samtalen blir det lagt vekt på barnas tanker og erfaringer rundt spørsmålet. På grunnlag av barnas filosofiske resonnement er målet å oppnå enighet i forståelsen av spørsmålet. Som avrunding av den filosofiske samtalen har man gjerne en metasamtale der deltakerne skriver ned tanker fra samtalen, og det gis mulighet for refleksjon og forståelse av hva som skjedde og hva som ble sagt under samtalen. Fisher (2003) antyder at filosofiske samtaler kan fremme kritisk tenkning, moralske og sosiale verdier som kan utvikle et demokratisk samfunn.

Philosophy for Children (P4C)

Det har vært flere forsøk på å utvikle metoder for strukturerte filosofiske samtaler med barn og unge. Amerikaneren Matthew Lipman var en av de store pådriverne som satte i gang filosofi-med-barn-bevegelsen, eller Philosophy for Children (P4C). Et fellesskap der deltakerne går i dialog med hverandre og undersøker begreper, meninger og holdninger, kalte Lipman (1980) for «community of inquiry», eller på norsk oversatt til «et undersøkende fellesskap». Lipman har hentet uttrykket fra C.S. Pierce, en av de sentrale tenkerne innenfor den filosofiske retningen pragmatisme som preget amerikansk filosofi på begynnelsen av 1900-tallet. Lipman var også sterkt påvirket av og elev av en annen amerikansk pragmatiker, John Dewey, som var særlig opptatt av kunst og estetikk. I boka *Art as Experience* (1934) ønsker Dewey å føre kunsten tilbake til det livet den over tid har fjernet seg fra gjennom å bli skilt ut som en egen sfære i samfunnet (Shusterman 2000:19). Med sitt jordnære kunstsyn definerer han kunst som «a quality of experi-

ence» (op.cit.:25). For Dewey er kunstens essens og verdi ikke knyttet til artefakten eller kunstverket i seg selv, men til erfaringene og opplevelsene av det. Det betyr ikke at han ser artefakten eller kunstverket som noe uten betydning, men at det er erfaring og opplevelse som er kunstens ultimate mål.

Den sentrale metoden i «et undersøkende fellesskap» er dialog, bevegelse mellom spørsmål og svar, og gode grunner og konsistens er viktige stikkord. Man starter gjerne med en åpen filosofisk tekst eller en bestemt aktivitet eller lek, som har til å hensikt å få barna til å reflektere over eksistensielle og moralske spørsmål. Deretter kommer en fri samtale, og alternative synspunkter på innholdet i teksten eller aktiviteten kan uttrykkes. Barna blir oppmuntret til å uttrykke sine synspunkter klart og tydelig, slik at alle har forstått hva de innebærer, og slik at man kan strebe etter å gå til kjernen av problemstillingen, for så å foreta en fortolkning. Alle deltakerne bør ha respekt for hverandres synspunkter ved å lytte og respondere på det som blir sagt. Alle holder seg til saken, gir gode begrunnelser for sine argumenter og er åpne og villige til å prøve ut synspunkter i fellesskapet og eventuelt revurdere sin første oppfatning.

Et undersøkende fellesskap gjør det mulig for barn å lytte og tenke sammen. Barn kan høre andre barns gode og vonde erfaringer rundt samtaletemaet. Til dette presiseres det at det ikke er tale om terapi, men snarere et rom for barn der de kan utvide sin forståelseshorisont. Hvordan denne forståelsen kommer til uttrykk der og da, er ikke avgjørende, barnas uuttalte refleksjoner kan være like verdifulle som de tanker som blir sagt høyt.

Lederen av samtalen sitter ikke med svar på spørsmålene, men har snarere rolle som tilrettelegger og har som oppgave å stille gode spørsmål og opptre i samsvar med en sokratisk holdning. Gjennom tilretteleggerens oppfølgende spørsmål fra samtalen kan barna hjelpes til å tenke og reflektere videre, og tankene kan tas opp i senere filosofiske samtaler. Lipman (1980) ønsker at man oppmuntrer barn til å tenke filosofisk, og han sammenligner dette med kunst, det vil si en virksomhet som krever en porsjon begavelse, hardt arbeid og tid.

Hvordan tilrettelegger man for en filosofisk samtale?

P4C bygger på og videreutvikler den sokratiske metoden, men tar snarere utgangspunkt i en tekst

eller aktivitet enn i et filosofisk spørsmål som barna reflekterer over, for deretter å stille filosofiske spørsmål som kan undersøkes i et fellesskap. På den måten undersøker man spørsmål som er viktige for deltakerne, og den som tilrettelegger, streber etter å innta en sokratisk holdning og ser på seg selv som deltaker og ikke autoritet i den filosofiske samtalen. I den filosofiske samtalen er det selve prosessen, ikke resultatet eller konklusjonen, som er verdifull.

Når man driver med filosofiske samtaler med barn, er ikke poenget å holde seg strengt innenfor en bestemt tradisjon, men snarere, innenfor den sokratiske metodens grunnprinsipp, å finne sin egen stil som passer sammen med barna man har samtale med.

Den filosofiske samtalen kan for eksempel legges opp etter følgende framgangsmåte:

- 1 Hendelse
- 2 Tenkepause (logg)
- 3 Formulere tanken(e) til spørsmål – på tavla (alle får sett sitt eget og de andres spørsmål)
- 4 Velge ut ett spørsmål som skal være utgangspunkt for filosofisk samtale (demokratisk avstemning)
- 5 Filosofisk samtale. Håndopprekning eller «gå runden»
- 6 Tenkepause (evaluering i logg): Hva har vi gjort og hvorfor
- 7 Metasamtale (om evaluering fra loggen)

Som nevnt tidligere er utgangspunktet gjerne en åpen filosofisk tekst, aktivitet eller lek, deretter en fri samtale. Samtalen avrundes med en tenkepause, der barna kan skrive ned, eventuelt tegne, tanker de har gjort seg under den første aktiviteten og den frie samtalen, og de får i oppdrag hver for seg å formulere et spørsmål de ønsker å undersøke i fellesskap. Spørsmålene skrives opp på tavla, slik at alle får sett og lest både sitt eget og de andres spørsmål. Deretter velger man gjerne ut ett spørsmål som blir utgangspunkt for den videre filosofiske samtalen.

I en filosofisk samtale er det viktig at spørsmål forklares og avgrenses, slik at alle samtaledeltakerne har felles forståelse av innholdet. Begreper som brukes, må forklares og utdypes slik at de ikke kan misforstås. Spørsmålene som blir stilt, skal gjennom avstemming i gruppa reduseres til ett spørsmål, som i neste omgang blir utgangspunkt for den filosofiske samtalen.

Filosofisk samtale som intervjumetode

Filosofisk samtale er en dialogform som er tatt i bruk både i barnehager, skoler, museer og andre institusjoner for å tilrettelegge for at barna kan få arbeide med sine egne tanker, oppdage seg selv som individer i et fellesskap og ikke minst for å gjøre dem medvirkende, samhandlende subjekter og lære seg selv bedre å kjenne (jf. Olsholt et al. 2008:23). Dialogformen er også benyttet i et prosjekt som er støttet av Kunstløftet, nærmere bestemt prosjektet *Unge tanker om kunst*, som fikk støtte i Kunstløftets første periode.

Filosofiske samtaler gjennomføres gjerne flere ganger over tid i et undersøkende fellesskap, som vi har sagt er et fellesskap der deltakerne går i dialog med hverandre og undersøker begreper, meninger og holdninger. Fordelene med å gjennomføre samtalene over tid er at barna får trening i å redegjøre for sine tanker og begrunne sine meninger, og deltakerne bygger opp gjensidig respekt for og tillit til hverandre. Barnas tanker under en samtale behøver ikke nødvendigvis å komme til uttrykk der og da, men kan ligge til senere filosofiske samtaler der barna kan ta temaet opp igjen. Når barna tar ansvar for å redegjøre for sine tanker, kan de filosofiske samtalene utgjøre et redskap for dannelsen av barnas karakter og selvrespekt.

Vår tidligere erfaring med filosofiske samtaler, ukentlige samtaler med femåringer i en barnehage gjennom et helt år, kan illustrere fordelene med gjentatte samtaler til forskjell fra en enkelt samtale. I starten var det utfordrende å få femåringene til å snakke om tanker om en tekst eller aktivitet, de forsto ikke helt hva de skulle gjøre. Det kunne oppstå noe kaos under samtalene, eller femåringene kunne være sjenerte og vanskelig å få i tale. Etter hvert som barna fikk mer trening i denne samtaleformen, fikk de filosofiske samtalene et mer strukturert hendelsesforløp med innslag av både alvor og mye humor. Man startet med en aktivitet etterfulgt av tenkepause, spørsmål og ny tenke- og tegnepause og avsluttet med presentasjon av tegningene og redegjørelse for hvilke tanker som lå bak tegningene. Gjennom ett år med filosofiske samtaler bygde deltakerne gradvis opp gjensidig tillit og respekt, og femåringene ble flinkere til å uttrykke tanker og refleksjoner rundt tekstene og aktivitetene (Widenoja 2002–2003).

I dette oppdraget tok vi utgangspunkt i P4C når vi skulle gjennomføre de filosofiske samtalene, og vi sto overfor utfordringer som lignet på utfordringene i oppstarten av de filosofiske samtalene med femåringene, i tillegg til at vi ikke

kjente barna og ungdommene fra før og de ikke kjente oss. En betydelig forskjell fra tidligere filosofiske samtaler var her at samtalen skulle gjennomføres kun én gang med hver gruppe, og dermed risikerer man å tape dannelsenaspektet. Tilsvarende risikerer man å gå glipp av muligheten for å kunne ta opp tanker fra den filosofiske samtalen i senere samtaler. På den andre siden kan man også ha tro på at barnas og ungdommenes uttalte refleksjoner kan ha en verdi i seg selv, og at den ene filosofiske samtalen kan utgjøre et dannelsesredskap for dem som deltok i samtalene.

I dette prosjektet har vi fulgt to ulike scenekunstforestillinger og gjennomført filosofiske samtaler med publikumsgrupper rett etter forestilling. Begge forestillingene ble spilt som en del av DKS-tilbudet i to ulike fylker på Østlandet. Den ene forestillingen, *Tracks*, ble oppført i black box-sal i et kulturhus, mens den andre, *Om bare Rosa kunne trylle*, ble oppført i en gymsal på en barneskole. Førstnevnte forestilling ble spilt for elever på 9. trinn. Publikum på sistnevnte forestilling besto av elever fra 1. til 4. trinn. I begge tilfeller tok vi, i forkant av forestillingsdagen, kontakt med den aktuelle skolen og fikk hjelp av kontaktlæreren til å organisere det slik at en gruppe elever kunne delta i samtale rett etter forestillingen.

Den første samtalen vi gjennomførte, var med en gruppe på tretten 9.-klassinger. I denne samtalen erfarte vi at tretten ungdommer var i meste laget. I de to neste samtalene som var med elever på 4. trinn, reduserte vi antall deltakere til henholdsvis ni og fem. Dette ga en bedre dynamikk fordi mindre grupper ga bedre forutsetninger for å etablere gjensidig tillit og en trygg atmosfære, der alle fikk mulighet til å uttrykke tanker og stille spørsmål rundt ulike temaer i forestillingen. Vi erfarte også at det er hensiktsmessig og skaper god flyt at to forskere deler på oppgaven med å tilrettelegge for samtalen. Da kan den ene ta ansvar for å notere spørsmål og innspill på veggen, slik at den andre kan konsentrere seg fullt og helt om samtalen.

Den filosofiske samtalen fulgte i stor grad den tradisjonelle metoden, der vi innledet med et oppvarmingsspørsmål (det kan også være en lek eller en aktivitet) og fortsatte med en samtale om selve forestillingen, hva elevene likte eller ikke likte, som stikkordmessig ble skrevet opp på tavla. Etterpå hadde vi en tenkepause der elevene formulerte hvert sitt spørsmål, som vi deretter skrev opp på tavla. Til slutt hadde vi en samtale som hadde utgangspunkt i spørsmålene, de ulike meningene om forestillingen og selve forestillingen.

Ungdommenes refleksjoner etter forestillingen *Tracks*

Samtalen etter *Tracks* ble innledet med at elevene fikk si litt om hva de syntes om forestillingen. Mange hadde hengt seg opp i at den mannlige hovedrolleinnhaveren hadde på seg kjole, og flere likte elementene av streetdance. Flere av dem var opptatt av at de ikke helt forsto hva forestillingen handlet om, og at den hadde mange forvirrende elementer. For noen var dette frustrerende og utfordrende å sette ord på. Her er noen eksempler på utsagn fra elevene tidlig i samtalen:

Det var veldig mye å tenke på, det var mye forskjellig man kunne reflektere over.

Det var handling, liksom foran den der veggen bak, og så var det handling der også (på veggen bak), det var litt forvirrende.

*Jeg prøvde å komme fram til en hensikt med forestillingen, hvorfor den forestillingen var dan-
net, hva den ville formidle, men det kom jeg ikke fram til.*

Det var forvirrende og deprimerende, syns jeg. Fordi de hadde, det var liksom rare bevegelser, jeg skjønner liksom at det er kunst og sånn, men kanskje det gikk litt langt med ideene og dansen.

Jeg tenker at det var meninga at vi skulle tenke og være litt forvirra også.

Jeg tror faktisk det handler om et eller annet med at uniformer ... at alle sammen er like og alle egentlig er forskjellige, og sånn, jeg vet ikke helt hvordan jeg skal forklare det, men det er liksom litt inni hodet mitt hva jeg tenker.

Videre beveget samtalen seg innom temaer som normalitet, likhet, det å skille seg ut – det å bryte ut av saueflokken. Noen av elevene viste stor evne til refleksjon om de temaene som forestillingen berørte, og hadde som utsagnene nedenfor viser, språklige evner som gjorde at de klarte å formidle tankene sine:

Jeg synes at den fikk litt mer helhet på slutten, og da forsto jeg litt mer. Jeg fikk liksom det inntrykket at de prøvde å rive seg litt løs fra det som er helt normalt. For eksempel noen ganger så gikk de liksom helt i ett med bakgrunnen, og noen ganger prøvde de å komme seg litt ut og sånn.

Roten er kanskje å stå for sine meninger, og ikke «go with the flow».

Nordmenn er liksom verdensmestre på å holde seg i gjenger, og hvis man prøver å gå ut av gjengen, så prøver de da å liksom være motstanderne dine. Og det er liksom det jeg mener med den saueflokken. Når du går ut, må du liksom klare deg alene, og da er det liksom hardere i livet, enn å bli igjen med den saueflokken. Det er det jeg mener.

Tracks. Danseforestilling av Thea Danielsen Fjørtoft. Foto: Birk Nygaard.



Tatt i betraktning at denne forestillingen var lite konkret og slett ikke hadde noe overtydelig budskap, var vi som forskere overrasket over elevenes evne til å tolke og reflektere over det de hadde sett og hørt, selv om dette slett ikke gjaldt alle. Underveis i samtalen ble elevene bedt om å formulere hvert sitt spørsmål knyttet til forestillingen og skrive det ned. Etterpå fikk de lese opp spørsmålet sitt, og vi sto igjen med en liste med mange gode spørsmål:

- Hvordan kan man egentlig være annerledes og skille seg ut når det egentlig ikke er noen fasit på hva som er normalt? Hvordan har vi fått systemet på hva som er normalt? Hvorfor er det så vanskelig å komme ut av det normale?
- Hva er normalen?
- Hvorfor er det slik at vi alltid må se det samme og ikke prøve å se noe nytt? Det er bedre å gjøre noe nytt av og til og ikke gjøre det samme.
- Hvorfor var mannen i kjole?
- Hvorfor dømme når man ikke er noe bedre selv?
- Hvem eller hvordan er det man lager en normal eller et system?
- Kan slike forestillinger endre synet på normalitet?
- Hvorfor er normalitet forskjellig mellom eldre og unge?
- Hvem bestemmer normalen?
- Hvorfor kan vi ikke være stolte over å være annerledes?
- Hvorfor kan ikke menn gå i kjole?
- Hvorfor reagerte vi så annerledes på mannen som gikk i kjole, i forhold til damen?
- Hvorfor har ikke menn sitt eget plagg som jenter har, på en måte?
- Hvorfor er det greit at jenter går i dress og ikke gutter går i kjole?
- Hva er forskjellen mellom normalt og populært?
- Hvorfor fører kvinner til så store forskjeller, mens menn ikke gjør det?

Etter spørsmålsrunden fikk elevene i oppgave å strukturere spørsmålene og samle seg om ett grunnleggende hovedspørsmål. På dette tidspunktet begynte flere av elevene å klage over at de var sultne og slitne. Konsentrasjonen i gruppa var i ferd med å forsvinne, og de utålmodige og sultne elevene begynte å dominere samspillet. Samtalen ble litt for ustrukturert og ble avrundet uten at vi kom helt i havn. Likevel inneholder

samtaleloggen eksempler på tilløp til interessante diskusjoner:

- *Det jeg kommer på som nøkkelford, det mener jeg er styrke, å ha høy sosial status, blant annet påvirkning av mennesker, få dem med deg. Folk som har styrke, for eksempel masse penger og sånn, det kan gi deg høyere sosial status. Når de ser at du har høyere sosial status, og så vil du på måte leve livet til dem som er rike, du tror de har alt, og du prøver å kopiere etter de andres liv, og det kan føre til at flere og flere henger sammen.*
- *Det er litt sånn. Hvis du ser på en måte den sida der [av byen], er det på en måte merkeklær som er normalen, men på den andre sida er ikke merkeklær normalen.*
- *Hæ? Hvor er merkeklær normalen?*
- *På [vestkanten].*
- *Det er egentlig ikke det. Jeg kjenner flere som går der, de sier at de går i joggetøy på skolen.*
- *Hæ? Nei, ingen av dem gjør det. De går med sånn skjorte. (Eleven peker på en medelevs skjorte.)*
- *Det er akkurat det som er med merkevarer. Når de ser at du har kjøpt en skjorte på Trend, så ser de liksom at du har råd til å kjøpe det, og da får du mer respekt.*
- Forsker: – Hvem er det som avgjør hva som gir sosial status, da?*
- *De populære, de som har mange venner og som kan enklere påvirke folk. «Ja, se hun der, hun har mange venner.» Det er kanskje noe som er instinkter hos mennesker, da. At vi er redde for å føle oss ensomme, det der med ensomhet. Og så vil du heller liksom være med i stedet og bli respektert som menneske.*
- Forsker: – Prøver en å være som andre for ikke å være ensom?*
- *Nei, det er ikke helt det jeg mener. Det er veldig mange folk som mener at hvis man er rik, så betyr det at man er smart. Og mange mener at man kan få bruk for den personen, og da kan du liksom kle deg og oppføre deg som den personen, slik at den personen skal like deg og få deg inn i sin gjeng.*

Dette utdraget viser at forestillingens tema var noe ungdommene kunne relatere seg til, og som de kunne knytte til erfaringer fra sitt eget hverdagsliv i hjembyen sin. Vårt hovedinntrykk etter samtalen var for øvrig at forestillingen, til tross for at den var bygd opp av en rekke abstrakte fragmenter, og at uttrykksformen krevde en del av publikum, maktet å utfordre og skape betydning for dem som opplevde den. Kunstnerens ønske om å utfordre gruppementaliteten og oppfordre

til «walk the walk, not just talk the talk»,¹⁹ synes å ha funnet gjenklang i det unge publikummet.

Erfaringen fra samtalen med elevene på 9. trinn bekreftet at de evnet å ta imot en kompleks kunstopplevelse, relatere den til sitt eget liv og reflektere høyt omkring form og innhold. Ved vårt neste skolebesøk skulle vi møte to elevgrupper fra 4. trinn, altså barn som befinner seg et helt annet sted utviklingsmessig. Forestillingen som skulle danne grunnlag for disse samtalene, var også en helt annen type produksjon enn *Tracks*. I rammen på neste side beskriver vi vår observasjon av forestillingen sammen med elevene.

Barnas refleksjoner etter forestillingen *Om bare Rosa kunne trylle*

Den empiriske beskrivelsen på neste side vitner om at forestillingen *Om bare Rosa kunne trylle* er en helt annen produksjon enn *Tracks*. Forestillingen om Rosa er basert på stor grad av deltakelse fra barna, noe *Tracks* ikke er. Forestillingene tar også i bruk svært forskjellige sceniske elementer og formidlingsgrep og henvender seg til helt ulike aldersgrupper. Vi skal også se at de filosofiske samtalene utspilte seg ganske forskjellig i disse to settingene.

Med bakgrunn i erfaringene fra samtalen etter *Tracks* gjennomførte vi de to samtalene med 4.-klassinger etter Rosa med en noe strammere struktur. For å etablere tillit og oppmerksomhet med barna valgte vi også å bruke litt tid på et oppvarmingsspørsmål.

Her er et utdrag fra den første samtalen der vi introduserer et oppvarmingsspørsmål:

- *Er det noen som tror at drager finnes?*
- Nei.
- Nei.
- Neeei.
- Ææh, det er jo mulig at det fantes drager ... for et par millioner år siden.
- Jeg tror ikke det finnes.
- I Spania så jeg en skikkelig stor hule, og de som viste den frem, sa at det var et dragereir og der lå det egg, skikkelig stort.
- I Kina, er det ikke noe som heter dragens år? Og de har veldig mange drager på taket.
- *Da syns jeg det høres ut som det er noen som tror det fins drager, noen som ikke tror det, og noen som ikke vet om det finnes drager. Vi har tre standpunkt. Er det noen som vet svaret?*

- Nei. Jeg vet ikke.
- Jeg vet ikke.
- Det kan hende at det finnes i andre solsystemer.
- *Vi vet ikke. Det er et svar, men vi vet ikke svaret. Sånn er det også med filosofi. Og slik er det med mange ting her i verden, det er mye vi ikke vet svaret på, men vi kan lete etter svaret sammen, selv om det kanskje ikke går an å finne det. Det er noe av det vi skal prøve på her i dag, prøve å undersøke spørsmål sammen.*

Den andre samtalegruppa fikk det samme oppvarmingsspørsmålet:

- *Er det noen som tror at drager finnes?*
- Nei!
- Nei.
- Nei.
- Jaaa.
- Eller, det kan finnes drager, men det er lik som ikke sånne svære, men sånne bitte små som kunne blitt store etter hvert.
- *Dette en type spørsmål som er vanskelig å finne svar på, eller som det kan finnes flere svar på. Det skal vi også snakke mer om i dag, sammen skal vi forsøke å undersøke spørsmål som det kan finnes flere svar på. På spørsmålet om det finnes drager, har vi nå flere standpunkt: Noen har svart ja, noen nei, og noen kanskje eller vet ikke. Er det noen som vet svaret?*
- Jeg tror ikke det finnes i det hele tatt.
- Jeg vet ikke.
- Det er bare noe som er funnet opp.
- Aner ikke.
- Har vært noen tilfeller av at de har funnet drager i New York.
- Ingen vet det.
- Kanskje de levde som rester av dinosaurene.
- *Vi vet ikke, det er et svar, men vi vet ikke svaret. Sånn er det også med mange andre spørsmål. Vi leter etter svaret sammen, selv om det kanskje ikke går an å finne det.*

Hensikten med en slik innledning er, i tillegg til å etablere en tillitbasert arena for undring, å forberede barna på hvordan en filosofisk samtale kan forløpe, og gjøre barna oppmerksom på at det finnes spørsmål uten entydige svar, men at man i et fellesskap kan diskutere og nærme seg en forståelse. Vårt inntrykk var at det fungerte godt å innlede samtalen på denne måten.

Etter oppvarmingsspørsmålet fikk barna formulere spørsmål på papir. Spørsmålene og samtalene rundt *Om Rosa bare kunne trylle*

19 Jf. søknad om prosjektstøtte.

Vi er to forskere som kommer til en barneskole for å se teateroppsetningen *Om bare Rosa kunne trylle*. Vi skal se forestillingen sammen med elever fra 1. til 4. klassetrinn. Vi blir møtt på skolen av skolens kulturkontakt, og hun viser vei ned ei trapp og inn i den ene halvdel av gymsalen, avgrenset med skyvevegger. Det er litt mørkt. Elevene sitter allerede tett i tett på benkene som er plassert i flere rader. Lærerne sitter jevnt fordelt utover i salen. Noen, det ser ut som det er de yngste, sitter på matter helt fremme ved scenen. Noen større barn sitter lenger bak. Vi setter oss på noen stoler på bakerste rad. Det er ganske rolig i salen til at det er så mange barn der.

Scenen består av et teppe på gulvet og en enkel skillevegg med back-drop i hvitt stoff. Scenen er fylt opp med rosa rekvisitter – leker, bamser og dukker. En egen tekniker er diskret plassert til venstre for publikum. Rosa kommer plutselig inn i gymsalen og opp på scenen til musikk i full fart på en rosa sykkel. Hun har prinsesseklovnekostyme i rosa, rød klovne-nese og krone av stoff på hodet. Hun har gode, fornuftige, rosa sko, men etter åpningsscenen forsøker hun å gå med høyhælte sko – men hun får det ikke til; hun klarer ikke å holde balansen, blir lei seg og bytter tilbake til de fornuftige. Rosa forteller at hun er en prinsesse, og at hun har veldig travle foreldre. Hun leker med bamser og later som de er foreldrene, og vi forstår at hun er lei seg og ensom. Gjennom hele forestillingen veksler hun mellom å være trist, sint, glad og tøysete.

Barna følger nøye med gjennom hele forestillingen. Mange, gutter som jenter og både de yngste og de eldste, virker veldig entusiastiske. Mange ler høyt og kommenterer, både på oppfordring fra Rosa og på eget initiativ. Det skaper litt uro, men oppmerksomheten er rettet mot det som foregår på scenen. Rosa har en tryllestav og en bok med trylleoppskrifter. Hun vil forsøke å trylle fram en mamma. I oppskriften er det blant annet promp, som hun later som hun henter fra en av elevene og legger på glass. Det kommer høye prompelyder fra høyttalerne, til stor jubel og latter fra publikum. Det skal også være snørr og ørevoks i trylleoppskriften. Rosa snyter seg kraftig, og det kommer høye snytelyder.

Ørevoks finner Rosa i ørene på en lærer – det skaper også latter. Hun leser feil i trylleoppskriften, og til slutt løfter hun opp det hun har tryllet fram – et dragehode. Hun sier det er en dragemamma. Hun tar med seg dragehodet bakover i salen, trekker det over hodet på en av lærerne som en maske, og sammen går de tilbake til scenen. Vi skjønner at læreren ikke har fått vite på forhånd at hun skal opp på scenen. De improviserer. De skal leke sammen, og de feker med badmintonracketer som sverd. De tøyser, Rosa ler, og de løper etter hverandre, men etter hvert begynner Rosa å kommandere dragemammaen: «Sitt!», «Ligg!», «Stå», «Sitt!», «Kom!», «Gå!» Til slutt spør Rosa om dragemammaen synes hun er bortskjemt. «Nei», sier dragemammaen. Så spør Rosa om dragemammaen synes hun er slem. «Nei», sier dragemammaen, «jeg er glad i deg» og klapper henne på hodet og på kinnet. Det oppleves uventet og rørende. Forestillingen ender med at dragemammaen synger en godnattsang til Rosa, mens de klemmer hverandre.

Rosa tar av seg klovnenesen og sier at nå er hun ikke Rosa lenger, nå er hun en skuespiller som heter Katja. Hun spør om det er noen som har noen spørsmål. Mange vil si noe, og det er stadig noen som rekker hånden i været. Mange er interessert i kulissene. Flere gutter spør om lyskasterne bak på scenen. Ei jente spør om hvor hun har kjøpt alle de rosa lekene, og noen spør om det er hennes sykkel. Noen er også interessert i henne som skuespiller: «Har du vært på Newton?», «Hva heter du?», «Hvor gammel er du?» Skuespilleren svarer konkret og stiller innimellom noen spørsmål tilbake. Katja stiller også noen spørsmål til elevene om hvordan de likte stykket, og om hvordan de trodde Rosa hadde det. Men de er kanskje mest interessert i å spørre selv?

Etter forestillingen er det mange av barna som vil snakke mer med skuespilleren og stille flere spørsmål. Vi stiller oss ved utgangen til gymsalen for å møte elevene vi skal ha filosofisk samtale med. Det virker som de skjønner hvem vi er, og med en gang de ser oss, stiller seg opp ved siden av oss og hilser høflig. Sammen går vi opp til grupperommet som er reservert til oss.

handlet om ensomhet og om følelser. Det kan nok diskuteres i hvor stor grad samtalene var filosofiske samtaler, men barna reflekterte over temaer som var grunnleggende for begge forestillingene, og som kan sies å være allmenngyldige. Begge samtalene kretset i stor grad rundt temaet følelser, slik disse utdragene viser:

- *Var Rosa lei seg, eller var hun glad?*
- Hun så ganske glad ut på utsiden noen ganger, men jeg tror ikke hun følte det sånn inni seg. Fordi hun hadde jo hele tida venner å være sammen med. Hun hadde bare bamser, rosa ting og fin kjole og sånn.
- Hadde hun alt ...
- Hun hadde jo ikke alltid noen å støtte seg til, fordi foreldrene var borte hele tiden. Hun var bestemt når hun først hadde fått venner som hun ønsket seg. For eksempel når hun Marit var dragehode, sa hun sånn: Sitt, stå! Kanskje hun ikke var vant til å ha venner og at man skal bli enig og sånn.
- Hun manglet folkeskikk.
- Kanskje hun aldri hadde hatt venner før.
- *Hvorfor tror du hun ikke hadde hatt venner før, da?*
- Fordi det er ingen venner som oppfører seg sånn.
- Kanskje hun hadde blitt oppdratt ganske godt, men ikke godt nok og at foreldrene ikke hadde vært der for å hjelpe til og vise hvordan man skal oppføre seg. Så hun ikke vet helt hvordan det er. Og da gjør hun det på en måte på sin egen måte.
- *Dere snakket om å være glad eller trist. Kan dere si noe om hva en følelse er?*
- Følelse er det man føler.
- Trist, glad, sur er følelser.
- Det er noe man føler inni seg.
- *Er det noen som har tenkt på hva en følelse er?*
- Hm?
- En følelse er en tanke, på en måte som kan være bra eller dårlig.
- *Er tomatsuppe en følelse?*
- Neeei ...
- Man kan brenne seg, og da får man en følelse inni seg.
- Og da får man vondt i smaksløkene.
- Hvis det er noe godt som hender familien, så kan man få en følelse. For eksempel hvis man får en lillesøster, kan man få en glad følelse, og hvis noen har dødd, kan man få en dårlig følelse.
- *Hvordan kjennes en følelse? Hvis du er glad, hvordan kjennes det, hvor i kroppen kjenner du en glad følelse?*
- Da kan man ha sommerfugler i magen.
- For eksempel, hvis man får en dårlig følelse, det har jeg i hvert fall lest i mange bøker, eventyrbøker og sånn, kan det kjennes slik: Ååå, jeg er så lei meg, at jeg må slepe meg med beina. Jeg vil si at en følelse er helt unik, for det er så mange forskjellige følelser, for eksempel glad- og lei-seg-følelser.
- Du kan jo ha følelser uten at det egentlig har skjedd noe, du bare har en følelse. Hvis noen sier noe hyggelig til deg, da blir du jo glad, men du kan også bli lei deg hvis noen sier noe hyggelig til deg. Hvis du følte at det de sa, egentlig ikke var så veldig hyggelig, og at de kanskje egentlig ikke mente det. Og da kan du bli litt lei deg.

Utdragene ovenfor viser at barna hadde mange tanker omkring temaer som var relevante for forestillingen. Samtalene med 4.-klassingene fløt lett selv om forskere og elever ikke kjente hverandre fra før.

Utbyttet av de filosofiske samtalene

Filosofiske samtaler i sin opprinnelige form skal ideelt sett gjennomføres over tid, der de deltakende barna bygger opp tillit til hverandre og til den som tilrettelegger, og der barna trener på filosofiske tilnærmingsmåter. Når filosofiske samtaler føres med en og samme barnegruppe gjennom et lengre tidsrom, får barna mulighet til å ta opp tanker senere som de kanskje ikke fikk uttrykt i den første samtalen. Når man derimot benytter filosofisk samtale som intervjumetode i et kortvarig evalueringsprosjekt med små ressurser, slik vi har gjort, må man etablere tillit i løpet av de første minuttene. Man får heller ikke tatt del i de refleksjonene barna kan gjøre seg når det har gått litt tid. Dette er svakheter ved filosofisk samtale som intervjumetode som vi må ta høyde for. Den eller de som tilrettelegger for samtalen, vil ikke på forhånd vite hvor godt trent barna er i å arbeide med filosofiske spørsmål, noe som stiller krav til den som tilrettelegger, om å være klar og tydelig og formidle til barna hva slags samtale dette er, og om å være oppmerksom på barnas utsagn og reaksjoner.

En annen utfordring knyttet til å bruke filosofiske samtaler som intervjumetode handler om at man kan risikere å møte barn som bærer på vonde opplevelser, og som velger å formidle disse i samtalen. Filosofiske samtaler skal ikke foku-

sere på private erfaringer, men nettopp sentrerer omkring allmenngyldige, filosofiske spørsmål. Balansen kan imidlertid være hårfn. Dersom man gjennomfører filosofiske samtaler over tid og blir kjent med barna, vil slike hendelser være enklere å håndtere på en god måte og kan følges opp i samarbeid med for eksempel spesialpedagog eller helsesøster. Når man som oppdragsforsker kommer på et engangsbesøk og uten etablerte relasjoner, vil dette være litt mer utfordrende. Uansett er det viktig å holde fast ved at oppdragsforskernes rolle og kompetanse skiller seg fra barne- og ungdomspsykologens, og at filosofisk samtale ikke er terapi, men et rom for barna å reflektere og utvide sin forståelseshorisont i.

Den kanskje største forskjellen og fordelene med filosofisk samtale sammenlignet med intervju er et dannelsingsaspekt, der det er selve prosessen og refleksjonen i seg selv som er målet og ikke et bestemt svar på et gitt spørsmål. I «et undersøkende fellesskap» kan barn lytte og tenke sammen, og de får mulighet til å utvide sin forståelseshorisont. Hvordan denne forståelsen kommer til uttrykk der og da, er ikke avgjørende. Når man derimot benytter filosofisk samtale som intervjumetode, vil man være helt avhengig av at barna reflekterer høyt.

Selv om det er knyttet visse utfordringer til det å ta i bruk filosofisk samtale som intervjumetode, erfarte vi dette som en framgangsmåte av stor verdi for dette oppdraget. Et vesentlig grunnpremiss i metoden P4C, som skiller den fra både sokratisk metode og ordinær gruppeintervjumetode, er at man lar barna selv definere hvilke spørsmål som skal undersøkes. En fordel med dette er at samtalen blir orientert rundt temaer som gir mening for deltakerne. I dette oppdraget var nettopp kunstproduksjonens relevans for målgruppa noe vi ønsket å få belyst gjennom samtalene, og derfor var P4C en særlig hensiktsmessig metode i dette tilfellet. En videre utforskning av hvordan metoden på best mulig måte kan benyttes i evalueringer som dette, vil kunne tilføre denne typen oppdragsforskning noe kvalitativt nytt.

En styrke ved å benytte filosofisk samtale som framgangsmåte er knyttet til teknikkene man tar i bruk, for eksempel det å bruke tid på et oppvarmingsspørsmål og det å formulere flere spørsmål for senere å skrive dem opp, strukturere dem og lage ett hovedspørsmål for videre diskusjon. Vi erfarte at disse tematikkene fikk samtalene på gli og gjorde at barna til dels klarte å reflektere på

et mer allmenngyldig nivå enn de kanskje ellers ville gjort i et gruppeintervju basert på en ferdig intervjuguide. Samtalene ga oss tilgang til det unge publikummets egne perspektiver på forestillingene og viste oss at disse to produksjonene gjennom innhold og form maktet å berøre noe relevant, noe som ga resonans hos publikummet.

En annen styrke ved filosofiske samtaler handler om den etiske dimensjonen. Ved å sentrere samtalen omkring filosofiske spørsmål heller enn å ta utgangspunkt i deltakernes personlige erfaringer, vil man i noe mindre grad risikere å trå over barnas egne grenser for hva som er privat og for nært.

En siste refleksjon synes å være nødvendig når det kommer til filosofiske samtaler. Som voksne har vi kanskje en tendens til å tenke at det for barn alltid vil være positivt å få snakke om kunstopplevelsene sine i etterkant. Det er slett ikke uvanlig at scenekunstnere og musikere møter barn og ungdom til etterpåprat på scenekanten. Innenfor litteratur og visuell kunst er forfatterbesøket og galleriomvisningen en helt selvsagt måte å møte barn og unge på. Men i hvilken grad ønsker vi selv å delta på seminar eller workshop etter våre egne kunstopplevelser? Av og til er det godt å få ta vare på inntrykkene våre uten å bli tvunget til å snakke dem i hjel. Dette dilemmaet setter en av våre informanter ord på:

Jeg vil at temaene skal være touchet før de ser forestillingen, og så når forestillingen er slutt, at ikke det skal være en samtale i plenum med alle, hvor det liksom er alle de som tør å snakke i klassen, som får enda en anledning til å tilby sine analytiske egenskaper. For jeg vil så gjerne at de der som sitter og gjør et lite opprør inni seg, at de skal få lov til å ... at forhåpentligvis den lille seieren «Ja, dette traff meg», den skal de få lov til å ha sjøl og ta med seg. At de ikke skal analysere, «åja, men det skjønte jeg ikke», eller «det forstod jeg ikke», eller. For det er viktig for meg at det ikke skal forstås. Det skal oppleves.

Kunstneren i dette sitatet har valgt å tilrettelegge for at elevene kan samtale om forestillingens tema i forkant av forestillingen heller enn å legge opp til at de kan få møte kunstnerne på scenekanten etterpå. Med godt forberedelsesmaterieell håper kunstneren å bidra til at flest mulig blant publikum får mye ut av forestillingen, men at opplevelsene kan forbli i de unges eie.

Kunstløftet i offentligheten

En av Kunstløftets hovedambisjoner har vært å øke interessen for, kunnskapen om og anerkjennelsen til kunst for barn og unge. Som del av denne ambisjonen har Kunstløftet, særlig i prosjektets andre periode, arbeidet med å utvikle det vi kan kalle en kunstnerisk eller kunstpolitisk infrastruktur på feltet. Her inngår faglige artikler, kritikk og omtaler, både på egne nettsider og i Kunstløftets egen avis, og faglige publikasjoner andre steder, tidsskrifter og nettsider, samt andre kanaler som dags- og ukeaviser. I tillegg har Kunstløftet gitt støtte til det treårige prosjektet Periskop, som er et nettidsskrift om kunst for barn og unge (se tekstboks på s. 53).

Første del av dette kapitlet er viet til Periskop og en vurdering av hvordan denne nettsiden fungerer sett fra ulike aktører på eller på siden av barnekunstfeltet under overskriftene «Rekruttering av skribenter», «Vurdering av Periskops målgruppe» og «Periskop i framtiden». Andre del av dette kapitlet handler om Kunstløftets aviser og informantenes vurderinger av disse.

Mens Kunstløftet i sin første periode ikke i særlig grad arbeidet direkte mot aktuelle kunstkritikk-kanaler (jf. Hylland et al. 2011:62), har kunstkritikk og annen tekstproduksjon i denne siste perioden blitt en del av satsingen på oppmerksomhet mot og kunnskap om kunstfeltet for barn og unge. Grunnlaget for både nettsiden Kunstløftet.no, Kunstløftets avis og støtten til Periskop er ifølge Kunstløftet-avisene (s. 2, samtlige numre) «å utvide og forbedre kunnskapen om kunst for de unge» og «å utvide kunnskapsgrunnlaget, øke engasjementet og lokke frem en vilje til fornyelse i feltet». I intervju med oss utdyper prosjektlederen for Kunstløftet grunnlaget for denne satsingen:

Vår ambisjon lå jo delvis i å skape økt interesse i offentligheten, men også i medioffentligheten

for at dette feltet er i vekst. Skal det kvalitets-sikres, skal unge få gode arbeider, skal engasjementet og anerkjennelsen økes, så er kritikk avgjørende. Og da må du ikke bare jobbe på en nettside, du må jobbe mot større redaksjoner, større fagmiljøer.

På spørsmål om hvorfor Kunstløftet valgte å utgi avis og bevilge penger til en egen plattform for kritikk av kunst for barn og unge istedenfor å kanalisere midlene inn i eksisterende flater, svarer prosjektlederen for Kunstløftet følgende:

Det finnes miljøer, men veldig få, magasiner, nett eller papir, som jobber med diskursen og kunnskapsproduksjonen kunst for barn og unge. Veldig få. Hvem? Vinduet og Samtiden og alle de, de etablerte tidsskriftene, eller Billedkunst, for den saks skyld, teatertidsskrifter, Shakespeare-tidsskrifter ... [...] Og mange av de samme skribentene vi bruker, er jo i disse miljøene. Og så tok vi initiativ til Plattform for kunstkritikk – barn og unge.²⁰ Vi hadde jo ikke kjørt avisa hvis vi så at dette omtales, dette diskuteres.

Ifølge prosjektlederen er altså kritikk og faglig omtale av kunst for barn og unge nærmest ikke-eksisterende i kanaler man kunne tenke seg at det kunne inngått. Også de fleste andre informantene vi har snakket med, ser på opprettelsen av disse plattformene som er initiert av Kunstløftet, som viktig i en tid der omfanget av omtale og kritikk av kunst i sin alminnelighet har blitt stadig mindre. For eksempel har flere av dagsavisene sluttet med eller redusert litteraturkritikken, som tradisjonelt har vært blant

20 Da de fire nettstedene for kunstkritikk fikk tilsagn på de utlyste midlene, fikk plattformen navnet Periskop.

områdene som har blitt best dekket.²¹ Reduksjonen har følgelig også medført at omfanget av omtale og kritikk av kunst for barn og unge har blitt ytterligere redusert. Sett i forhold til den store økningen av omfanget av kunst for barn og unge, blant annet gjennom DKS, som får i underkant av 200 millioner kroner årlig til å formidle kunstproduksjoner for barn og unge, er kunstkritikken av kunst for barn og unge helt marginal i omfang i de store mediene. Heller ikke de fagspesifikke plattformene, som kunstkritikk.no, ballade.no eller scenekunst.no har hatt kritikker eller omtaler av produksjoner for barn og unge i særlig omfang. Barnebokkritikk.no er et selvfølgelig unntak, som utelukkende retter seg mot litteratur for barn og unge.

Periskop

I perioden på to år som Periskop hittil har eksistert, er det publisert i overkant av 250 saker innenfor de ulike kunstområdene – scenekunst, musikk, visuell kunst og litteratur, i tillegg til artikler som går på tvers av disse områdene. Her finner en nyhetssaker, kommentarer, kritikk og anmeldelser. Scenekunstområdet har desidert flest saker, etterfulgt av litteraturområdet, mens sidene for musikk og det visuelle området har færrest saker. På alle områdene er anmeldelser dominerende. Særlig på scenekunstområdet er andelen anmeldelser høy. Her er så mange som over åtte av ti saker anmeldelser, mens på de andre områdene er omtrent halvparten anmeldelser. De resterende sakene er kategorisert som fagstoff, kommentarer, intervjuer, nyheter og meninger.

Omtrent 100 ulike skribenter har skrevet en eller flere tekster for Periskop. Blant skribentene finner vi dem som til daglig arbeider som kritikere, med generell journalistbakgrunn eller kunstfaglig/humanistisk utdanningsbakgrunn, og andre akademikere innen humaniora, samfunnsfag og pedagogikk. Noen av skribentene arbeider også som kunstnere.

Målsettingene til Periskop er parallelle til Kunstløftets ambisjoner når det gjelder å bidra

til å øke oppslutningen om og heve statusen til kunst for barn og unge, både når det gjelder kunstkritikk og feltet som sådan. I dette ligger det også at Periskop skal bidra til kunnskap på feltet og jobbe for å utvikle et tverrkunstfaglig fagmiljø. Målgruppa er relativt bred; nettsiden skal være relevant for både kunstnere og kulturarbeidere, pedagoger, interesserte foresatte, formidlere, medier, forskere og kulturpolitikere og andre aktører i det offentlige.

En årsak til at det ble tatt initiativ til en plattform som Periskop, var nettopp det at kritikken av og omtalen om kunst for barn og unge ifølge Kunstløftets prosjektleder var

[...] svært marginal og kanskje også kjennetegnet av at kritikerne ikke visste hvordan de skulle forholde seg til barn og unge, i betydningen av: Skal man stille andre krav? Hvem er de unge? Hvordan skal man forstå og sette på begrep eller vurdere kvalitetsmessig hva som gjør noe godt og noe dårlig?

Prosjektlederen peker på at dette har vært nytt terreng for kritikerne å bevege seg inn i, og at det har vært usikkerhet knyttet til grunnlaget for kritikk både når det gjelder kvalitetskrav og hvordan man skal forholde seg til mottakerne av kunsten, nemlig barn og unge. Med andre ord viser han til at det har vært manglende kunnskap om dette feltet blant kritikere. Samtidig mener han at opprettelsen av Periskop har bidratt til økt forståelse av og kunnskap om kvalitet og kritikk på dette feltet:

Det at vi har fått opp en plattform som produserer kvalifisert kritikk på den kunsten som formidles til og tilbys unge, det må utvilsomt gjøre noe med hele vår kvalitetsforståelse, gitt at den [plattformen] utøver kritikken slik kritikk skal være. Altså kunnskapsbasert, analytisk, ikke anmelderi, men kritikk som virkelig har den distansen til både verket og miljøene som den bør ha. Og den forståelsen av hva kunst for barn og unge er.

Han understreker at kritikken av kunst for barn og unge skal utøves på samme premisser som kritikk av kunst for voksne, men samtidig forutsettes det at det er noe annet enn kritikk av kunst for voksne. Dette er en del av et stort spørsmål vi har stilt flere av informantene våre, nemlig om det er mulig å si hva som kjennetegner god kunst for barn som noe annet enn god kunst for voksne. Dette er med andre ord del av en større

21 At det har skjedd endringer i kulturjournalistikkens omfang, innhold og sjanger, viser Larsens (2008) studie av kulturdekningen i norske dagsaviser. For eksempel utgjør andelen anmeldelser en stadig mindre andel av kulturstoffet for øvrig (s. 312). Han dokumenterer imidlertid at det totale omfanget av kulturjournalistikk har økt fra 1960-tallet til 2005. Økningen skyldes riktignok hovedsakelig økning i populærkulturelle saker, særlig musikk og TV, men uten at det har gått på bekostning av omfanget av saker med tradisjonell høykultur.

Periskop

Resultat av Kunstløftet initiativ

Plattform for kunstkritikk – barn og unge

Periskop er et redaksjonelt uavhengig og tverrfaglig nettidsskrift om kunst for barn og unge. En målsetting er ifølge nettsiden periskop.no «å styrke og utvikle kritikk og kritisk refleksjon rundt barn og unges møte med profesjonell kunst».

I 2012 tok Kunstløftet initiativ til å opprette en plattform som skulle bidra til å styrke den kulturpolitiske satsingen på kunst og kultur for unge, og det ble lyst ut midler over tre år (2013–2015) for å opprette en tverrfaglig plattform for kommentar til og kritikk av kunst for barn og unge. Bakgrunnen for dette initiativet var at samtidig som den offentlige satsingen på kunst for barn og unge hadde økt, manglet det en egnet plattform for kritikk på dette feltet. Et hovedformål med en slik plattform har vært å øke anerkjennelsen til feltet kunst for barn og unge. Prosjektet skal avsluttes våren 2016.

De fire nettstedene for kunstkritikk, scenekunst.no, ballade.no, kunstkritikk.no og barnebokkritikk.no, gikk sammen om å søke om – og fikk tilsagn om – de utlyste midlene. De fire plattformene opprettet Foreningen kritikk av kunst for barn og unge og etablerte nettidsskriftet Periskop høsten 2013.

Mål for satsingen:

- Produsere skriftlig materiale av høy kvalitet
- Utvikle et tverrkunsthøgskole og landsdekkende fagmiljø for kritikk og kommentar på feltet kunst for barn og unge

- Bidra til en åpen, kritisk og kunnskapsbasert debatt og refleksjon på feltet
- Jobbe systematisk for å nå ut til en bredt sammensatt målgruppe
- Øke oppslutningen om kunst for barn og unge
- Bidra til økt anerkjennelse og heving av statusen til feltet kunst for barn og unge

Hovedsakelig publiserer periskop.no anmeldelser av kunst for barn, men produserer og legger også ut også fagartikler, intervjuer, aktuelle nyheter og kommentarer.

Redaktørene for de fire kunstkritikknett-plattformene utgjør Periskops redaksjonsråd og er rådgivende organ. I tillegg har Periskop et styre bestående av fem medlemmer som på ulike måter er tilknyttet feltet kunst for barn og unge. Redaktør og daglig leder er ansatt i 60 % stilling. I praksis inngår de fire kunstkritikkplattformene (senekunst.no, ballade.no, kunstkritikk.no og barnebokkritikk.no) i en samarbeidsmodell hvor hver plattform får tildelt midler som skal brukes på prosjekter for kunst for barn og unge eller til utvikling av fagfeltet.

Målgruppene for satsingen er kunstnere og kulturarbeidere, pedagoger, interesserte foreldre, formidlere, medier, forskere og kulturpolitikere og andre aktører i det offentlige.

diskusjon som vi skal komme tilbake til i kapittel 6, som handler om hvilken status kunst for barn og unge har.

Prosjektlederen er altså opptatt av at kritikk er noe annet enn anmelderi, og at Periskop skal publisere kritikk av god kvalitet basert på kunnskap om kunst for barn og unge. Også styrelederen i Periskop er opptatt av at kritikken på dette feltet skal være profesjonell, og vektlegger samtidig at den skal nå bredt ut:

Ja, rollen er jo å kunne løfte opp kunst for barn og unge gjennom å ha et kritisk søkelys på det. Det, og at det blir diskutert, for å få det inn i allmennheten. For eksempel at vi kan gå inn der [på periskop.no] og se en profesjonell anmeldelse av et stykke for barn og unge. For det er jo lite anmeldelser av all kunst i Norge, men enda mindre for barn og unge. Så det er jo den funksjonen der – å synliggjøre det – som jeg også tror vil være med på å bidra til økt kvalitet.

Ifølge han bidrar Periskop gjennom kvalifisert kritikk til å gi kunnskap om kunst for barn og unge, for så å heve kvaliteten og i neste omgang statusen på feltet.

Også redaktøren for Periskop er opptatt av både det faglige og et bredt nedslagsfelt og sier at formålet med Periskop er å

[...] utvikle et breiere og mer faglig fundamentert refleksjonsrom rundt kunst for barn og unge. Det er en naturlig oppfølging av at barn og unge er bestemt som en egen betrakterkategori, noe som jo egentlig er ganske nytt i seg selv. Og hva betyr egentlig det? Det er slike grunnlagsproblematikker jeg skal ta for meg på Periskop i tiden fremover. Det er jo klart at når det går veldig mye penger inn i et felt, så bør man også følge opp med kritisk refleksjon rundt fenomenet, slik at kvaliteten diskuteres.

Hun viser også til at store satsinger på kunst bør følges opp med satsinger på kritikk, som kan inngå i kunnskapsutvikling og debatt om kvalitet. Men ikke alle av våre informanter er enige i at det er riktig prioritering å bruke ressurser på kritikk av kunst for barn og unge når det er så lite ressurser til annen kunstkritikk. Noen setter dessuten spørsmålstegn ved om man i det hele tatt bør ha egne kulturpolitiske satsinger på kunst for barn og unge. Det skal vi komme tilbake til i neste kapittel.

At det utøves mer kritikk av kunst for barn og unge, som Periskop har bidratt til, fører ifølge tidligere redaktør av Periskop til at kritikk av kunst for barn og unge blir en mer selvsagt del av kunstfeltet, og at dette også innebærer statusheving:

[A]t Periskop er en nettside som gir all plass til dekning av kunst for barn og unge, er jo med på å heve statusen. Det tror jeg ikke det er noen tvil om. Vi vanliggjør det, selvfølgeliggjør det, sier «selvfølgelig skal vi dekke dette, være her. Klart det. Hva ellers». Derfor er en viktig del av Periskop å knytte til seg gode skribenter, men også utvikle nye.

I sitatet peker hun også på at rekruttering av gode skribenter som vil skrive kritikker av kunst for barn og unge, er viktig. Men det har vist seg å være vanskelig, til tross for dårlig arbeidsmarked for kritikere.

Rekruttering av skribenter

Selv om mange av informantene mener Periskop er på god vei til å øke både omfanget av og kvaliteten på tekster om kunst for barn og unge, gir de også uttrykk for at det har vært vanskelig å rekruttere skribenter. Kunstkritikk generelt og kritikk av kunst for barn og unge spesielt har, som allerede omtalt, svært liten plass i norske medier. Men til tross for dårlig arbeidsmarked har det vært vanskelig å rekruttere kritikere til å skrive for Periskop. Tidligere redaktør i Periskop beskriver situasjonen slik:

Det er utrolig mange kritikere der ute som ikke har noe sted å jobbe. Kulturavdelingene skrelles ned, og når kulturfeltet skrelles ned, gjelder det i hvert fall for barn og unge. Det har vært lite å gjøre for kritikere som har spesialisert seg på det feltet. Og de færreste har jo det. De fleste skriver for voksne. Men noen har spesialisert seg. Så det gjelder å bruke de ressursene som finnes der, og gi flere muligheten til å etablere seg. Å utvikle skribenter har også vært viktig. Litt tidkrevende. Men det hører med til oppgaven Periskop og de andre nettstedene har.

Hvorfor rekruttering av skribenter er vanskelig, er det ikke ett enkelt svar på. Dette er del av et større spørsmål og må ses i forhold til manglende oppmerksomhet og rekruttering av kunstnere til dette feltet, som igjen må ses i lys av de strukturer og maktforhold som råder på kunstfeltet for øvrig. Som vi skal komme nærmere inn på i neste kapittel, handler dette om mange ting: kunstuttrykk, formidlingsform, tradisjoner på ulike kunstområder, autonomi, hva som ses på som verdifullt, og hva som har status og gir anerkjennelse.

Tilgangen på kritikere som vil skrive om kunst for barn og unge, varierer mellom kunstområdene. Innenfor scenekunst har det vært enklere å rekruttere skribenter enn for eksempel på billedkunstfeltet. Det kan ifølge en av informantene fra scenekunstfeltet blant annet henge sammen med at scenekunst har relativt lange tradisjoner for å jobbe med barn som målgruppe. Men også innenfor dette feltet er omfanget av anmeldelser og kritikker av scenekunst for barn og unge lite, sett i forhold til hvor mye som produseres. Informanten forteller at en vanlig unnskyldning blant kritikere for ikke å anmelde teater for barn er at det er vanskelig å være til stede på for eksempel DKS-forestillinger fordi de settes opp i skoletiden. Det synes styreleder i Periskop ikke er særlig troverdig:

Ja, men det er vel nettopp da det er enkelt å se. Jeg hadde skjont hvis det var på kvelden, for da må de jo jobbe ekstra på kvelden, men på dagtid – hallo!? Man bruker begreper som den usynlige scenekunsten fordi det ikke er noen som ser det. Det synes jeg er et tåpelig begrep, og det sier mye om status og holdning. Jeg skjønner det når det gjelder riksdekkende medier, men mye dekkes lokalt. Bare gjennom Scenekunstbruket er det årlig 250 000 barn og unge som er publikum. Så det er jo langt ifra usynlig. Det synes. Og Periskop og de anmelderne der kan være med på å gjøre den broen eller koblingen bedre da. Få løfta det opp i andre medier også.

Denne informanten stiller seg altså uforstående til forklaringen om at oppsetninger ikke er tilgjengelig for kritikerne når de vises på dagtid. Han har lite til overs for bruken av begrepet *usynlig scenekunst* om teater for barn og unge i betydningen av at «ingen», det vil si bare barn, ser det, når dette publikummet er mye større enn voksenpublikummet.²² Han antyder at det må ligge noe annet bak som gjør at kritikerne ikke er interessert i scenekunst for barn og unge. Han går ikke nærmere inn på hva dette kan være, men flere av informantene setter årsaken til vanskelighetene med å rekruttere (gode) kritikere som vil skrive for Periskop, i sammenheng med den lave statusen kunst for barn og unge har på kunstfeltet. Den nye redaktøren i Periskop tenkte dette da hun tok over denne jobben:

Da jeg tok over, tenkte jeg at dette er en aktiv slakt av min egen karriere. At nå går det rett vest herfra. [Latter] Men så tenkte jeg at det driter jeg i, for dette er viktig. Jeg har skjont at tilfanget på skribenter har vært lavt, men ser at skribenter er som kunstnere og intellektuelle flest: Så lenge man har en god og interessant vinkling, så blir folk interessert.

Med andre ord tyder dette på at lav status er et hinder for at kritikere vil skrive om kunst for barn og unge, samtidig som det råder en oppfatning om at det ikke er like gode forutsetninger for å finne interessante faglige perspektiver på

kunst for barn og unge som for voksne. Flere av informantene peker på at kritikk av kunst for voksne er mer faglig fundert og del av faglige diskurser, mens kritikk av barne- og ungdomsoppsetninger er

[...] mindre kritisk, veldig forståelsesfull overfor kunstnerens produksjonsrammer og at dette er et annet univers, da.

Rekrutteringsproblemet knyttes også til at man som kritiker vil skrive om noe som gir status i feltet, men at det ikke nødvendigvis er viktigste årsak. Det gjør også en annen av informantene som har forsøkt å rekruttere skribenter til å skrive for Periskop. Denne informanten vektlegger interessen, lysten og det faglige engasjementet som en viktig motivasjon, men er mindre optimistisk enn Periskop-redaktøren til at kritikere vil synes kunst for barn og unge er interessant å skrive om:

Som skribent vil du jo helst skrive for de mottakerne du vanligvis forholder deg til. Du har ikke lyst til å forenkle eller banalisere, du vil skrive om de tingene ved kunsten som du faktisk synes er vesentlig. Du vil ikke fjerne ubehaget eller det som er komplekst eller uforståelig, for da ødelegges også kunstverket. Dermed er det også intellektuelt sett ikke så attraktivt å skrive for barn. Jeg vet jo [...] at jeg selv aldri ville sagt ja til å skrive sånne tekster, nettopp fordi jeg ikke ville oppfattet det som faglig intellektuelt stimulerende. Det høres sikkert arrogant ut, men det handler jo om at når man jobber som kritiker, så tjener man såpass dårlig at man er ikke motivert økonomisk, men faglig. Man tjener kanskje mellom 100 og 150 000 i året, selv om man jobber heltid.

For skribentene handler det ifølge denne informanten altså om både status, om en slags intellektuell og faglig utfordring eller relevans og om at det skal være ordentlig betalt. Implisitt innebærer det en oppfatning om at kunst for barn og unge ikke er avansert nok, teoretisk nok eller kunstnerisk nok til å være interessant. En informant fra en av moderplattformene til Periskop forteller at da de hadde problemer med å rekruttere skribenter som kunne eller ville skrive om kunst for barn og unge i forbindelse med Periskop, ble kvalitetskravene jenket på, noe man ikke ville gjort i tekster med kritikk av kunst for voksne.

Til tross for rekrutteringsproblemer mener styrelederen for Periskop at Periskop har klart å etablere mange gode kritikere på feltet kunst for barn og unge:

22 Begrepet *usynlig teater* knyttes ofte til Augusto Boal, som tok utgangspunkt i at teater alltid er politisk, og jobbet for å oppheve skillet mellom scene og sal, mellom skuespiller og tilskuer (Engelstad 2001). I denne sammenhengen viser informanten bare til at det er usynlig i den forstand at det er «ingen» som ser det, det vil si at det bare er barn som ser det, og dermed er det ikke verdt å kommentere eller skrive kritikker av det.

Nå har jeg vært styreleder i et år, det har vært bytte av redaktør, og vi har fått nye nettsider, og Periskop har brukt de to åra som har vært, på å bygge opp et kritikerkorps rundt om i landet. Så nå er det jo kanskje mulig at det blir mer kritikk av kunst for barn og unge enn det er for voksne. [...] Og det skulle nesten bare mangle, for det er så mye som skjer.

Det ser altså ut til at det er brukt ulike strategier for å øke rekrutteringen av skribenter som kan sies å gjenspeile ulike perspektiver på kunst for barn og unge. En strategi har vært å finne faglig interessante vinklinger på tekstene som skal skrives. En annen strategi har vært å senke kravene til skribentene om kvalitet på teksten. Da har utgangspunktet vært at det er vanskelig å skrive god kritikk, «slik kritikken på sitt beste er», så lenge kunsten er rettet mot en bestemt målgruppe.

Så er spørsmålet om det er mulig å si noe mer om hvorfor det er vanskelig å rekruttere skribenter til å skrive om kunst for barn og unge. Hva er det som gjør at det ikke gir status, eller at det ikke oppfattes som interessant eller relevant? Begrunnelsene vil være forskjellige på ulike kunstrområder.

At rekrutteringen av kritikere har vært vanskeligst på det visuelle feltet, henger ifølge Periskop-redaktøren, som selv kommer fra billedkunstfeltet, sammen med at kunst for barn og unge nærmest er et ikke-tema:

Billedkunstfeltet, hvor jeg er fra, har jo vært en taper i dette kunst-for-barn-spennet, fordi de aller fleste på billedkunstfeltet vil nekte for at det [visuell kunst for barn] eksisterer. [...] Der mener jeg at man er helt ute på jordet, og der har Periskop en skikkelig viktig oppgave foran seg. [...] I forbindelse med den første anmeldelsen jeg skulle bestille, måtte jeg ringe åtte stykker før jeg fikk napp på en anmelder. Det var en vanskelig oppgave.

Når denne informanten forteller at mange på billedkunstfeltet nekter for at det finnes billedkunst for barn og unge, viser hun til at det i svært liten grad produseres visuell kunst for barn, og at det har sammenheng med en motstand i det visuelle feltet mot å snakke om målgrupper. Selv mener hun at det – i likhet med på andre kunstfelt – også i den visuelle kunsten finnes noen felles problemstillinger og tilknytningspunkter som spesielt gjelder eller kan gjelde barn og unge som gjør det mulig å produsere billedkunst som er spesielt tilegnet denne målgruppa. Ifølge henne er det

mange på billedkunstfeltet som ikke aksepterer dette, og det har resultert i at

[...] de som er interessert i barn, driver med kunst for barn, de som er interessert i kunst, driver med kunst for voksne. Og så blir dette [kunsten for voksne] formidla av dem som interessert i barn.

Med andre ord er mange redde for at målgruppenetknning og barnefaglige perspektiver skal true kunstnerens og kunstens autonomi. Hun utdyper denne problematikken når hun svarer på hva som skal til for at den statusen skal øke:

Der har Periskop en kjempeviktig rolle. Den tanken fra kunstfeltet om at man ikke skal ha noen målgruppetenkning, det er jo noe som henger tilbake til modernismen, ikke sant. Man fokuserer på kunstobjektet som autonomt. Her er kunsterfaringene knyttet til kvaliteten på kunstobjektet. Innenfor dette paradigmet var det irrelevant om publikum var et barn eller en gammel eller hvem som helst. [...] Mens i dag opplever jeg det som rart at det skulle finnes noe sånt som en universell betrakteranskuelse. Innenfor dagens kontekst-spesifikke samtidskunstscene. Så da er det jo veldig rart at et slikt syn er institusjonalisert. De fleste er jo enige i at det ikke finnes. Her tenker jeg at vi [Periskop] må inn.

For henne er det selvsagt at man kan tenke på målgruppe, og hun ser det som et problem at betraktningen av kunsten som noe universelt og objektivt fortsatt er så institusjonalisert på kunstfeltet. Hun mener Periskop har en viktig rolle når det gjelder bevisstgjøring av målgruppetenkning blant aktører som forholder seg til kunst for barn.

Vurdering av Periskops målgruppe

Som beskrevet innledningsvis skal målgruppa til Periskop være alt fra kunstnere og kulturarbeidere, pedagoger, kritikere, medier, akademikere og andre aktører. Men når vi har spurt våre informanter som på ulike måter og i ulik grad er tilknyttet kunstfeltet for barn og unge, om de kjenner til nettsiden, er det ikke alle som kjenner Periskop like godt. Noen har god kjennskap til Periskop og har mange meninger om hva som fungerer og ikke, mens andre knapt har hørt om nettsiden. En av informantene, en representant for en regional DKS-aktør, forteller at han aldri har hørt om Periskop. Han forholder seg stort sett til uformelle kritikker blant kolleger internt i

DKS-nettverket, som ikke når ut i offentligheten. Et annet eksempel er følgende utsnitt fra et intervju med en sentral person på musikkfeltet, som gjennom en årrekke blant annet har jobbet med musikk for barn og unge:

Forsker: Du kjenner til Periskop?

Informant: Ja, det gjør jeg egentlig. Men hva er det igjen?

Slike eksempler tyder på at Periskop ikke har nådd ut til alle relevante aktører, og at nettsiden fortsatt har et stykke igjen når det gjelder å nå ut til de målgruppene de ønsker. Flere av dem som kjenner godt til Periskop, forteller dessuten om at det er litt uklart hva som egentlig er Periskops målgruppe, og er usikre på i hvilken grad de ulike gruppene nås. For eksempel mener en av informantene at Periskops målgruppe opprinnelig var helt urealistisk: «fra ungdommer til professorer i estetikk». Informanten setter videre spørsmålstegn ved hvor stor målgruppa for denne typen kritikk er, om det er mulig å nå noe mer enn «[...] interesserte pedagoger og veldig engasjerte foreldre».

Men det kan imidlertid se ut som det er ulike oppfatninger om hva som skal betegnes som «smalt» og «bredt», for en av tilskuddsmottakerne er usikker på hva som er Periskops målgruppe, og mener målgruppa i praksis er smal, i den forstand at det «bare» er pedagoger som bruker den:

Ja, det er jo noe med det at, hvem er målgruppen for den type steder. Hvem er det som klikker seg inn på det. Det er jo først og fremst pedagoger, kanskje. Jeg vet ikke. Det er ikke så mange kunstnere eller festivalsjefer eller kuratorer og sånn heller. Det er i hvert fall ikke barn og unge. Så målgruppen er jo egentlig ganske smal. Men det betyr jo ikke at det ikke er viktig.

Dette er redaktøren i Periskop klar over, og hun forklarer:

[...] En liten jobb jeg har foran meg nå, er å se om det i det hele tatt er mulig å nå alle de leserne jeg ønsker å nå. Jeg tenker at denne siden potensielt er aktuell for alle som er faglig involvert. Altså utøvere, kritikere, skribenter og institusjonstilknyttede fagfolk. Men siden bør også ha stor relevans for skolene, for lærerne og for folk som er involvert i DKS. Og den kan også være relevant for foreldre som ønsker å oppleve kultur sammen med barna sine. Bibliotekene er også en naturlig målgruppe.

Hun forteller videre at en nettside med så bredt nedslagsfelt skaper utfordringer når det gjelder å nå alle potensielle brukere. Hun er klar på at de fortsatt ikke er i mål, og at å nå ut til de ulike målgruppene krever tilpasning av innholdet på nettsiden etter de ulike interessene, og også at innholdet er strukturert på en måte som gjør stoffet tilgjengelig for de ulike gruppene.

Det er utfordrende at nettsiden skal rettes mot så mange ulike fagpersoner, nivåer og interesseområder:

Den første utfordringen Periskop har, er at hvis du har kommet så langt at du klikker deg inn på sida, så vil du med all sannsynlighet bare se en til to tekster som er aktuell for deg, hvis du kommer fra et fagfelt. Så vi har ikke det som de andre nettidsskriftene har, hvor du i utgangspunktet er interessert i teater eller i utgangspunktet interessert i kunst når du klikker deg inn ... Det er en annen type faglig tilknytning: Barnet. Så utfordringene ligger på innholdssida, men også strukturelt rundt bestilling av tekster og hvordan tekstene skrives, fordi for eksempel bibliotekarer kanskje ikke vil lese fem sider dybdekritikk av ett kunstverk. De lurer mer på hva som rører seg, mens for fagfolk er en overflatetekst kanskje ikke så interessant. Så, ja, det er en stor jobb jeg har foran meg.

Periskop er en samleplattform der alle kunstformene skal omtales og rette kritiske blikk mot feltet og kulturpolitikken generelt, men også mot Kunstløftet, DKS og andre sentrale aktører på feltet. At nettsiden skal forholde seg til ulike typer målgrupper, innebærer både innholdsmessige og strukturelle utfordringer på flere nivåer. Den retter seg mot ulike kunstområder, den omhandler pedagogikk og skole, akademikere, enkeltkunstnere, kritikere og andre fagpersoner. Det innebærer at tekstene må innrettes ulikt med tanke på at noen krever bredde og oversikt over ulike praksisfelt og andre at man går i dybden eller hever diskusjoner til et teoretisk nivå. Ifølge flere av informantene er det fortsatt en vei å gå når det gjelder dette, selv om de har hatt ressurser. Samtidig viser brukerstatistikken til Periskops nettsider at hyppigheten på nye tekster som publiseres, stadig er økende – særlig det siste halve året har antallet tekster steget.

Periskop i framtiden

De fleste av våre informanter som har kjennskap til Periskop, ser på dette nettstedet som et viktig

tilskudd til feltet kunst for barn og unge. Inntrykket er at nettsiden bidrar til økt oppmerksomhet rundt og kunnskap om feltet. Prosjektlederen for Kunstløftet viser til at det har vært usikkerhet blant kritikere om hvordan de skulle forholde seg til feltet barn og unge, men mener Periskop har bidratt til økt bevissthet og kunnskap om kunst for barn og unge:

[...] Jeg har grunn til å tro at når Periskop slutter i slutten av april 2016, så har vi fått en helt annen resonans i en kulturoffentlighet for hva som bør forventes og hva som finnes der ute når det gjelder kunst for barn og unge, og hvilken kvalitet vi bør forvente at den har.

Samtidig erkjennes det at det tar det tid å bygge opp og etablere en plattform som skal leve opp til en ambisjon om å bidra til å heve anerkjennelsen både av kritikk av kunst for barn og unge og av feltet kunst for barn og unge som helhet. Siden Periskop opprinnelig er et treårig prosjekt med finansiering ut første kvartal 2016, har de sommeren 2015 arbeidet med å skrive søknad til Kulturrådet om driftsstøtte for å kunne videreføre prosjektet. En av informantene som representerer Periskop, synes det er for tidlig å avslutte Periskop-prosjektet etter tre år, og mener det beste vil være om det fortsatt kan få støtte fra Kulturrådet:

Det ville jo vært veldig synd hvis det ga seg nå. Jeg tror det er for tidlig å skulle søke midler noen andre steder enn Kulturrådet ennå. Men det kan jo være andre, Fritt Ord og sånne ting. Men jeg tror at innen året er omme, så vil Periskop kunne vise til så mange artikler som faktisk er produsert. Så da må man gjøre en jobb for å få det mer ut. [...] Det skal være allmenngyldig, det er i alle fall mine tanker om det. Det synes jeg er viktig, og det tror jeg nok må jobbes enda mer med. Og jeg tror at man må jobbe enda mer mot dagspressen, slik at Periskop ikke bare blir et nettsted, men at man også kan lekke noen anmeldelser ut til avisene. Hvordan det skal fungere, vet jeg ikke helt, men i alle fall er det en mulighet der.

Et av argumentene for at Periskop bør videreføres, er altså at man ennå ikke er i mål når det gjelder å nå ut til en bredere offentlighet og synliggjøre at dette er et felt i vekst, for eksempel gjennom å skrive kronikker på andre plattformer og arrangere seminarer.

Prosjektlederen av Kunstløftet er av samme oppfatning og uttrykker det slik:

Skal det kvalitetssikres, skal unge få gode arbeider, skal engasjementet og anerkjennelsen økes, så er kritikk avgjørende. Og da må du ikke bare jobbe på en nettside, du må jobbe mot større redaksjoner, større fagmiljøer.

Framtiden til Periskop er med andre ord usikker, men noen av de mest involverte har noen tanker om hvordan det kan organiseres framover. En mener for eksempel det kan være aktuelt å søke støtte fra Fritt Ord. En annen informant lanserer tanken om at en avis, for eksempel Aftenposten, kunne stått som eier. I tillegg mener han at de eksisterende kunstkritikkplattformene har så lik organisasjonsstruktur at de burde kunne slå seg sammen, og at kunst for barn og unge kunne inngått som en naturlig del av det. Et spørsmål er hvordan en slik felles plattform hvor alle kunstformene hadde inngått, skulle håndtert utfordringene som Periskop står overfor, nemlig nettopp det å samordne delvis overlappende og delvis sprikende funksjoner og målgrupper på en og samme nettside.

På spørsmål om det er et mål at Periskop skal bli overflødig, i den forstand at tekster om kunst for barn og unge skal bli en naturlig del av kunstkritikken for øvrig, uttrykker flere av informantene liten tro på at det er mulig. I intervjuet med en av representantene for Periskop forløper samtalen om dette temaet slik:

– [...] Jeg skjønner hva du mener, man skal ikke ha noe ekstra for å fremheve kunst for barn og unge, men det tror jeg at man fortsatt må ha. Hvor mange teateranmeldelser er det i Aftenposten for eksempel, som er den største avisen? Det er ikke all verden. [...] Men da kan du si at Periskop burde vært overflødig for scenekunst. no. Hvorfor anmelder ikke de like mye kunst for barn som for voksne? Det er jo egentlig litt rart at de ikke gjør det, sett i forhold til hvor mye som produseres og spilles for den målgruppen. Men de gjør nå ikke det [anmelder] da.

– Fordi?

– Ja, akkurat! Fordi?! Det å få et ordentlig svar på det ... Jeg skjønner ikke det, jeg.

– Du tror ikke det har med prestisje å gjøre?

– Jo, klart det har det. Og da er i hvert fall Periskop en mulighet for disse nettstedene til å få økt omfanget av anmeldelser for barn og unge. Man skulle ikke ha tenkt sånn i det hele tatt, man skulle ha tenkt: «Hva har vi lyst til å anmelde? Dette er tilfeldigvis for barn og unge, men ...»

Den samme informanten mener det er nødvendig å følge opp statlige satsinger med informasjon og kunnskap og at Periskop har en viktig rolle å fylle i så måte:

[...] Og så mener jeg at det også bør være en viktig statlig, politisk oppgave å ha en større offentlighet rundt det som vises av kunst rundt om i hele Norge, og som det brukes statlige midler på. Ja, denne kritiske journalistikken; hva er det pengene går til, og med hvilken virkning. Det tror jeg kan være en grei ting å støtte.

Men det er ikke alle som er enige at dette er noe det nødvendigvis skal brukes penger på. En sentral person på kritikerfeltet er kritisk til ressursbruken av Periskop og mener det er nødvendig å diskutere om kritikk av kunst for barn er noe man bør satse på:

Men man bør diskutere hvor mye penger som skal brukes på kritikk for barn, som jo leses mye mindre enn kritikk for voksne. Nå er jo kritikken i kontinuerlig krise. [...] Og mange skribenter har vært skeptiske til at det skulle settes av såpass mye penger til kritikk til kunst for barn, når den andre kritikken har så dårlige økonomiske kår. En merkelig prioritering, synes vi ... Voksenkritikken har også et snevert publikum, men det er likevel mye, mye større. Så det er noen faglige interessekonflikter her, som kanskje også viser seg her, og som kanskje kan skape en viss motstand hos kritikeren.

Her taler informanten på kunstens vegne, for kunstens verdi og autonomi, som vi skal komme nærmere inn på i neste kapittel, ses på som den mest sentrale verdien på kunstfeltet og slik sett er en oppfatning som råder på kunstfeltet, og som bør tas på alvor. Den samme informanten stiller også spørsmål ved om det er mulig å utøve kritikk av kunst for barn og unge på samme nivå som for voksne. Skal kritikk av kunst for barn og unge være en form for «anmelderi», kort sagt fungere som en slags forbrukerveiledning av den typen som preger mye av film-, litteratur- og konsertkritikken i dagsavisene og i TV? Eller kan kritikk for barn og unge målbare kritikkens egentlige formål, kort sagt være en grundig diskusjon av kunsten og dens plass i samfunnet og historien? Ikke alle er enige i at denne siste typen kritikk er mulig på kunstfeltet for barn og unge. En av informantene sier:

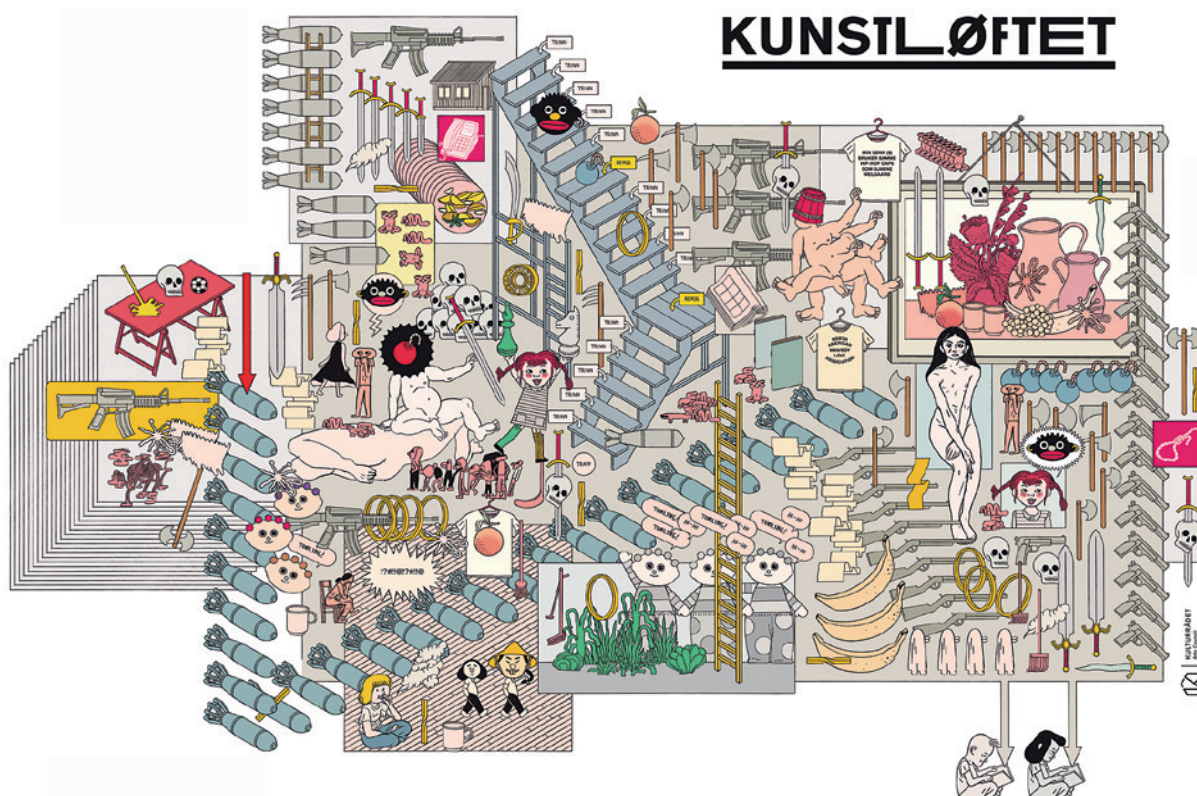
Hvis man leser kritikkene som er produsert på Periskop om for eksempel barnebøker, er de ganske korte, og de befinner seg langt fra det jeg tenker på som kritikkens vesen. Så et grunnleggende spørsmål her er: Hva er kritikk, og hvilken ende av skalaen skal man legge seg på, hva er mulig? Kanskje det mulige nettopp er det som nærmer seg forbrukerveiledningen, men med et kritisk blikk, mens en dyptgående tenkning når det gjelder barnefeltet, er vanskeligere fordi det er færre som er interessert, rett og slett. [...] Nå snakker jeg generelt, ut fra hvordan jeg opplever situasjonen i dag, og jeg tenker at dette er holdninger som kan endres. Men det å få de virkelig gode kritikerne til å studere kultur produsert for barn, eller som kan konsumeres av barn, med den grundigheten som de gjør for voksne, tenker jeg er nesten umulig. [...] Jeg kan ikke huske at jeg har lest noe barnekunstkritikk som har trukket inn hele den resonanskassen, som jeg mener at kritikken på sitt beste er.

Denne informanten har med andre ord en annen holdning enn informanten vi presenterte innledningsvis i dette kapitlet, som understreker at kritikken på dette feltet på samme måte som kritikk av kunst for voksne skal ha en analytisk distanse til kunstverket, men at det samtidig må bygge på kunnskap om hva kunst for barn og unge er.

Det er relativt stor enighet om at Periskop har et godt potensial som trenger litt mer tid på å realiseres. Ifølge flere av informantene har Periskop ikke nådd så langt ut som ønsket, verken når det gjelder kvaliteten på innholdet eller bredden på nedslagsfeltet. Flere av informantene peker på at bakgrunnen for det kan være at det kan være krevende å finne en organisasjonsform som fungerer når fire aktører har slått seg sammen og søkt på et prosjekt som mer eller mindre var ferdig definert av Kunstløftet. Flere peker også på at det har vært brukt mye tid på å identifisere plattformens innhold og form, samtidig som det har blitt gjort et viktig grunnlagsarbeid for videre utvikling av plattformen som vil kunne gjøre det mulig for Periskop å bli mer ekspansiv framover.

Kunstløftets aviser

Avisene har avløst Kunstløftets publisering på nettsiden Kunstløftet.no. Fra oppstarten ble artikler og andre tekster skrevet av redaktører og skribenter på denne nettsiden, men det ble vurdert som for ressurskrevende å utvikle et eget nettmagasin som skulle opprettholde ukentlige produksjoner. Derfor ble det besluttet at det



Sensur og skjerming. Forside til Kunstløftets avisbilag i Morgenbladet 27. mars 2015. Illustrasjon: Tim-Tek.

gradvis skulle publiseres mindre på nettsiden og heller gis ut en avis med noen få utgivelser i året, som bilag til Morgenbladet. Kunstløftet har hittil publisert fem numre. Det første nummeret kom allerede i 2011, mens de fire andre har kommet med jevne mellomrom fra høsten 2013 til sommeren 2015. Prosjektlederen for Kunstløftet er også ansvarlig redaktør for avisen.

Avisene inneholder både forskningsbaserte artikler, prosjekttalere, intervjuer og andre tekster som på ulike måter griper inn i diskusjonene som preger feltet kunst for barn og unge. De tre siste avisene er temanumre med temaene «lek og deltakelse», «formidling» og «sensur og skjerming». En gjennomgang av de fire numrene som er gitt ut i perioden som denne evalueringen skal dekke, viser at en stor andel, rundt en tredjedel av tekstene, omhandler generelle temaer knyttet til kunst, barn og barndom. Av de kunstområdene som er best dekket, er scenekunst og billedkunst med omtrent like mange tekster, etterfulgt av litteratur og musikk. Det er også tekster som omtaler dataspill, tegneserieskaping, arkitektur og design.

At billedkunst i såpass stor grad er representert, er interessant siden andelen visuelle Kunstløftet-prosjekter er betydelig mindre enn scene-kunstandelen (jf. kapittel 2), og særlig med tanke

på problemene med rekrutteringen av skribenter som særlig rammer dette feltet.

Avisene er relativt tettskrevet og bærer preg av å være skrevet av skolerte akademikere. En gjennomgang av de 30 skribentene som har skrevet for avisene, viser at alle er høyt utdannet, men med ulik fagbakgrunn innenfor humaniora og estetiske fag – som kunsthistorie, litteraturvitenskap og teatervitenskap – eller innenfor ulike samfunnsvitenskapelige disipliner og psykologi. Noen har kunstfaglig utdanning og er skapende eller utøvende kunstnere. Ut fra skribentomtalen ser det ut til at et mindretall har pedagogisk eller barnekunstfaglig bakgrunn. En stor andel av skribentene er anerkjente kritikere som har skrevet for velrennomerte magasiner, tidsskrifter og aviser.

Hovedinntrykket fra intervjuene er at informantene er imponert over det faglige og akademiske nivået i avisene, men at det samtidig kan gjøre den mindre tilgjengelig. En sentral person på billedkunstfeltet uttrykker det slik:

Jeg tenker i hvert fall at dette vedlegget til Morgenbladet har vært en veldig, veldig god reklame for Kunstløftet. Jeg synes at det har holdt et veldig høyt nivå. Det har framstått som en satsing preget av kvalitet.

Informantene er samstemte i at kvaliteten på avisene har vært god, men noen mener dét samtidig gjør det krevende å formidle innholdet til flere enn en liten gruppe allerede innvidde fagpersoner, slik en sentral informant fra musikkfeltet uttrykker her:

[...] Det er jo en formidlingsutfordring. Men jeg synes jo de har gjort noen fine grep. De har lagd jævla mye fin tekst, for eksempel. Og de har publisert fine ting på websidene sine. Hvem som leser det, vet jeg ikke. [...] Særlig når de inviterer forfattere til å skrive om ting. Det synes jeg har vært fint. Det er morsomt. Det funker. Men det er klart, jeg vet alt om hvor vanskelig det er å få ut budskapet.

Med andre ord ses det høye akademiske nivået som et hinder for å gjøre avisen tilgjengelig for flere. En informant fra scenekunstheltet stiller spørsmål ved hva som da skal være målgruppa, og mener det er lite tilgjengelig for andre enn dem som allerede kjenner kunstfeltet. Han etterlyser en ambisjon om en bredere distribusjon og enklere formidling av stoffet. At avisen kommer som bilag i Morgenbladet, er tegn på at målgruppa er relativt smal, mener han, og spekulerer i hvorfor akkurat den kanalen er valgt:

[...] Jeg veit ikke om man er redd for å bli møkkete på fingra eller noe sånt. Det skal være så tungt, og jeg er ikke imot det. Jeg bare synes at det kan være det også. Det er jo veldig mye interessant å lese om. Jeg skulle bare ønske at det kunne vært laget i noen versjoner som går enda bredere ut.

Informanten forteller videre at han mener det er et godt og viktig grep å få med representanter fra akademien til å fordype seg i kunst for barn og unge og for å øke statusen til kunst for barn og unge. Samtidig mener han innholdet i avisene ikke har klart å inkludere det han kaller «den vitaliteten og den kunsten og den opplevelseseerfarsbaserte kunsten som er ute». Han innser at det er vanskelig i en medieoffentlighet der det generelt er rettet lite oppmerksomhet mot kunst og da enda mindre rundt kunst for barn og unge.

En annen av informantene fra billedkunstheltet har imidlertid tro på at grepet med å ha et høyt akademisk nivå på avisene kan være med på å heve statusen til feltet kunst for barn og unge:

Kunst for barn og unge har tradisjonelt hatt veldig lav status, og ikke bare lav status, men litt sånn

paria-kaste liksom. Formidlerne blir ikke invitert på julebord engang alltid, det er helt uforståelig hvor langt nede barn og kunstformidling for barn er i verdihierarkiet i institusjonene. [...] Grepet med å overintellektualisere feltet, slik det er gjort i Kunstløftet-avisene når det gjelder valg av skribenter, publisering i Morgenbladet og tematikker som tas opp, er presist for å øke feltets status.

Hovedinntrykket fra vurderingene informantene har av avisene, er at det faglige og akademiske nivået og kvaliteten i avisene vurderes som høyt. Samtidig kan det høye nivået gjøre den mindre tilgjengelig og at den henvender seg til en gruppe allerede innvidde fagpersoner. Det siste sitatet trekker imidlertid fram denne «overintellektualiseringen» som et nødvendig grep for å heve den lave statusen hun mener kunst for barn og unge har. Dette grepet skal vi diskutere nærmere i neste kapittel.

Kunstløftets avis og Periskop – parallelle plattformer?

Noen av informantene er kritiske til at Kunstløftet har gitt ut sin egen avis, fordi de mener avisen og Periskop oppfattes å være overlappende og konkurrerende plattformer. En representant for en av moderplattformene til Periskop mener at det at Kunstløftets aviser har holdt et høyere faglig nivå enn innholdet i Periskop, blant annet henger sammen med at Kunstløftet har tilbudt bedre honorarsatser. Mens Periskop, som de andre kunstkritikk-plattformene, har betalt et fast honorar på rundt 3000 kroner, har Kunstløftets aviser gitt 5000 kroner for en tekst. Med andre ord oppfattes avisene og Periskop som to konkurrerende organer, der det ene har hatt anledning til å betale mer enn det andre og dermed ville vinne kampen om skribentene. Flere av informantene peker på det som en mulig forklaring på vanskeligheten med å rekruttere skribenter. To informanter uttrykker det slik:

Da Periskop dukket opp, da hadde plutselig Kunstløftet produsert egne artikler. Og de betaler mer til dem som skriver, enn det Periskop kan.

Det at man satser på to plattformer som var konkurrerende, det synes jeg var veldig rart. Veldig merkelig.

Her er det imidlertid verdt å nevne at Periskop og avisene har ulike formater, og en del av Periskops tekster er korte sammenlignet med avisenes

tekster, og at denne forskjellen også kan være utslagsgivende for ulike honorarsatser. Men at kritikken mot at de to plattformene oppfattes som overlappende, handler om mer enn ulike honorarsatser. Personen bak det siste sitatet utdyper problematikken slik:

Det er litt problematisk at det har foregått parallelt med Periskop. Så Kunstløftet har gjort det Periskop kunne ha gjort. Jeg har også inntrykk av at Kunstløftet har hatt en bedre og mer forutsigbar økonomi enn Periskop, sånn at de har kunnet tilby høyere honorarer. Så det er en helt formell ting, som handler om en sånn dobbeltrolle. [...] Men jeg tenker at Periskop egentlig kunne hatt den funksjonen som Kunstløftets aviser har hatt. Men fordi Periskop ikke helt har fått det til, så har Kunstløftets avis vært veldig viktig. Men egentlig er det litt problematisk at man har to ting som ligger så tett og som konkurrerer. Den ene får støtte av prosjektet, og den andre gjøres av prosjektet selv. [...] Man kan kanskje innvende at Kunstløftets avis ikke har skrevet kritikker, som jo er Periskops viktigste mandat, men samtidig har man kunnet lese reflekterte omtaler av sentrale, internasjonale kunstprosjekter i Kunstløftets avis, skrevet av anerkjente skribenter fra flere fagfelt. De har nok bare ønsket å lage en best mulig avis, men i praksis har de satt Periskop litt i skyggen.

For det første pekes det her på at det kan være uklart hva som skiller innholdet på de to plattformene. For det andre bringer det opp spørsmålet om hva som skal forstås som kritikk og ikke. For det tredje pekes det på at de to plattformene har operert på ulike vilkår og har hatt ulik status i feltet. Dette siste punktet handler om hvem som har makt til å definere hva som er god kvalitet. Det skal vi komme tilbake til i neste kapittel.

Selv om informantene er samstemte om at avisen som formidlingsform har vært vellykket, og at den har holdt et høyt faglig nivå, er en av informantene kritisk til sammensetningen av kompetanse i avisredaksjonen. Informanten mener at dette også gjenspeiler en problematikk i Kunstløftet generelt, og etterlyser mer barnefaglig kompetanse i redaksjonen:

Jeg mener at når Kulturrådet lager et tidsskrift om kunst for barn, så bør redaksjonen også inkludere noen med barnefaglig kompetanse, for ellers blir diskusjonene de fører, strengt tatt ikke tilstrekkelig faglig relevante. [...] Jeg synes det er underlig at unge kunstinteresserte skribenter som i

utgangspunktet kanskje ikke engang er interessert i barn, og som ikke kan noe om barn, får lov til å definere hva som er de sentrale problemstillingene i dette feltet. Jeg mener, de må gjerne være med på å definere det de også, men jeg mener at i en sånn redaksjon bør man også kalle inn noen som er kjempekompetente på kunst for barn. Hvorfor i alle dager gjør man ikke det? Hva er det man er redd for?

En annen informant, som representerer Periskop, er ikke enig i at avisene og Periskop er parallelle og konkurrerende kanaler:

Nei, jeg mener ikke det. Begge skriver om kunst for barn, og noen har ment at publiseringsplattformene har vært i konflikt, men jeg ser ikke det. Vi har to forskjellige agendaer og to forskjellige aktiviteter som i noen tilfeller kan være parallelle og se like ut. Jeg tenker at det største skillet er at vi [Periskop] er en fri uavhengig aktør, mens Kunstløftet både deler ut penger og kan skrive om de samme aktørene. Jeg selv har jo vært skribent for Kunstløftet som kritiker, og det var flere situasjoner hvor jeg ikke kunne være så kritisk som jeg syntes var naturlig. Men på den andre siden, en tekst i en avis som du sitter med i hånda, leses saktere. Og mengden artikler, altså akademiske artikler, er veldig, veldig mye større på Kunstløftet og setter i større grad agendaen for grunnlagsutviklinga på feltet. Vi [Periskop], vi skal være mer på banen, vi skal anmelde, [...] vi skal skrive saker som du kan lese på bussen. Nyhetsaker. Aktuelle saker. Og så skal vi selvfølgelig gå i dybden i enkeltsaker.

De som argumenterer for at Periskop og Kunstløftets aviser er to plattformer som ikke trækker i hverandres bed, mener at mens avisen er et teoretisk og akademisk grunnlag for diskusjon, er Periskop et nettsted som gir oversikt, oppdatert informasjon om det som skjer på feltet, gjennom nyheter og anmeldelser. I tillegg er det en forskjell at Periskop er redaksjonelt uavhengig og kan ha et kritisk blikk på Kunstløftet, som avisene ikke nødvendigvis har. Men spørsmålet er om det høye akademiske nivået i avisene bidrar til å heve statusen, eller om det bare fører til ytterligere avstand mellom en samtidskunstdiskurs og det barnefaglige perspektivet. Eller er det slik, som noen av informantene peker på, at avisene med sin gode kvalitet har gjort feltet mer attraktivt og dermed også bidratt til at flere skribenter ser det som interessant å skrive om kunst for barn og unge.

Temaene i dette kapitlet griper inn i noen grunnleggende og sentrale diskusjoner på kunstfeltet: Hva som defineres som god kritikk, kan ses på som parallell til hva som defineres som god kunst. Å skrive kunstkritikk når målgruppa er barn, synes å være mindre attraktivt enn å skrive kritikk av annen kunst, på samme måte som å skape kunst for barn synes å være mindre attraktivt enn å skape annen kunst. I dette ligger det, som vi allerede har sett, at kunstfeltet for barn og unge har lavere status enn annen kunst. I neste kapittel skal vi undersøke nærmere hva det innebærer.

I dette kapitlet har vi tatt for oss nettstedsskriftet Periskop og Kunstløftets egen avis, som på ulike måter har vært del av Kunstløftets overordnede strategi for å øke interessen for, kunnskapen om og anerkjennelsen av kunst for barn og unge. Periskop ses på som et velkomment tilskudd til kunstfeltet for barn og unge ved at det bidrar til økt oppmerksomhet og kunnskap om feltet.

Samtidig gis det uttrykk for at nettsiden fortsatt har mer å gå på i realiseringen av sitt potensial både når det gjelder rekruttering av skribenter, tilpasning av innholdet til ulike målgrupper og å nå ut til flere. Det ser imidlertid ut til at Periskop er på god vei, og særlig de siste månedene har hyppigheten av nye saker økt kraftig, samtidig som de har blitt mer synlig, blant annet gjennom andre medieflater. Hovedinntrykket av Kunstløftets aviser, basert på informantenes uttalelser, er at tekstene der holder et høyt faglig nivå, og at det bidrar til å øke interessen for kunst for barn og unge på kunstfeltet. Samtidig som det ses på som et godt grep å akademisere tematikker som omhandler kunst for barn og unge, mener noen av informantene at deler av innholdet er for utilgjengelig, og at det kan føre til for stor avstand til praksisfeltet. Noen av informantene er kritisk til at Periskop og Kunstløftets aviser ble opprettet parallelt, og at Kunstløftets aviser har et konkurransefortrinn gjennom mulighet til høyere honorarer til skribentene.

Status og anerkjennelse

I kunstsosiologien beskrives status og anerkjennelse ofte som resultat av maktkamper der ulike interesser og verdisystemer står i motsetningsforhold til hverandre. Ut fra et slikt perspektiv innebærer både det å være anerkjent og det å kunne gi anerkjennelse at kunstfeltet består av hierarkier der kunstnere og kunstneriske uttrykk rangeres i overordnings- og underordningsforhold (Becker 2000, Bourdieu 2000, Solhjell og Øien 2012). I dette kapitlet skal vi først se nærmere på hvordan slike hierarkiseringer kommer til uttrykk på kunstfeltet for barn og unge. Deretter stiller vi spørsmålet om det har skjedd endringer i status i Kunstløftet-perioden. Vi skal også se nærmere på det vi tolker som to hovedstrategier Kunstløftet har hatt for å leve opp til ambisjonen om å heve statusen: Den ene strategien er allerede beskrevet i kapittel 5 og handler om kunnskapsutvikling og formidling av denne. Den andre strategien handler om å bringe perspektiver fra samtidskunstfeltet inn på barnekunstfeltet. Hva som ligger i den strategien, og i hvilken grad den har vært vellykket, skal vi se nærmere på i dette kapitlet. I forlengelsen av det skal vi diskutere hvilken betydning målgruppetenkning har for statusen til kunst for barn og unge, og vi stiller spørsmålet om hvorfor man i det hele tatt skal satse på kunst for barn og unge.

To hovedstrategier for statusheving

At formålet med Kunstløftet er å styrke kvaliteten, interessen og anerkjennelsen av kunst for barn og unge, innebærer ifølge prosjektlederen for Kunstløftet at

[...] den kunsten må være like interessant og relevant kunstfaglig som kunsten for voksne. Og hvis den er det og tar hensyn til unge mennesker fra ulike kulturer, ulike bakgrunner, ulike utvik-

lingstrinn, uten nødvendigvis å legge seg flat for det, så oppstår det et helt nytt handlingsrom for kunstnere og for voksne og barn som skal bli glad i denne kunsten.

Dette sitatet inneholder flere temaer som går igjen i intervjuene i vårt materiale. Kunsten skal være av høy kvalitet og interessant for både kunstneren, kritiker og målgruppa barn og unge. Den skal være kunstfaglig relevant og samtidig oppleves relevant for barn og unge. At kunsten skal oppleves relevant, innebærer også at barn og unge ikke kan ses på som en homogen gruppe, men som like forskjellige som voksne er. At man skal ta hensyn til, men ikke nødvendigvis «legge seg flat for» hensynet til barn og unges ulike bakgrunner, innebærer en ambisjon om kunstnerisk frihet. Men er det mulig å forene målgruppetenkning og kunstnerisk frihet? Alt dette er tematikker som kan hjelpe oss å forstå statusen til barnekunstfeltet.

Et premiss som ligger til grunn for Kunstløftets ambisjon om å heve statusen til kunst for barn og unge, er at dette faktisk er et felt med lav status. Et annet premiss er at denne statusen er mulig å heve. I forrige evaluering av Kunstløftet skriver Hylland et al. (2011:63) at «[...] det er mye som tyder på at kunstfeltets systemer for tilskrivning av kunstnerisk prestisje og anerkjennelse er seige strukturer, og at endringstakten er langsam». Prosjektlederen for Kunstløftet viser til dette utsagnet og spør seg «hvilke faktorer er det som gjør at noe endrer seg overhodet, i dette store feltet?» Han svarer på sitt eget spørsmål slik:

Vi mener bestemt at noe har med kunnskap å gjøre, noe har med kunstpraksis, endringer av synet på ungdom, kunstpraksiser, nye tendenser osv. [...] Poenget her var å si at vi også har villet gi til dem som vil undersøke i mer akademisk

forstand, [...] eller ønsker å gi ut tekster, legger grunnlag for utøvelse av kritikk, slik at kvalitetsdrøftingene befinner seg i et rom og i et språk som tidligere ikke har eksistert når det gjelder kunst for barn og unge, eller i svært begrenset grad.

Å øke produksjonen og formidlingen av kunnskap om kunst for barn og unge har med andre ord vært en viktig del av Kunstløftets strategi for å øke kvaliteten på kunst for barn og unge og kompetansen og anerkjennelsen knyttet til den. En annen viktig strategi har vært at prosjektet også har lagt vekt på å hente inn fagmennsker utenfor det etablerte barnekunstheltet som kan tilføre noe nytt til kunst for barn og unge og tenkningen omkring dette. Disse fagpersonene er i hovedsak representanter for samtidskunstheltet. Med dette har man også ønsket å stimulere til at aktører i kunstheltet for øvrig blir (mer) interessert i kunst for barn og unge. Men hva skjer når man forsøker å forene samtidskunstperspektivet med eksisterende perspektiver i barnekunstheltet? Det skal vi se nærmere på under overskriften *Kunst for mennesker eller kunst for barn*.

Kunst for barn og unge i kunstheltets hierarki

Men først – hva er det som gjør at noe på kunstheltet har høy status og anerkjennelse, mens noe annet har lav status og anerkjennelse? I Kunstløftets første avis, som kom ut i 2011, skrev prosjektlederen for Kunstløftet at «[...] holdninger og retorikk som bidrar til å gjøre kunst for unge mennesker til noe annenrangs er historisk passé. Det finnes ikke grunnlag for denne maktutøvelsen anno 2011».²³ Prosjektlederen peker altså på at dette handler om holdninger, retorikk og makt til å definere hva som er god kunst. Og dette – hva som defineres som kunstnerisk verdifullt – er et av de mest sentrale kunstteoretiske spørsmålene på kunstheltet.

Den faglige diskusjonen om dette spørsmålet har forenklet sagt foregått med utgangspunkt i to motpoler: om kunstnerisk verdi skal defineres ut fra interne egenskaper i selve kunstverket (slik talspersoner for en kantiansk tradisjon vil mene), eller om det nødvendigvis må defineres i relasjon til andre kunstverk og til konteksten et kunstverk skapes eller formidles i. Med andre ord dreier det

seg om estetiske vurderinger i seg selv er tilstrekkelig for å forstå kunsten og vår oppfatning av kunst, eller om kunsten og kunstneren skal ses på som relasjonelle og kontekstuelle fenomener.²⁴ Dette spørsmålet er del av en stor kunstteoretisk diskusjon som ikke vi skal dukke dypt ned i denne sammenhengen. Men det er et relevant bakteppe når vi nå skal se nærmere på hvordan våre informanter betrakter statusen til kunst for barn og unge – både som del av kunstheltet og i offentligheten.

Ifølge Bourdieu er kunstheltet, som andre felt, strukturert i et hierarki, og de som tilhører feltet, er gjerne samstemte om hva som er av verdi. På kunstheltet er en viktig verdi at kunsten ikke skal ha andre formål enn det kunstneriske. Vi har kunst for kunstens skyld. Dette betyr at et kunstverk bare kan være kunst hvis dets eneste formål er kunstnerisk verdi og uavhengig av innflytelse utenfra, for eksempel fra økonomi eller politikk. Bare da er kunsten autonom (Bourdieu 2000). Hierarkiet på kunstheltet er strukturert etter hvem som har makt og autoritet til å definere grensen mellom god og dårlig, høyverdig og lavverdig kunst. De som har slik definisjonsmakt, har også kunstnerisk anerkjennelse av aktører som også selv er anerkjente på kunstheltet. Siden kunstheltet er strukturert som et hierarki, er prestisje og makt ikke like oppnåelig for alle. Ulike betegnelser på kunstnerne er med på å definere posisjonene, for eksempel vil en billedkunstner som lager abstrakt kunst, ha en annen plassering i hierarkiet enn en som lager figurativ kunst, en samtidsmusiker vil plasseres ulikt en populærmusiker, osv. Posisjoner oppnås gjennom ulike typer handlinger, for eksempel i typen kunst kunstnerne skaper og utøver, og i måten de gjør det på. Dette handler altså blant annet om makt til å definere hva som er høyverdig kunst og lavverdig kunst, og om god smak eller dårlig smak (ibid.).

I dette ligger det også at ulike deler av kunstheltet representerer ulike kunstsyn. Kuratorer, kunsthistorikere og kunstteoretikere, kritikere, ulike typer kunstnere, kulturarbeidere og kunstepagoger har alle språk, talemåter og praksiser som gjerne tas for gitt og oppleves naturlig. Dette innebærer samtidig at kunsten, kunstnerne, de som administrerer og forvalter og formidler kunsten, utgjør et komplekst system av verdier og ulike perspektiver på hva kunst er og skal

23 http://www.kulturradet.no/c/document_library/get_file?uuid=589e3db4-29f4-4acb-855d73afb58cf03f&groupId=10157

24 Det siste perspektivet er ofte forbundet med institusjonell kunstteori (Dickie, Danto osv.) og i senere tid med Bourdieus analyser av kunstheltet.

være. Ser vi på kunst for barn og unge som et eget delfelt på kunstfeltet, kan vi tenke oss at vi finner et tilsvarende verdisystem der som på kunstfeltet som helhet. Med det i bakhodet kan vi stille spørsmål som: Hvilken status har kunst for barn og unge på kunstfeltet og i offentligheten? Hva innebærer det at kunst for barn og unge har blitt sett på, og ifølge mange fortsatt ses på, som annenrangs? Hva gir prestisje og anerkjennelse på kunstfeltet for barn og unge?

Hvis vi ser begrepene kunst og kunstnere som noe relasjonelt og kontekstuellt, må vi også se på anerkjennelse som noe relasjonelt og kontekstuellt. Hva som har status og prestisje, og hva som gir anerkjennelse, er ofte ikke uttalt eller tildekt, det tas for gitt og ligger ofte bare implisitt i uttalelser, språk og handlinger. Med andre ord er det ikke noe objektivt eller direkte målbart. Men gjennom å spørre relevante aktører på kunstfeltet – og på barnekunstfeltet – om hva som vurderes som verdifullt, hva er god kunst og ikke god kunst, syn på målgruppetenkning og autonomi, kan vi likevel utforske hvilke uttrykk, handlinger og talemåter som gir status.

Krokodiller, ulver, pappesker og teip – hvordan kommer den lave statusen til uttrykk?

At kunst for barn og unge vurderes annerledes og rangeres lavere enn annen kunst, har vi allerede gitt eksempler på i vår gjennomgang av Periskop. Kritikk av kunst for barn og unge er både mindre utbredt enn annen kritikk, den oppfattes som mindre relevant og interessant å skrive om, og det er vanskelig å rekruttere gode kritikere til å skrive om kunst for barn og unge. Det gir nødvendigvis ofte dårligere kvalitet på denne kritikken enn annen kritikk. I de neste avsnittene gis det flere eksempler på hvordan den lave statusen kommer til uttrykk i ulike deler av kunstfeltet. En av informantene fra billedkunstfeltet viser gjennom dette sitatet at å skape kunst for barn og unge sjelden forbindes med høy status:

Hvis du ikke lykkes så godt på samtidskunstfeltet, så begynner du i alle fall ikke å produsere kunst for barn – det er ikke noe karrierevei akkurat. Heller det motsatte.

Ifølge dette sitatet er det altså ingen god strategi å lage kunst for barn hvis man ønsker å bli anerkjent kunstner. Hun er ikke alene om å mene det, og informantene er samstemte i at kunst for barn og unge fortsatt har lav status på kunstfeltet.

At kunst for barn og unge rangeres lavere enn annen kunst, kommer også tydelig fram hos en av tilskuddsmottakerne som har fått støtte både fra Kunstløftet og fra scenekunstordningen i Kulturrådet. Informanten foretrekker støtte fra scenekunstordningen og gir uttrykk for at støtte fra fagområdet for barn og unge i Kulturrådet, slik det har fungert utenfor Kunstløftet, innebærer at kunsten kommer i annen rekke:

Vi er jo ikke finansiert gjennom barn og unge i Kulturrådet, vi er finansiert gjennom scenekunstordningen, fordi det vi gjør, er nyskapende scenekunst. Så det er en viktigere kategori enn barn og unge. Vi setter kunsten først, da, fremfor kategorien.

Ifølge informanten har Kunstløftet fungert annerledes enn tilskuddsordningen for barn og unge i Kulturrådet generelt ved at det er et prosjekt som har satt kunstneriske kriterier inn i målgruppetenkningen omkring barn og unge. Informanten antyder også at kunst som har bestemte målgrupper som utgangspunkt, ikke er nyskapende. Med andre ord rangeres kunsten etter hvor fri den er. Dette skal vi komme tilbake til. Som vi også skal se, varierer og uttrykkes statusen forskjellig på ulike kunstområder. En av informantene mener at det er på hennes felt, billedkunstfeltet, at kunst for barn og unge har lavest status. Her forteller hun hvordan det kommer til uttrykk:

Det er vel kanskje billedkunstfeltet som henger lengst bak. Og det er ganske rart. Jeg kan se at kjempeflinke kunstnere lager helt elendige prosjekter for barn. Det er helt rart. [...] Det blir veldig mange krokodiller, ulver og dyr. Masse, hva skal man si, kunst som i en voksenverden ville blitt kalt dårlig kunst. [...] Jeg mener at man må ha to tanker i hodet samtidig: Man må jo både tenke barnas forestillingsevne, men selvfølgelig også tenke på noe som er kunstfaglig relevant.

Ifølge henne er det altså lavere krav til kvalitet når barn og unge er målgruppa, og at for å lage god kunst for barn kreves det både kunstfaglig kompetanse og kompetanse på barn.

Hun forklarer videre at hun mener mange i mangel på forståelse av hva det vil si å lage kunst for barn, overdriver hvor skjøre barn er. Denne innstillingen til kunst for barn og unge gjør seg også gjeldende i kritikker av kunst for barn og unge, slik redaktøren i Periskop gir uttrykk for her:

Med en gang barn er involvert, så virker det som om man tror man må ta innover seg barnet på alle nivå. Det er liksom som om at barnet, altså den sarte barnesjelen, den ivaretagelsen, da, som barnet fremprovoserer hos de aller fleste voksne, at den blir liggende på tekstinivå. Altså at: «Det er så moro for barna, barna likte det kjempegodt», og «det var et veldig godt initiativ» og sånt. Nå har jeg publisert et par slakter, og da blir folk provoserte. [...] Jeg har inntrykk av at folk tenker at så lenge det er for barn, så er det bare bra, det er bare hyggelig, det er bare sånn «flott initiativ», og «alle barna hadde det kjempefint». Hvordan kan man liksom slakte et slikt prosjekt eller skrive noe negativt i det hele tatt? En slik holdning vitner om manglende interesse for kunstfaglig kvalitet når det gjelder barns kunsterfaring! [...] Og dette forholdet virker ekstremt for det visuelle feltet.

Den utbredte oppfatningen om at alle kunst- og kulturtilbud for barn er bra i seg selv, er det flere av informantene som vil til livs. Denne oppfatningen beskriver også Stavrum (2013) med sitt begrep om kunstfeltets doble godhet, som viser til at når kulturpolitikken og kunsten får barn og unge som målgruppe, er intensjonene bak per definisjon så gode at verken innhold eller organisering kan kritiseres.

Flere opplever at refleksjonsnivået er for lavt når det gjelder kunst for barn og unge, og peker på at motvilligheten mot å jobbe med kunst for barn og unge skyldes kunnskapsløshet. På spørsmål om hvorfor statusen, særlig på det visuelle feltet, er så lav, og hvor eksplisitte motforestillingerne er mot å jobbe med barn som målgruppe, svarer en av informantene fra billedkunstfeltet følgende:

Mitt inntrykk er at det er få som har tenkt på det. Få som har gitt det et sekund av sin tankevirksomhet. Og så, når jeg begynner å snakke om det, synes folk faktisk det er interessant og spennende.

Dette sitatet illustrerer noe som flere av informantene trekker fram, nemlig at det er liten grad av refleksjon rundt kunst for barn og unge. Flere tar til orde for å satse på økt oppmerksomhet, kunnskapsformidling og kunnskapsutvikling om feltet, både for at flere skal interessere seg for denne målgruppa, og for å øke refleksjonsnivået til dem som faktisk jobber med kunst for barn og unge.

Men ikke alle kunstnere ønsker å ta særlig hensyn til målgruppa – tvert imot. En av

tilskuddsmottakerne forteller om at det å si at kunstnere jobber med kunst for barn og unge, vekker negative følelser, selv når publikum faktisk er barn og unge:

NNs produksjoner har stått på spillelistene til Scenekunstbruket år etter år. Det er det kunstnerskapet som er formidlet mest med flest forestillinger og spillesteder i DKS noen gang. Men jeg sier ikke at NN jobber med kunst for barn og unge. Og hvis jeg hadde sagt det om henne, ville hun blitt meget fornærmet. Det er det samme som å si at man lager teater for pensjonister. «Jeg er pensjonistkunstner?» Nei, du er ikke det. Altså, en billedkunstner sier ikke «Jeg er barnekunstner», men «Jeg er kunstner», sier en billedkunstner, uansett. Men innenfor teater, så har vi et begrep om barneteater. Det er veldig nedverdiggende for dem som etablerer seg som kunstnere, å bli kalt en barneteaterkunstner. Ikke sant? Ikke et positivt begrep.

Dette sitatet viser at begrepene vi bruker om kunstnerne, er viktig for statusen. Mens betegnelsen «kunstner» viser til en fri, autonom aktør, oppleves det å være såkalt bindestrekkkunstner, enten det er DKS-kunstner eller barnekunstner, som devaluerende. Informanten mener at det særlig er på scenekunstfeltet at kunstnerne får det hun ser på som nedverdiggende betegnelser:

Sterke kunstnere jobber aldri med utgangspunktet «Åh! Nå vil jeg lage en forestilling for barn i alderen 7–13». De jobber ikke sånn. Og dermed så blir det å båssettes på den måten ... Jeg tror de opplever det som en underkjenning av at de jobber kunstnerisk, at de har et kunstnerisk engasjement, et samfunnsengasjement for det de gjør. For de ser jo at ingen andre sterke kunstnere blir karakterisert sånn. Arve Tellefsens musikk er jo allmenn. Man sier ikke at Arve Tellefsen er en barnemusiker. Nei. Han spiller for fullsatt kirke med Olavsguttene, altså det barnekoret i Trondheim, men han blir jo ikke kalt barnemusiker.

En av informantene fra billedkunstfeltet forklarer hvorfor det finnes så lite billedkunst med barn som målgruppe, slik:

Det handler vel dels om at kunstnere vil være på en arena som har status, men først og fremst handler det om at man som kunstner vil uttrykke noe som er relevant for en selv. Jeg sier ikke dette ut fra en romantisk tanke om at verket speiler kunstneren, selv om den tanken fortsatt preger

del av kunstproduksjonen og resepsjonen. Det jeg sikter til der, er det grunnleggende uttrykksbehov som ligger i bunnen for all kunstnerisk virksomhet. Og det uttrykksbehovet er det voksne menneskets uttrykksbehov, ikke barnets.

Videre mener hun at målgruppetenkning, akkurat som oppdragskunst, truer ideen om kunstneren som en autonom aktør. Hun tror kunstnerisk autonomi er en viktigere strukturerende idé i skapende kunstrområder enn utøvende, og at det er en årsak til at kunst for barn og unge er mer utbredt på scenekunstrområdet enn på det visuelle feltet.

Den [autonomien] sitter nok sterkere [i skapende kunstfelt] enn i de feltene der flertallet er utøvende, f.eks., innenfor teater og dans er de aller fleste aktørene utøvende ... Så det er nok også strukturelle forhold her, som man må ha i mente dersom man skal forstå fraværet av billedkunst for barn.

At autonomien står sterkere innenfor billedkunst enn på for eksempel scenekunst, vil nok mange av våre informanter være uenige i. Men en av de mest sentrale informantene fra scenekunstfeltet forteller at mange aktører har blitt mindre engstelige for at kunsten skal være instrumentell. Han sier at han også tidligere var veldig opptatt av autonomi, men at det viktigste er at innholdet er av god kvalitet, uavhengig av om man tenker på målgruppe eller ikke. Videre forteller han at han er lei av å snakke om at kunst for barn og unge har lav status, selv om han erkjenner at det har det. Han ønsker heller å trekke fram at det er nettopp på feltet for barn og unge, særlig på det frie feltet, at utviklingen innenfor scenekunst skjer:

[...] Det er der, på veien det skjer. Så dette med lavere status ... jeg er så midt oppe i det, så jeg later som jeg ikke hører det, kanskje. Og jeg snakker det sikkert litt opp – det gir jeg blaffen i, for det er så mye bra. Og skjønner de ikke det, så er det deres problem, for da henger de ikke med på utviklinga. For det er ikke noe sted innenfor scenekunsten hvor det har skjedd en så stor utvikling de siste 20 årene som det er innen scenekunst for barn og unge. Men det vil kanskje alltid være forbundet med lavere status? Jeg mener lærere, barnehageansatte ... det er mindre lønn, det er ...

Hittil har vi vist at den lave statusen knyttes til både kunstnerisk og barnefaglig kunnskap, til kunstnerisk kvalitet og til idealet om autonomi.

I andre yrker er status ofte knyttet til penger. Det er i påfallende liten grad noe informantene snakker om. Et medlem av fagutvalget for barn og unge i Kulturrådet mener at for å leve opp til ambisjonene om å heve interessen for, kvaliteten på og statusen til kunst for barn og unge må det også følges opp med økonomiske midler. Ifølge informanten har situasjonen på feltet for barn og unge vært, og er fortsatt, til dels preget av at det er lite midler i omløp, og av det informanten kaller «pappeske- og teipproduksjoner»:

Den «knapper og glansbilder»-logikken som til en viss grad hersker på feltet for barn og unge; det at alt du trenger er en nylonstrømpe og noe gammel ull og en veldig god idé, og så blir det kjempeflott kunst. For det hjelper jo selvsagt også å ha en storlagen arkitektur med gode teknologiske muligheter og utrolig flinke folk som det koster å leie inn. Da blir det en annen type prosjekt. [...] Jeg tenker jo at i produksjoner for voksne ville man ikke tatt til takke med en slik gjennomføring som produksjoner for barn og unge ofte er preget av. [...] Jeg tror at summene på scenekunstproduksjon er mye høyere på produksjonene innenfor scenekunstutvalget, enn det vil være på scenekunstproduksjoner for barn og unge. Det er rett og slett andre apparater som settes i sving.

Lignende synspunkter finner vi imidlertid også igjen på Kunstløftets egen nettside, der de har spurt ulike fagpersoner om de mener Kunstløftet har bidratt til økt status for kunst for barn og unge. En svarer at både status- og kvalitetsheving er avhengig av at kunstnere som jobber på barnekunstfeltet, får gode arbeids- og inntektsvilkår. En annen av dem som ble intervjuet, betegner Kunstløftet som et mikroprosjekt sett i lys av de helhetlige kunst- og kulturpolitiske prioriteringene.

Oppsummert kan vi si at den lave statusen på den ene siden er knyttet til (redsel for) svekket autonomi. Det er den frie autonome kunsten som rangerer høyest. Den lave statusen kommer til uttrykk gjennom det som oppfattes som nedsettende betegnelser på kunsten og kunstnerne, for eksempel at man lager barnekunst eller er barnekunstner. I dette ligger det en motstand mot målgruppetenkning som bunner i idealet om at «kunsten må komme først». På den andre siden tas det til orde for at kvaliteten på kunsten til barn og unge er dårlig på grunn av manglende kunnskap om og refleksjonsnivå rundt barn som målgruppe. God kvalitet i kunst for barn og unge – og i neste omgang status – er ut fra dette

synet avhengig av en kombinasjon av kunnskap om barn og unge som målgruppe og kunstfaglig kunnskap. Forholdet mellom disse to perspektivene skal vi komme tilbake til mot slutten av kapitlet.

Har Kunstløftet bidratt til statusheving?

Ifølge flere informanter er det en tendens til at store aktører og viktige kunstmiljøer i større grad enn før jobber med barn og unge. Og selv om kunst for barn og unge fremdeles har lav status på kunstfeltet, gir flere av informantene uttrykk for at det er høyere grad av interesse for å arbeide med barn og unge som målgruppe enn tidligere. Ifølge en av informantene har det for eksempel skjedd en endring i scenekunstmiljøet, der stadig flere anerkjente grupper retter seg mot barn. Han trekker fram Jo Strømgren Kompani som eksempel på noen som er opptatt av å lage forestillinger for barn og unge ut fra et genuint ønske om å nå denne målgruppa og ikke ut fra økonomiske insentiver. Også andre informanter har inntrykk av at stadig flere utøvere ønsker primært å rette seg mot barn og unge som målgruppe, slik dette sitatet fra en regional DKS-aktør illustrerer:

Produsenter jeg har snakket med, sier at det blir færre og færre av de utøverne som bare tar DKS-oppdrag fordi de trenger en jobb, men som egentlig helst vil spille på A-scenen. Mange i dag har en genuin interesse for å spille for barn og unge.

En sentral informant fra musikkfeltet opplever også at det er blitt større interesse for å arbeide med barn og unge som målgruppe enn tidligere, og mener dette er en naturlig og viktig del av mange kunstneres virksomhet:

[...] Det er ikke så mange som tenker på barne- og ungdomsprosjekter som noe mindre viktig. Flere og flere kunstnere har jo en ganske mangefasettert praksis. Det er ikke sånn at man bare maler bilder for utstillinger eller bare spiller konserter med Beethoven. Man gjør veldig mange ting. Man har en 360-graders virksomhet som produsent, som improvisasjonsmusiker, som installasjonskunstner, som pedagog, som kontorist. Så det å inkludere barn og unge i den virksomheten, å ha et tilbud til den målgruppen, er bare en logisk konsekvens [...]. Og da er det egentlig en naturlig del av ditt virke. Det er ikke noe du gjør for å tjene penger til det andre, som kanskje har vært en tydeligere distinksjon før.

Han peker på at kunstnerrollen har utviklet seg på en måte der den har fått en mer åpen funksjon, og at det har hatt en positiv betydning for hvordan kunst for barn og unge har blitt oppfattet. En slik observasjon er i tråd med Abbing (2002) og Mangset (2004), som begge peker på at det har blitt utviklet nye måter å oppfatte og leve ut kunstnerrollen på. Studier av kunstneres arbeids- og inntektsforhold viser dessuten at kunstnere er mangesyslere, ved at de sjonglerer mellom ulike typer arbeid som i ulik grad er knyttet til det kunstneriske arbeidet (Baumol og Bowen 1966, Throsby 1994, Menger 2006). Den siste undersøkelsen av norske kunstneres inntekts- og arbeidsforhold viser dessuten at tiden kunstnere bruker på såkalt kunstnerisk tilknyttet arbeid, som for eksempel undervisning i kunstfag, er økende (Heian et al. 2015).

Disse informantenes observasjoner tyder altså på en økt interesse for barn og unge på kunstfeltet. Men innebærer det også statusheving? Og i hvilken grad er dette i så fall noe Kunstløftet har bidratt til? På spørsmål om Kunstløftet har bidratt til at interessen for barn som målgruppe for kunsten har økt, svarer den samme informanten fra musikkfeltet dette:

Det er alltid vanskelig å si at det er de som har bidratt til det. Man kan også snu på det og si at ofte er det sånn at samfunnsstrømmingene går i en retning, så oppstår Kunstløftet, som en slags, kanskje uformulert, men like fullt konsekvens, av noen strømninger. Og så blir det en form for zeitgeist-funksjon, som er viktig. En manifestasjon av noen ideer i samtiden, først og fremst. Det har det hatt.

Han peker på at i den relativt korte perioden Kunstløftet har eksistert, er det ambisiøst å tro at det skal kunne heve statusen, men at også Kunstløftet er del av en tidsånd. Ifølge han er en del av denne tidsånden det at man tenker friere om hva som kan produseres for barn og unge, og det er også noe som viser seg i andre, store kunst- og kulturinstitusjoners satsinger, som Rikskonsernene, Den kulturelle skolesekken og orkestrene.

Prosjektlederen for Kunstløftet understreker på sin side viktigheten av at Kulturrådet faktisk etablerte Kunstløftet, og mener det gradvis har vunnet terreng i kunst- og kulturfeltene. Med det mener han at Kunstløftets prosjekt går ut over det å bare være en støtteordning, ved at de har tatt initiativ til seminarer og konferanser og gir ut avis. Ifølge han er det viktigste Kunstløftet har bidratt til, at området er satset på og satt på dags-

ordenen, og at det i det også ligger en forventning og et håp om at det bidrar til økt status, anerkjennelse og interesse. Det er mange av informantene våre enige i. Hva som skal til for at forholdet mellom kunst for barn og unge og annen kunst skal bli mer symmetrisk, synes mange det er vanskelig å svare på. Likevel – at Kunstløftet har vært med på å bidra, og at de har en viktig rolle gjennom både å sette fokus på og styrke feltet med midler til konkrete prosjekter, er det stort sett enighet om. En av informantene fra scenekunstheltet sier dette om hva Kunstløftet har bidratt med for feltet:

Kunstløftet har bidratt til at det faktisk har endra seg litt. Du har alltid hatt barne- og ungeavdelingen, men med Kunstløftet har det blitt mer tydelig at det faktisk er et kunstløft for barn og unge. Og det har bidratt til en større identitet rundt det feltet innad i Kulturrådet også. Så det skal bli spennende å se nå, når det ikke er mer.

Interessen for og oppslutningen om kunst for barn og unge har ifølge informantene økt i Kunstløftet-perioden. Men innebærer det også høyere status, og i hvilken grad har Kunstløftet vært en del av denne statushevingen? Prosjektlederen for Kunstløftet mener at å stimulere til en utveksling mellom sfæren barn og unge og sfæren for resten av kunstfeltet er noe av nøkkelen til statusheving, slik det er gjort både gjennom prosjektstøtte og i avisene. På spørsmål om Kunstløftet bidrar til å heve statusen til kunst for barn og unge, trekker en av informantene, som blant annet har vært skribent for Kunstløftet, fram verdien av å bringe inn et teoretisk og akademisk element gjennom avisene:

Kunstfeltet er basert på verdisystemer. Og det er disse som styrer feltet. At noe er mer verdt enn noe annet, ikke sant? Da er det sånn at alt som representerer en merverdi, kan klare å dytte ting oppover i systemet. Dessverre er det sånn. At man bruker flinke skribenter og en kontekst som bestemmes som verdifull, som f.eks. Morgenbladet, og tar tak i kunstnere og kunstprosjekter som klarer å løfte feltet fremover, kuratere interessante prosjekter. Hva mer kan man gjøre, tenker jeg.

Denne informanten ser det altså som både nødvendig og virkningsfullt å hyre inn skribenter med høy anseelse for å heve statusen til feltet for barn og unge. Andre er mer forbeholdne til dette grepet. For eksempel ser en av tilskuddsmottakerne på Kunstløftet som viktig for å øke statusen, men

at det krever at samtidskunstperspektivet ikke tar overhånd:

Hvis ikke Kunstløftet hadde vært der, så hadde det jo ikke vært noen ting for den som vil lage kunst for barn. Og det vi i feltet for barn og unge vinner på at Kunstløftet bringer samtidskunsten inn, det er at statusen øker. For plutselig spiller vi på den samme banen, ikke bare ute i skogen, på den lille kunst for barn-banen, men på den mye mer sentralt plasserte samtidskunstarenaen. Så i det perspektivet er det klart at det er viktig. Jeg tror bare at det hadde vært bedre om de samtidig inkluderte de perspektivene som allerede finnes i feltet. [...] I vårt arbeid har vi derfor vært opptatt av at vi også skal være et tilbud til dem som faktisk hver dag jobber med scenekunst for barn, dem som til vanlig spiller på den lille kunst for barn-banen. Man må også ønske at de skal få ta del på den store arenaen. Ikke la dem forbli der ute i skogen, forlatt fordi de ikke behersker diskursen.

Det denne informanten peker på, er at grepet med å bringe samtidskunstnere inn på kunstfeltet for barn og unge kan være et godt grep, men bare på betingelse av at det barnefaglige perspektivet også ivaretas. Hun mener man bør være oppmerksom på at de som allerede jobber på dette feltet, og som innehar en barnefaglig kunstnerisk kompetanse, ikke nødvendigvis kjenner seg igjen i eller forstår språket som føres i samtidskunstdiskursen, uten at det betyr at de ikke kan lage god og betydningsfull kunst for barn. Hun uttrykker videre at det ikke bør være noe mål at kunstfeltet for barn og unge skal bli likestilt med samtidskunstfeltet:

Det er veldig lite produktivt å tenke at feltet kunst for barn skal bli likestilt med eller det samme som samtidskunstfeltet, i stedet for å tenke hvordan vi kan operere i vårt felt på en relevant måte. Det å ha en offentlig samtale som faktisk adresserer de reelle problemstillingene, er en måte å gjøre feltet interessant på. For hvorfor skal man lage kunst for barn? Jo, fordi man opplever at der kan man gjøre kunstnerisk interessante ting. Men hvis ingen lærer deg det, eller at du aldri ser det eller opplever det, da gidder du jo selvsagt ikke det.

Hun peker videre på at enkeltpersoner, som prosjektlederen for Kunstløftet, og profilerte enkeltkunstnere har en viktig funksjon for å synliggjøre feltet, men at fagkunnskap i feltet er det viktigste blant både kunstnere, kritikere og andre. Hun

poengterer at det å lage god scenekunst for barn forutsetter interesse for og kunnskap om barn, og etterlyser at flere utdanningsinstitusjoner tilbyr kurs i kunst for barn. Hun har tro på at kompetansen til hele feltet heves gjennom formaliserte utdanninger og kunnskapsutvikling, som hun tror vil medføre at de som arbeider med kunst for barn og unge, oppfattes som relevante samfunnsaktører.

Informantene vi har snakket med, deler altså oppfatningen om at oppmerksomheten rundt kunst for barn og unge har økt de siste årene, og at Kunstløftet kan ha deler av æren for det. Inntrykket er også at stadig flere, også anerkjente kunstneriske miljøer, retter seg mot barn og unge ut fra et genuint ønske. I hvilken grad Kunstløftet har bidratt til statusheving, er det ikke lett å gi noe entydig svar på. Man kan også snu på det og si at Kunstløftet kanskje er et resultat av en tidsånd som innebærer økt interesse for kunst for barn og unge.

Kunst for mennesker eller kunst for barn

Våre informanter representerer ulike ståsteder og kompetanser i det kunstfaglige terrenget. De har også ulike forståelser av hva som er god kunst for barn og unge, og hvilken kompetanse som er nødvendig for å skape relevant kunst for denne målgruppa.

En tilnærming kom til uttrykk innledningsvis i et av intervjuene med en informant som representerer samtidsscenekunstfeltet:

Forsker: På hvilke måter har du jobbet med kunst for barn og unge?

Informant: Jeg skiller ikke mellom kunst for voksne og kunst for barn og unge. Men jeg hører at du gjør det. Og det er det jo veldig vanlig å gjøre.

Svaret indikerer at det tilsynelatende enkle og «ufarlige» kartleggende innledningsspørsmålet «På hvilke måter har du jobbet med kunst for barn og unge?» rommer komplekse lag av betydninger. I svaret ligger det en holdning om at den målgruppetenkningen som har preget kunstproduksjonen for barn og unge, svekker og segmenterer kunsten.

En annen tilnærming, som kan sies å være kritisk til den første tilnærmingen, kommer til uttrykk i et intervju med en annen informant. Denne informanten, som primært arbeider med kunst for barn og unge, er av den oppfatning at

en bevissthet omkring barn som målgruppe er et helt vesentlig grunnpremiss som bidrar til å sikre at kunsten blir mer relevant og dermed bedre:

Jeg tror det er farlig for kunsten for barn at man ikke lenger snakker om barn. Rett og slett. Det er veldig deilig, vet du, å lage kunst for barn uten å lage kunst for barn. For da tiltrekker man seg kanskje et annet segment av kunstnere, så kanskje man får mer avanserte strategier, kunststrategier. Men samtidig så mister man jo da begrunnelsen for det arbeidet man gjør. Jeg tror at ved å tenke at «ja, det er et barn jeg snakker med», så må man jo undersøke den relasjonen. Hvis man tenker at «jeg lager ikke kunst for barn, jeg lager kunst for mennesker», så fraskriver man seg ansvaret for å undersøke den relasjonen. Og det kan være bra noen ganger, for da slipper man den velmenende kunsten som stiller seg veldig nede hos barna og forklarer. Men man kan også risikere at man får kunst som overhodet ikke interesserer seg for barns livsverden. Og det tror jeg er problematisk.

Informanten mener at samtidskunsten representerer et refleksivt nivå som har mye å bidra med for barnekunstfeltet, men at man i iveren etter å ta avstand fra pedagogisk kunst og instrumentelle verdier ikke må risikere å frarøve barna muligheten til å få kunst som angår dem. Informanten mener derfor at det er viktig å verdsette den kompetansen på og interessen for barnet som finnes hos alle dem som har lang fartstid i barnekunstfeltet. Den kunsten som lages for de aller yngste barna, benyttes som eksempel:

Det er jo i Norge etter hvert en tradisjon for å lage kunst for de aller minste. Det hadde jo aldri skjedd hvis man lagde kunst for mennesker. Det er jo nettopp fordi man har sagt at man skal lage kunst for barn under 3 år, at det har vokst fram et felt der, ikke fordi man har laget kunst for unge mennesker.

En total konvertering fra kunst for barn til kunst for mennesker ville åpenbart rive bort grunnlaget for Kunstløftet som satsing. Kunstløftets prosjektleder gir uttrykk for en holdning som plasserer seg i en mellomposisjon mellom de to omtalte tilnærmingene:

Du vet at vi har gitt støtte til produksjoner [som retter seg mot barn] fra 0 til 3 år. [...] I et utviklingspsykologisk perspektiv er det åpenbart en fordel, kanskje ikke en forutsetning absolutt, men

en fordel å ha noen kunnskaper om hvem disse babyene er, versus 16–17-åringer og hele spennet mellom. På den annen side prøver jeg også å si noe om at man ikke skal være låst i en målgruppetenkning. Jeg sier at «lag interessant kunst, først og fremst», «prøv ut», «test ut hva som skjer».

Fra Kunstløftets side er det, som vi har vært inne på tidligere, hele tiden det kunstfaglig interessante som kommer først, men med en pragmatisk og ideelt sett ikke-segmenterende holdning til at dette må kombineres med interesse for målgruppa og et ønske om å skape kunst som er relevant for dem.

Litt forenklet sagt kan det framstå som at det som skiller hvordan aktører på henholdsvis barnekunstheltet og samtidskunstheltet forholder seg til målgruppe på, er knyttet til rekkefølge eller prioritet. Der barnekunstheltet begynner med barnet, begynner samtidskunstheltet med kunsten. Der aktører på barnekunstheltet har barn og barnekultur som utgangspunkt, premiss og spesial, vil kontekstualisering og tilpasning til målgruppe være noe som aktører på samtidskunstheltet, i tråd med forståelsen om kunstens autonomi, først begynner å forholde seg til et stykke ut i den kunstneriske prosessen.

Men hvor målgruppetenkningen kommer inn i bildet, varierer også mellom kunstuttrykkene. På billedkunstheltet produseres det knapt egen kunst med barn som målgruppe. En informant fra en samtidskunstinstitusjon har en forklaring på hvorfor det er slik:

[...] På billedkunstheltet er ikke det å tenke målgrupper, som her barn, en naturlig del av et kunstnerisk virke. Det bør heller ikke ligge der som en tanke i akademiundervisning og lignende ... For meg vil det være et utilbørlig press på den autonomien kunsten har erobret gjennom de siste hundre årene. Situasjonen er selvsagt annerledes dersom du påtar deg et utsmykningsoppdrag for en skole eller en barnehage.

Når barn som målgruppe svært sjelden er del av den skapende prosessen, kommer målgruppetenkningen (hvis den i det hele tatt gjør det) først inn i bildet når kunsten skal formidles. Men det er også ulike oppfatninger om i hvilken grad, særlig samtidskunst, lar seg formidle til barn. Den samme informanten mener avstanden mellom det som kan formidles til barn og det som ligger i selve kunstverket, ofte er stor. Hun viser til at mesteparten av (samtids)kunsten både i tematikk og gjennom sin kompleksitet henvender

seg til et voksent publikum, eller til «et voksent, analytisk og tenkende, følende menneske», som hun sier. Hun mener det er et grunnlagsproblem som ikke er diskutert i særlig grad i Kulturrådet, fordi kunst for barn og unge er et felt preget av sterk idealisme. I tillegg er det en virksomhet som lett genererer politisk entusiasme og økonomiske midler.

Det er veldig mange ting ved et kunstverk som ikke kan formidles, fordi dagens samtidskunst veldig ofte er preget av avanserte teoretiske og/eller politiske diskurser eller andre ting som ikke lar seg formidle til et barn. [...] Problemet er at når kunst laget for voksne formidles til barn, blir det ofte noe helt annet. [...] Mange som jobber med formidling overfor barn, er preget av idealiserende og beskyttende holdninger, som i mange tilfeller er helt nødvendige med tanke på barns emosjonelle og intellektuelle behov.

Det vises til at den viktige kunsten sjelden arbeider med problemstillinger som er gode eller behagelige, men heller foruroligende, skremmende og problematisk. Ofte er også kunsten for kompleks til at barn kan ha forutsetning for å forstå den, slik den er ment, og at det er disse sidene ved kunsten som ofte er vanskelig å formidle til barn. En av informantene fra billedkunstheltet mener formidlingen kan vanne ut kunsten og gjøre den mindre betydningsfull:

[...] Hva står igjen av kunstverket når man har tatt bort alt det man mener ikke egner seg for barn? Er det da en formidling av et kunstverk lenger? Det finnes masse kunst som er helt ufarlig og kanskje også tidvis betydningsløs, og kunst som er vesentlig, men ufarlig, så det er mange lag her. Men at det er mange ting i kunsten som motsetter seg en slags formidling til barn, det vil jeg mene. Det synes jeg er viktig å holde på, også for kunstens egen del. Andre ganger dreier det seg bare om at verket blir for komplekse. Resultatet er at man ofte ender opp med en formidling som har få eller ingen berøringspunkter med kunstnerens intensjon og de etablerte lesningene av kunstnerskapet. Så hva er det man formidler da? Dette diskuteres nesten aldri, noe som kanskje skyldes at ordet formidling har en slags mantrakarakter i Norge. Det er en mirakeltro for hva formidling kan utrette, en tro det er på tide at vi avliver.

Informanten ser på dette som grunnleggende problemstillinger som hun etterlyser mer diskusjon om i den offentlige debatten om formidling,

som hun mener er for preget idealisme knyttet til at kunst skal nå ut til alle. Her er informanten inne på noe som kan ses på som et kulturpolitisk dilemma. For en viktig del av norsk kulturpolitikk har nettopp vært idealet om at kunst og kultur skal nå ut til hele befolkningen, men fortsatt er det systematiske skjevfordelinger i nordmenns kulturbruk knyttet til sosiale bakgrunnsfaktorer som utdanningsnivå, yrkesstatus, alder, bosted og kjønn (Mangset 2012). Informanten gir uttrykk for at heller ikke all kunst *skal* nå ut til alle, og står med dette som forsvarer for kunstens autonomi og kunstens egenverdi. I tillegg mener hun at formidlingens «mantrakarakter», er en trussel for det hun karakteriserer som den viktige kunsten. I en anmeldelse av en Kjartan Slettemark-utstilling på Museet for samtidskunst uttrykker kritiker Stian Danielsen et lignende syn på formidling av samtidskunst til barn:²⁵

En utstilling rettet mot barn, iallfall mitt barn, bør altså spille på gjenkjennelighet (gitt at målet er å fenge). Man må fokusere på motiver som virker tiltalende – som menneskelig anatomi og dyrefigurer – for å kompensere for det fremmedgjørende og vanskelige i kunstens formspråk og metoder. [...] Men om man utelukkende ser på samtidskunsten som et avbildningsverktøy, eller som biografi, fordømmer den kritiske tradisjonen samtidskunsten står i og som er med på å legitimere og gi mening til mye av det Slettemark har produsert. [...] Om man ikke er bevisst kunstens egenart som praksis og objekt, hva henter man da ut av den?

Motsetningene mellom barnekunstheltets og samtidskunstheltets tilnærming til kunst og målgruppe kan iblant synes å være uoverstigelige. Frontene forsterkes også av at feltene kjennetegnes ved ulike diskursive praksiser, og det kan vanskeliggjøre forståelse og kommunikasjon mellom aktører som står fjernt fra hverandre. Sett utenfra kan samtidskunstspråket oppleves som vanskelig tilgjengelig og fremmedgjørende. Selv blant våre informanter, som har kunstfaglig erfaring og kompetanse og sentrale roller i Kunstløftet-prosjekter eller kunstinstitusjoner, og som slik sett ikke er hvem som helst, er det flere som opplever at det er utfordringer knyttet til samtidskunstspråket. To av informantene uttrykker det slik:

Et veldig teoretisk, samtidskunstorientert, ugjennomtrengelig, vanskelig språk. [...] Jeg tenker at jeg forstår det nesten ikke selv. Og jeg, om noen, burde jo virkelig ha forutsetning for å forstå det. Det er et språk og en måte å tenke på kunst for barn på som ikke snakker om det som noe av kjøtt og blod, men som noe veldig teoretisk og abstrakt, og det kan være vanskelig å trenge gjennom for mange, inkludert meg selv.

Det virker litt utilgjengelig for andre enn de som er interessert. Jeg skulle ønske de kunne komme litt bredere ut med det. Le litt liksom, hallo! Det her er kult! [...] Det her må jeg slite med å lese. Og jeg kjenner feltet, jeg kjenner alt dette her. Men det å ha et språk som faktisk formidler til dem som ikke kjenner scenekunst eller kunstheltet i det hele tatt, det skulle vært en allright øvelse.

Det er ikke noe nytt at samtidskunstens språk og perspektiver kan oppleves som unødvendig vanskelig og ekskluderende, ikke bare for utenforstående, men også for folk som selv representerer kunstheltet (se f.eks. Røyseng og Haugsevj 2013:58). I Kunstløftet-sammenheng blir nok likevel kontrasten forholdsvis stor mellom det avansert akademiske samtidskunstspråket og det noe mindre intellektuelle språket som benyttes i barnekunstheltet.

Sett fra et samtidskunstperspektiv står barnekunstheltet generelt sett svakere når det gjelder språk og kunstnerisk refleksjonsnivå. En informant som selv kommer fra samtidsscenekunstmiljøet, sier det slik:

I kunstheltet kan du nesten alltid skille mellom håndverkere og kunstnere. De som er håndverkere, har ofte ikke en kunstambisjon. Det er veldig vanskelig å snakke om hva er kunstambisjon versus håndverksambisjon. Håndverkere er ofte de som gjerne vil tenke om seg selv at de er kunstnere, men du kan nær sagt ... Når du jobber med dem, er det ikke mer enn håndverk, for å si det sånn. For de har ikke selvrefleksjon, de har ikke metakritikk på det de driver med, de har ikke kompetanse til faktisk å endre produksjon, formidling og institusjonskritikk ut fra kunnskapen de henter og uttrykket de ønsker å lage, å forbinde det med en sterk idé. Det er bare da du begynner å nærme deg et kunstnerisk nivå.

Mens samtidskunstnerne kritiserer «barnekunstnerne» for manglende refleksivitet og lavt kunstnerisk nivå, påpekes det fra barnekunstheltet at samtidskunstnerne mangler kompetanse på

²⁵ Anmeldelsen ble først publisert på Kunstkritikk.no (14.01.2014) og siden på periskop.no (23.01.2014).

målgruppa barn og unge. Fra barnekunstheltet kan det oppleves som arrogant når Kunstløftet henvender seg til aktører fra samtidskunstheltet som ikke har kompetanse på barn og unge, og lar dem få definisjonsmakt over kunsten for barn og unge, uten at det samtidig innhentes barnefaglig kompetanse. Samtidig møter barnekunstheltets insistering på at det er viktig med spesialisert kompetanse på målgruppa, motbør fra samtids-scenekunstheltet:

Jeg mener at de barnekunstnerne som hevder at man må ha spesifikk kompetanse på målgruppen for å jobbe med dem, det er jo en måte å selekttere på, det er en hersketeleknikk, ikke sant? Det er en måte å skaffe seg en berettigelse på, fordi en ikke har noe annet å slå i bordet med, nær sagt.

Fra et samtidskunstnerisk ståsted vil det eneste forsvarlige være å begynne med den kunstneriske ideen og heller innhente målgruppespesifikk kompetanse, for eksempel en rådgivende barnepsykolog, underveis i prosessen. Kunstneren skal med andre ord først og fremst sitte med den kunstneriske kompetansen, for eksempel kompetanse på resepsjon, mens annen kompetanse kan innhentes etter hvert når aktuell kontekst og målgruppe begynner å utkrystallisere seg.

Brobyggere mellom samtidskunst og kunstheltet for barn og unge

På bakgrunn av de motsetningene vi har omtalt ovenfor mellom barnekunstheltet og samtidskunstheltet, framstår ønsket om å skape utveksling mellom disse som ambisiøst og utfordrende. Likevel finnes det eksempler på aktører som bidrar til samarbeid og dynamikk, og som kan beskrives som brobyggere. Prosjektet *SceSam – interaktive dramaturgier i scenekunst for barn* (Lisa Marie Nagel) er et slikt brobyggende prosjekt (jf. tekstboks på s. 75). *SceSam* er et kunstnerisk forskningsprosjekt der personer med ulike kompetanser og innganger til kunst for barn, både pedagoger, forskere og kunstnere, samarbeider om å utforske ulike problemstillinger gjennom kunstneriske prosjekter. Tverrfaglighet er et nøkkelord i prosjektet som forener dramapedagogikk med et kunstfaglig perspektiv. Vår informant i prosjektet, som selv har bakgrunn fra dramapedagogikk og teatervitenskap, forteller om utgangspunktet for prosjektet:

Utgangspunktet for prosjektet var enkelt sagt at det finnes scenekunstnere som lager forestillinger

for barn, og det finnes forskere og dramapedagoger som kan mye om barn og teater, men disse gruppene snakker nesten ikke sammen. Så det finnes kunstnere som etter min mening trenger kunnskap om barn, men som ikke har tilgang til den kompetansen, og samtidig finnes det forskere som produserer teorier om kunst for barn uten å være i dialog med de kunstnerne teoriene kan være aktuelle for. Dette ønsket vi å endre på, og derfor utformet vi et prosjekt som gjennom å forene forestillinger, forskning og formidling skulle undersøke interaktivitet i scenekunst for barn, for der så vi at det var særlige utfordringer knyttet til møtene mellom barn og utøvere, både på verksnivå og på et diskursivt nivå.

Videre forteller informanten om hvordan det tverrfaglige samarbeidet utspiller seg:

*Vi har hatt fem kunstprosjekter med kunstnere som har forsket i sine egne kunstneriske prosesser, og det vi har fokusert på, er hvordan vi møter barn i rommet på en kunstnerisk relevant måte. Vi har organisert oss som en forskningsgruppe der hver kunstner og hver representant fra *SceSam* har hatt sine egne forskningsprosjekter de har undersøkt. For kunstnerne har problemstillingene først og fremst handlet om hvordan man kan jobbe med barn som deltakere i interaktive forestillinger, altså svært konkrete problemstillinger knyttet til barn og rom og hvordan det kan løses på gode måter, både praktisk og kunstnerisk. For oss som har arbeidet med interaktivitet på et mer overordnet og teoretisk nivå, har generelle problemstillinger om barn og deltakelse vært viktige: Hva er sammenhengen mellom valg av dramaturgisk form og forestillingens forhold til barna? Hvilke diskurser finner vi at er virksomme i deltakerbasert teater for barn, og hvilke problemstillinger innebærer disse diskursene? Og mer overordnet: Hvordan kan kunstnere og forskere snakke sammen om disse problemstillingene? Det siste jobber vi stadig med, og vi er opptatt av å finne gode måter å formidle kunnskapen vår på, både den praktiske og den teoretiske.*

Som utsagnet ovenfor viser, har deltakerne sine kompetansemessige sterke sider på ulike områder. Gjennom forskningssamarbeidet har de tatt utgangspunkt i et minste felles multiplum og arbeidet videre med ulike problemstillinger. Prosjektet har blant annet utforsket problemstillinger knyttet til forholdene mellom barn som deltakere og kunstproduksjon, med en faglig basis

SceSam – interaktive dramaturgier i scenekunst for barn (Lisa Marie Nagel)

Har fått tilskudd i tre omganger i perioden 2012–2014.

SceSam er et kunstnerisk utviklings- og forskningsprosjekt med en egen portefølje av scenekunstprosjekter. Formålet med prosjektet er å åpne dører og skape møter mellom kunstnerisk praksis og teoretisk forskning på feltet scenekunst for barn i alderen 6–9 år.

Prosjektet forener kunstfaglig og barnefaglig kompetanse og er gjennomført i tre faser. Overordnet mål har vært å utvikle nyskapende scenekunst for barn på barns egne premisser og utforske deltakerstrategier og barns medvirkning i scenekunst. I tillegg har det vært sentralt i prosjektet å prøve ut hvordan kunstnere og forskere kan arbeide sammen på en fruktbar måte i scenekunstproduksjoner, og å undersøke forholdet mellom teori og praksis. I løpet av prosjektperioden er det arrangert flere verksteder for kunstnerisk forskning på ulike problemstillinger, og prosjektresultatene er formidlet gjennom

visninger, seminarer, to åpne symposier, en SceSam-festival, faglige artikler og hjemmeside.

Det produseres mye scenekunst for barn mellom 6 og 9 år. I SceSam er det tilrettelagt for at et utvalg scenekunstproduksjoner blir gjenstand for systematisk arbeid med avanserte kunstneriske strategier for å kommunisere med publikumsmålggruppa. Kunstnere har jobbet med ulike interaksjonsstrategier knyttet til fem produksjoner som inngår i SceSams kunstneriske forskningsprogram:

- Lise Hovik/Teater Fot: *Du skal få høre fuglesang* (Forprosjekt, trilogi bestående av produksjonene *Spurv*, *Nattergal* og *Hakkespett*)
- Hilde Brinchmann/Brageteateret: *Trollmannen fra Oz*
- Konstallasjonen (Janne Britt Rustad og Kristina Kiberg): *Ugler i Mosen*
- Jarl Flaaten Bjørk/Flaatenbjørk kompani: *Kandisia* (Tidligere tittel: *Gåkke an!?*)
- Pia Maria Roll: *Nå løper vi*



Du skal få høre fuglesang. Teatertrilogi for de minste barna av Lise Movik / Teater Fot. Foto: Sivert Lundstrøm.

i eksisterende forskning på barnekultur, der man tenker at barns måte å uttrykke seg på er en estetisk praksis. Dette forskningsperspektivet får betydning for hvordan man tenker om deltakelse i teateret, og er representert av blant andre Fleming Mourtisen (1996) og Faith Guss (2001). I SceSam har det imidlertid vært viktig å være åpen for mange ulike perspektiver:

Vi har ønsket å nå et så bredt felt som mulig, og jeg har selv vært særlig opptatt av at alle som har noe å si om interaktivitet og barns deltakelse i scenekunst for barn, kan få si det hos SceSam. Kanskje går det an å si at prosjektet dermed også har fungert som en slags tankesmie?

SceSam er et tydelig eksempel på brobyggende aktiviteter i Kunstløftet, men de er ikke alene om en slik funksjon. Et eksempel på musikkfeltet er samtidsmusikkensemblets prosjekt *Vi komponerer!*, der barn komponerer og opptrer som utøvere i samarbeid med profesjonelle, anerkjente komponister (se tekstboks på s. 37). BIT20 har for øvrig hatt prosjekter rettet mot barn og unge i 20 år, blant annet gjennom DKS, og har lang erfaring med å samarbeide med pedagoger. Et annet eksempel på en mulig brobyggerfunksjon mellom samtidskunst og barnefaglig kunnskap er samtidsmusikkfestivalen Ultimas satsing på barn og unge, blant annet gjennom BUD – barnas egen ultimadag, hvor barn står som medarrangører i samarbeid med et musikkpedagogisk fagmiljø. Ultima har også blitt støttet av Kunstløftet da de fikk støtte til prosjektet *Remake* i 2013. Dette prosjektet var rettet mot elever i videregående skole som skulle gjenskape en moderne operaklassiker (György Ligetis opera *Le Grand Macabre* fra 1977). Her ble det lagt opp til samarbeid mellom kunstnerisk ansvarlig i Ultima og lærere i ulike fag, og elevene var inkludert i hele utarbeidelsen av prosjektet: tolkning, komponering, produsering og framvisning av et nytt kunstnerisk materiale for et ordinært publikum.

Hvorfor satse på kunst for barn og unge?

Motstanden mot målgruppetenkning i deler av kunstfeltet bunner, som vi har beskrevet ovenfor, i en forestilling om den frie kunsten med utgangspunkt i at prinsippet om autonom kunst på den ene siden og målgruppetenkning på den andre siden er to gjensidig utelukkende kategorier. I tråd med det kan man stille spørsmål ved om man i det hele tatt skal satse på kunst

for barn og unge. Prosjektlederen for Kunstløftet forklarer hvorfor dette er et viktig satsingsområde:

Det er fordi at kidsa fortjener det. Fordi vi mener det er nødvendig i kampen om barn og unges bevissthet og følelsesliv. Fordi presset i skolen ellers fra kunnskapskulturen er så stort at det estetiske rommet må utgjøre en motvekt.

Lignende uttalelser finner vi blant andre informanter også. Barn og unge må få tilgang til kunst og kultur av høy kvalitet, som et alternativ og som et tillegg eller som en motvekt til de kulturuttrykkene som ellers omgir dem, på tv, på Internett, i dataspill, men også på skolen, for eksempel i musikktimen. På spørsmålet om hva som skal til for at det skal skapes kunst for barn, mener flere av informantene at det må initieres utenfra, for eksempel slik det gjøres i Kunstløftet, i offentlige institusjoners mandat m.m. Samtidig peker prosjektlederen på at man må være bevisst på at hvis et av formålene er å gjøre kunst for barn og unge like relevant og viktig, må spesialbehandlingen eller betraktningen av det som «noe på siden» på et tidspunkt opphøre.

Noen oppfatter det dessuten som problematisk i det hele tatt å bruke politiske virkemidler for å rekruttere kunstnere til å produsere noe annet enn de hadde gjort uten slike insentiver. For ikke alle er enige om at kunst for barn og unge bør være en så stor del av kulturpolitikken. En av informantene fra samtidskunstfeltet er kritisk til kulturpolitikken som føres når det gjelder kunst for barn og unge, og mener at mange tiltak er preget av for enkle forestillinger av hvem publikum skal være, basert på en kulturpolitisk idé om «en slags gjennomsnittskonsument, som ikke kan ta inn over seg hvor forskjellige mennesker er». Det har ifølge henne ført til et påtrykk om at museene skal legge an en mer populistisk strategi for å nå ut til alle. Det mener hun er en forfeilet politikk, men det er politisk ukorrekt å yte motstand mot denne ideen siden den bunner i den norske, egalitære samfunnsstrukturen. Ifølge henne er resultatet at det legges et stort press på å øke antallet publikummere i for eksempel museene, noe hun mener kan være uheldig,

[...] fordi det gjør at man lager utstillinger som ikke er gode nok. Noen ganger får museene sågar et helt konkret oppdrag om å lage egne utstillinger som egentlig ikke har noen faglig motivasjon, men som bare er ideologisk motivert. [...]. Det

mest ekstreme eksemplet er kanskje utstillingen «Den kongelige reise», regjeringens bursdagsgave til kongeparet, som Kunstindustrimuseet ble satt til å lage. Utstillinger laget på bakgrunn av mangfoldsår og grunnlovsjubileer er også eksempler på at bruddene med armlengdesprinsippet er like mye regelen som unntaket.

Dette synet handler altså om at politiske føringer nødvendigvis er ideologisk begrunnet, noe som, i hvert fall av denne informanten, ses på som problematisk fordi det går på bekostning av kunsten og kunstinstitusjonenes autonomi. Den samme informanten peker på at det i tillegg til og delvis som del av ulike politiske føringer også har oppstått et press fra interne markedsavdelinger som ifølge henne er

[...] blitt besatt av folk uten kunstfaglig kompetanse som er opptatt av å gjøre museene mer folkelige. Men hvis denne prosessen går for langt, vil museene miste sitt kjernepublikum.

Informanten er usikker på om Kunstløftet i tilstrekkelig grad har diskutert hvilke premisser som skal ligge til grunn for prosjektet, og mener fagligheten tidvis har blitt ignorert i møte med initiativtakernes brennende engasjement. Ifølge henne er kunstfeltet for barn og unge

[...] et felt som låner seg lett til idealisme, noe av problemet ligger nettopp her. God kritikk krever en slags nøkternkynisme, en kompromissløshet, både på kunstens vegne. Det er flott at man har ambisjon om å heve statusen og øke interessen for kritikk av kunst for barn og unge, men samtidig også være bevisst slik at man ikke ender i en slags «kokainboble» av velvillighet og optimisme. Jeg sier ikke at det er det Kunstløftet har gjort, men det er noe med mange av disse initiativene, enten det er mangfoldsåret eller Kunstløftet, at hensiktene er så gode at det nesten blir umulig å påpeke åpenbare svakheter offentlig.

Informanten taler med dette på kunstens vegne og står som forsvarer for kunstens autonomi, som hun mener står i fare for å svekkes hvis den besudles av for sterke ideologiske eller politiske føringer.

Spørsmålet om hvorfor det ses på som mindre viktig for kunstnere å lage kunst for barn og unge enn for voksne, har ikke noe enkelt svar. Og det er ikke noen entydig løsning på hvordan flere skal se det som relevant og viktig å skape kunst for barn og unge. Som vi har vist gjennom

vårt intervjumateriale, vil også noen mene at det ikke nødvendigvis er slik at flere skal se det som relevant å skape kunst for barn og unge og stille for eksempel spørsmål som – kan man lage kunst for barn på barnas premisser som ikke går på bekostning av kunstens premisser? I tillegg til spørsmålet om hvorfor man skal satse på kunst for barn og unge, kan man stille noen grunnleggende spørsmål: Hvorfor skal det være et mål at prestisjen til kunst for barn og unge skal heves? Kunstløftet begrunner ambisjonen om statusheving i at status og kvalitet henger sammen, og at det er viktig at barna får tilgang til god kunst, blant annet som en motvekt til andre kulturuttrykk som omgir dem. Men er det gitt at anerkjennelse gir kvalitet? Man kan tenke seg at man kunne gått i en annen retning og ikke vært så opptatt av anerkjennelse og prestisje, men heller rendyrke en kunstfaglig tilnærming basert på kunnskap om barn og unge som målgruppe.

I dette kapitlet om status og anerkjennelse viser vi først at den lave statusen til kunst for barn og unge kommer til uttrykk både gjennom kvaliteten på kunsten som skapes, gjennom mangel på interesse, refleksjon og kunnskap om målgruppa og gjennom språket som brukes for å beskrive både kunst og kunstnere som retter seg mot barn og unge. På den ene siden knyttes den lave statusen på dette feltet til en frykt for at kunstens autonomi svekkes i takt med graden av målgruppetenkning. Samtidig tas det til orde for at kunstnerisk kvalitet er nøkkelen til høyere status, og at det bare er mulig gjennom en kombinasjon av kunstfaglig kompetanse og kunnskap om og evne til refleksjon rundt målgruppa. Hvorvidt Kunstløftet har bidratt til statusheving av kunst for barn og unge, er det ikke noe klart svar på. Men informantene er samstemte i at oppmerksomheten rundt kunst for barn og unge har økt de siste årene, og at Kunstløftet har bidratt til å øke synligheten til og kunnskapen om dette feltet.

I andre del av dette kapitlet beskriver vi nærmere det vi ser på som en av Kunstløftets strategier for å heve statusen til kunst for barn og unge, nemlig å bringe perspektiver fra samtidskunstfeltet inn på kunstfeltet for barn og unge. Satt på spissen og forenklet sagt oppstår det en motsetning mellom to perspektiver om hva som skal komme først: kunsten eller målgruppa. Selv om det kan synes som om disse to motsetningene er uforenelige, ser imidlertid noen av prosjektene som har mottatt støtte fra Kunstløftet, ut til å evne å forene disse to perspektivene.

Til slutt i dette kapitlet har vi stilt spørsmål om hvorfor man i det hele tatt skal satse på kunst for barn og unge. De fleste informantene vi har snakket med, mener det er viktig at barn og unge får tilgang til kunst av god kvalitet, blant annet som en motvekt til det mer kom-

mersielt baserte kulturtilbudet som er tilgjengelig. Noen av informantene tar imidlertid til orde for mer kritisk tenkning rundt satsingen på kunst for barn og unge basert på oppfatningen om at målgruppetenkning truer kunstens autonomi.

Kunstløftet og kunnskapsutvikling

Dette kapitlet handler om forholdet mellom Kunstløftet og kunnskapsutvikling. Kapitlet innledes med en generell beskrivelse av vilkårene for og feltet for kunnskapsutvikling slik det er organisert i den delen av kunnskapsfeltet som Kunstløftet først og fremst ønsker å relatere seg til. Videre beskriver og gjennomgår vi deler av det arbeidet som er gjennomført i Kunstløftets regi for å nå målene om å påvirke kunnskapsutviklingen på feltet for kunst for barn og unge.

Kunstløftets ambisjoner om kunnskapsutvikling

Kunstløftet hadde tidlig en ambisjon om å bidra til en kombinasjon av kunstutvikling og kunnskapsutvikling. Parallelt med en kvalitetsheving av den kunsten som skulle rettes mot barn og unge, skulle også prosjektet føre til en utvikling av kvaliteten på kunnskapen om dette fagområdet. Målet med dette var blant annet å bidra til å heve kompetansenivået i den offentlige diskusjonen rundt kunst for barn og unge.

I beskrivelsen av Kunstløftet finner man fremdeles en klar formulering som peker i denne retningen. I beskrivelsen av hva Kunstløftet støtter, står det at ordningen blant annet er rettet mot

[p]rosjekter som fremmer dialog, debatt, forsøk og økt kunnskap blant kunstfeltenes aktører om vilkår og utfordringer knyttet til produksjon og formidling av ny kunst for barn og ungdom.²⁶

Noe av utgangspunktet for denne prioriteringen har ligget i en oppfatning av dette som et umodent eller underutviklet kunnskapsfelt, der verken

den akademiske interessen eller refleksjonsnivået har vært av den kvalitet man har ønsket.

Kunnskapsutviklingen som Kunstløftet på denne måten relaterer seg til, har vi tidligere omtalt som «preget av at det representerer et krysningspunkt mellom ulike fagtradisjoner». Med dette mente vi at det på dette kunnskapsområdet fantes en pedagogisk, eller kunstpedagogisk, fagtradisjon og en kunstfaglig, estetisk fagtradisjon. Litt skjematisert kan vi snakke om at disse to tradisjonene har vektlagt henholdsvis *barnet* og barnets møte med kunst og *kunstens* møte med barnet (jf. Hylland et al. 2011:53, se også Stavrum 2013).

Parallelt med framveksten av kulturpolitikk for barn og unge har kunst og kultur for barn og unge også utviklet seg til å bli et eget kunnskapsområde. Emnet har vært gjenstand for studier av ulik art, både akademisk grunnforskning, utredninger og konkrete prosjektevalueringer. Bidragene har kommet fra flere forskjellige fagmiljøer med bakgrunn i ulike fagtradisjoner. Den forskningsbaserte kunnskapen på feltet har gjerne hatt sitt utspring i én av tre tradisjoner: 1) (kunst)pedagogikken, som gjerne har vektlagt barnet og barnets møte med kunst, 2) estetikken, eller det vi kan kalle en kunstfaglig fagtradisjon som har fokusert på kunstens møte med barnet, eller 3) kultursosiologien, som har studert kulturfeltets organisering av arbeidet med barn og kunst, samt kulturpolitisk ideologi og praksis (Hylland et al. 2011).

Kunnskapsutviklingen på området har vært preget av disse ulike faglige tradisjonene, som i varierende grad har vært i dialog med hverandre. I sum har mye av kunnskapsutviklingen om kultur og kulturpolitikk rettet mot barn og unge funnet sted i utredninger om og evalueringer av ulike kulturpolitiske tiltak mot denne gruppa. Mange av tiltakene har både blitt iverksatt og

²⁶ <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/om-ordningen> (lesedato 22.10.15).

evaluert i regi av Norsk kulturråd (jf. Borgen 2001, 2003, 2005, Haukelien 2007, Berg Simon- sen et al. 2008). I en særstilling står imidlertid Den kulturelle skolesekken (DKS), som både som kulturpolitisk tiltak og som emne for kunns- kapsutvikling om kunst for barn og unge må sies å være det overlegent viktigste eksemplet. DKS og litteraturen om dette tiltaket utgjør også en relevant bakgrunn for en evaluering av Kunst- løftet, fordi det er en viss grad av overlapping av prosjekter i Kunstløftet og DKS, som vi beskrev i evalueringen i 2011, fordi Kunstløftet eksplisitt og implisitt posisjonerer seg som noe annet enn DKS, fordi tiltakene deler en del grunnleggende formål, og til slutt fordi de forvaltes gjennom Norsk kulturråd.

Kunnskapsutviklingen om DKS har vi tidli- gere oppsummert på denne måten:

Den kulturelle skolesekken (DKS) har (...) vært gjenstand for en relativt stor tekstproduk- sjon, som utgjør viktige bidrag til kunnskapsut- viklingen på området. DKS har blitt behandlet i ulike typer dokumenter: evalueringer (f.eks. Bor- gen og Brandt 2006, Kleppe og Haukelien 2009, Haugsevje 2002), utredninger (f.eks. Aslaksen et al. 2003, Lidén 2004), stortingsmeldinger (St.meld. nr. 38 og 39 (2002–2003) og St.meld. nr. 8 (2007–2008)), vitenskapelige artikler (f.eks. Borgen 2003), hoved- og masteroppgaver (f.eks. Dalaaker 2007, Evjen 2005, Rørosgaard 2006 og Nyrud 2008) og doktoravhandlinger (Bjørnsen 2009, Digranes 2009).

Disse bidragene er skrevet med ulike utgangs- punkt: Evalueringene har vurdert enkeltprosjek- ters eller helhetens resultater i forhold til intensjo- nene, utredningene har vurdert prinsipielle sider ved gjennomføringen og videreføringen av DKS, stortingsmeldingene har presentert det sittende kulturdepartements prinsipper for videreføring av DKS, og forskningsbidragene har formidlet ny analyse- og teoribasert kunnskap om utvalgte sider ved DKS (Hylland et al. 2011:16ff).

Hovedtrekkene i denne evaluerings- og utrednings- litteraturen sammenfattat vi i 2011 i disse punktene:

- *De ulike prosjektene har hatt mål om å utvikle kvalitetsbegrepet i forhold til kunst for barn og unge, samt å bidra til en viss opera- sjonalisering av hva denne kvaliteten består i. Med andre ord: gi et svar på spørsmålet om hva som er bra kunst for barn og unge.*
- *Kommunikasjonen og formidlingen av kunsten er svært viktig.*

- *Barn og unge har blitt langt mer synlige som kulturpolitisk målgruppe. Dette er med på å synliggjøre dem, samtidig som forståelsen av barn og unge som en annerledes målgruppe forsterkes.*
- *Problemstillingene ved formidling av kunst til barn og unge er mange av de samme som ved kunstformidling generelt.*
- *Kunstaktører har vist til dels liten interesse for betydningen av kunnskap om barn i forhold til kunst rettet mot den målgruppen.*
- *Samarbeid mellom og samforståelse på tvers av pedagogiske og kunstneriske perspektiver er en løpende utfordring.*
- *Kunstnere som har kompetanse på og forstå- else for samspill med barn, kan skape svært gode kunstmøter og resultater.*
- *Det er en utfordring å produsere kunst som både skal tilfredsstillende profesjonelle kunstkri- terier og involvere egenaktivitet for og dialog med barn (ibid.).*

Etter vår gjennomgang har det også blitt gjen- nomført et større omfattende forskningsprosjekt om Den kulturelle skolesekken (jf. Breivik og Christophersen 2013). I sin bok om DKS slutter Breivik og Christophersen seg til våre vurderin- ger, så det er grunn til å anta at disse fremdeles har gyldighet. Samtidig er det viktig å sette slike tidligere synteser av kunnskap på dette feltet i et kritisk lys. Breivik og Christophersen kom- menterer også dette at behovet for ytterligere kunnskapsutvikling om DKS og andre ordninger fremdeles er til stede:

I respekt for Den kulturelle skolesekken vil vi argumentere for at ordningen må få mer mot- stand og bli grundigere debattert. Den må gjerne også bli utsatt for mer – og mer variert – forsk- ning, særlig forskning som tar utgangspunkt i et barneperspektiv, og forskning som ivaretar poli- tiske, samfunnsmessige og kulturanalytiske per- spektiver. (Breivik og Christophersen 2013:191)

Breivik og Christoffersen knytter særlig sin argu- mentasjon om behovet for å etablere et større rom for kritiske blikk på kulturpolitiske tiltak for barn og unge til det de erfarer som å være en «begeistringsdiskurs» som legger «lokk på kon- struktiv debatt og kritikk». Særlig gjelder dette for tiltaket DKS (ibid.).

Infrastruktur for kunnskapsutvikling

Elementær kunnskapssosiologi lærer oss at kunnskap skapes, produseres og distribueres innenfor etablerte, sosialt definerte systemer. Kunnskap skapes, produseres og distribueres innenfor en infrastruktur for kunnskapsutvikling, der det f.eks. finnes ulike former for legitimitet knyttet til ulike aktører og formidlingskanaler (jf. Merton 1973, Bourdieu 1975). Et grunnleggende poeng ved kunnskapsproduksjon er også at kunnskapen gjerne både oppstår og utvikles gjennom en form for dialog – gjennom dialog med tidligere kunnskapsutvikling og andre kunnskapsprodusenter og gjennom en diskusjon av kunnskapens gyldighet og troverdighet.

Særlig innenfor det akademiske kunnskapsfeltet vil produksjon og formidling av kunnskap være innskrevet i komplekse hierarkier for prestisje og troverdighet: Det er langt fra likegyldig hvilken kunnskap som utvikles og formidles av hvem i hvilke kanaler. Dette iboende hierarkiet har på mange måter blitt forsterket av det eksisterende systemet for måling og finansiering av forskning i Norge. Universiteter, høyskoler, forskningsinstitutter og enkeltforskere blir for eksempel alle målt på hvorvidt de genererer publiseringspoeng; med andre ord i hvor stor grad de driver med forskning som gir utslag i det såkalte tellekantsystemet. Vitenskapelige tidsskrifter, den sentrale kanalen for vitenskapsformidling, er plassert på nivå 1 eller 2, og noen gir ikke uttelling; internasjonal publisering teller ofte mer enn nasjonal publisering, og lærebøker teller ikke i det hele tatt. Denne overfladiske beskrivelsen av (den akademiske) kunnskapsproduksjonens infrastruktur er relevant fordi den i så stor grad har preget forskeres insentiver i forskningsproduksjonen. Det vil for eksempel si at det er vanskeligere enn tidligere å invitere forskere inn som bidragsyttere, dersom det ikke er tellekantinsentiver til stede.

Et annet moment som preger det norske kunnskapssystemet, er forholdet mellom grunnforskning og oppdragsforskning. Tradisjonelt forstår man grunnforskning som den forskningen som vil skape ny kunnskap om grunnleggende fenomener og fakta, uten hensyn til kunnskapens direkte nytte. Som motsats til dette setter man gjerne den anvendte forskningen, som i større grad har et konkret formål, et bruksområde for den kunnskapen som utvikles. Mye av oppdragsforskningen faller i denne kategorien.

Slik tilfellet er for flere områder, har det vært en ambisjon at kulturpolitikken for barn og unge skal utvikle seg i tråd med et oppdatert kunnskapsgrunnlag. Dette kunnskapsgrunnlaget

består delvis av forskningsprosjekter i universitets- og høyskolesektoren og delvis av de erfaringer som springer ut av konkrete kulturpolitiske prosjekter. Etter hvert består en vesentlig del av dette kunnskapsgrunnlaget av utredninger om og evalueringer av slike prosjekter. Det har også medført at de sentrale diskusjonene om forholdet mellom kunst, kvalitet, formidling og barn har vært ført i tilknytning til konkrete kulturpolitiske tiltak på området. Slik er det en kombinasjon av grunnforskning og anvendt forskning, av forskning fra universiteter og høyskoler og forskning fra frittstående forskningsinstitutter som har representert kunnskapsutviklingen på dette feltet. Når Kunstløftet har og har hatt ambisjoner om også å bidra til økt refleksjon og kunnskap om kunst for barn og unge, er det en infrastruktur som den som er skissert her, man direkte eller indirekte forholder seg til.

Kunnskapsprosjekter, kunnskapsarbeid og kretsløp

Hvilke konkrete tiltak innenfor Kunstløftets paraply er det så vi kan referere til som kunnskapsprosjekter? Hvordan har Kunstløftet i sin siste periode arbeidet med å realisere ambisjonen om å bidra til kunnskap, refleksjon og diskusjon?

I Kunstløftets første periode besto kunnskaps- og informasjonsarbeidet først og fremst av nettverksmøter og fagseminarer, samt av tekstproduksjon som ble formidlet via Kunstløftets egne nettsider. I tillegg ble det også lansert ideer knyttet til kunnskapsarbeidet som i første omgang ikke ble realisert, for eksempel en egen kunnskaps- og forskningsdatabase for relevant kunnskap om kunst for barn og unge. Den minst vellykkede delen av kunnskapsarbeidet i den første perioden var nettverksmøtene, slik vi vurderte det. Denne vurderingen ble også delt av prosjektledelsen i Kunstløftet, som i Kunstløftets interne årsrapport for 2009 beskrev nettverksarbeidet som «muligens Kunstløftets dårligste resultat og største hodepine» (Hylland et al. 2011:54).

Når det gjelder informasjons- og kunnskapsutviklingen som omgir Kunstløftet spesielt, vurderte vi dette slik i *Gi meg en K*:

- *Kunstløftet har prioritert informasjonsarbeid høyt, også i forhold til ressursbruk. Særlig har nettsiden vært en høyt prioritert del av informasjonsarbeidet.*
- *Kunstløftet har bidratt til å skape og formidle refleksjoner om forholdet mellom kunst, barn, kvalitet og prestisje.*

- *Den primære kanalen for disse refleksjonene har vært Kunstløftet egne nettsider.*
- *Selv om kvaliteten på det skriftlige materialet som Kunstløftet har produsert (eller bidratt til å produsere) er god, er det mer usikkert om dette materialet har nådd ut på den måten ambisjonene tilsa.*
- *Kunstløftets rolle som kunnskapsaktør kunne vært tydeligere definert – både i forhold til Kulturrådets eget FoU-arbeid og i forholdet til rådets mandat mer generelt. Er det riktig og effektivt at et og samme prosjekt både skal støtte kunstproduksjon og fremme en diskusjon om kunstproduksjon og forholdene for denne? Hvilke kanaler er det eventuelt fornuftig at slike diskusjoner foregår i? (Hylland et al. 2011:76f).*

I evalueringen stilte vi to kritiske spørsmål til Kunstløftets informasjons- og kunnskapsarbeid:

- 1) Hvilke muligheter har Kunstløftet hatt for å nå gjennom med sine ambisjoner på kunnskapsområdet, med deres tidsbegrensede utgangspunkt, deres midler til rådighet, deres bruk av informasjonskanaler m.m.
- 2) Hvor vellykkede har slike ambisjoner mulighet til å være? Med Norsk kulturråds mandat, organisering, kompetanse og arbeidsfelt er kombinasjonen av prosjektstøtte og kunnskapsarbeid en utfordrende kombinasjon. (ibid.:58)

Videre formulerte vi en kritisk innvending til forholdet mellom det å skape nye arenaer og det å benytte eksisterende arenaer for kunnskap, diskusjon og formidling:

Kunstløftet har lagt stor vekt på å bygge opp en egen plattform for dette arbeidet, gjennom nettsider, gjennom en egen avis (april 2011), gjennom arrangering av seminar, gjennom initiering av nettverk og nettverksmøter. Samtidig er det slik at det ikke finnes en mangel på verken nettsider, eksisterende fagtidsskrifter, seminarvirksomhet, nyhetskanaler m.m. Slike eksisterende kanaler er ikke spesielt innrettet mot Kunstløftets formål og ambisjoner, men trolig kunne man i større grad og med hell prioritert å bruke eksisterende kanaler, enten det er for kunnskapsformidling, informasjonsarbeid eller for å bidra på etablerte diskusjonsarenaer.

Med unntak av nettverksarbeidet har arbeidet med kunnskap i Kunstløftet fulgt de samme hovedsporene som tidligere, samtidig som nye arbeidsformer har kommet til. Vi kan kort si at ambisjonsnivået har økt med enda et par hakk. Dette gjelder særlig for tilrettelegging for og produksjon av tekst. De beste eksemplene på dette er satsingen Periskop, samt de avisene som er publisert av Kunstløftet. I perioden mellom 2011 og 2015 har det innenfor rammen av Kunstløftet blitt produsert fem aviser (jf. omtale og diskusjon av disse satsingene i kapittel 5).

Kunstløftets nettside har også publisert en rekke artikler, og mange av dem har vært knyttet til en artikkelserie. I de første årene hadde nettsiden blant annet månedlige intervjuer med kunstnere og kulturarbeidere med erfaring fra feltet, under tittelen *Månedens vektlofter*. Denne artikkelserien ble beskrevet slik: «Vektlofteren er en månedlig sonde som Kunstløftet sender ut i kunst- og kulturfeltet for å undersøke hva ulike aktører tenker, erfarer eller opplever i utøvelsen av eller møtet med kunst for unge mennesker. Vektlofteren er en invitasjon til å tenke høyt og dele dette med Kunstløftet.no sine lesere.»²⁷ En senere artikkelserie ble gjennomført fra 2011 og framover under overskriften *Visjoner*. Her fikk over 30 kulturarbeidere og andre relevante aktører de samme spørsmålene: om endringer i feltet, om utfordringer og om visjoner for feltet i de kommende årene. Ytterligere en relevant artikkelserie har blitt publisert under overskriften *Ung i kunsten*, der voksne har tatt med barn og unge for å oppleve ulike kunstprosjekter sammen. Artikkelen beskriver hvordan møtet med kunsten oppleves fra de to ulike aldersperspektivene.

I likhet med tidligere år har også Kunstløftets kunnskapsarbeid vært operasjonalisert gjennom seminarvirksomhet – både gjennom arrangement som Kunstløftet selv har tatt initiativ til, og gjennom seminarvirksomhet som har vært en integrert del av prosjekter som Kunstløftet har støttet. Det viktigste eksemplet på det førstnevnte er den store konferansen som Kunstløftet arrangerte i juni 2011: *Vi prøver å planlegge det helt perfekt. Kunst for et ungt publikum*. Konferansen gikk over tre dager og inkluderte blant annet innlegg fra den svært kjente (og anerkjente) sosiologen Zygmunt Bauman. Det eksplisitte formålet med arrangementet var å «vitalisere samtalen omkring kunst og et ungt publikum». Som en del av

Vurderingene og kritikken vi lanserte i den foregående evalueringen, bør tas opp til ny vurdering.

²⁷ Se f.eks. <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-vektlofter-ferske-scener> (lest 28.09.15).

markedsføringen av og en invitasjon til konferansen ble den første Kunstløftet-avisen publisert i forkant av konferansen.

Kommentarer til konferansen ble publisert i etterkant på Kunstløftets egne nettsider. Her kan vi for eksempel lese denne vurderingen fra musikkviter og musiker Gjertrud Pedersen (avslutningen av en lengre kommentarartikkel):

*Kunstløftets kongress var fullt av gode intensjoner, tankevekkende og tidvis overraskende sammensatt, men maktet ikke å sette grunnleggende innholdsmessige premisser. Spørsmålet om hvem de unge er og hva det innebærer at kunsten skal være rettet mot dem, er fortsatt ubesvart. Vi må våge å rette blikket mot de unge selv, alvorlig lekende med brennende hjerter.*²⁸

Kunstløftet har også på en mer indirekte måte støttet arrangementen av seminarer. Flere av prosjektene som er støttet i den senere perioden av Kunstløftet, har hatt seminarer og samlinger som en integrert del av de prosjektene som skal gjennomføres. Et godt eksempel på dette har vi i prosjektet SceSam, som har fått støtte i flere tildelingsrunder, og som vi har omtalt tidligere. Dette prosjektet beskrives som «et kunstnerisk utviklings- og forskningsprosjekt som har til hensikt å åpne dører og skape konkrete møter mellom kunstnerisk praksis og teoretisk forskning innen feltet scenekunst for barn mellom 6 og 9 år».²⁹ I prosjektet er det blant annet arrangert seminarer og symposier for utveksling og diskusjon av kunnskap. Dette prosjektet og andre som kan sammenlignes med det, illustrerer også en bredere tendens som vi skal komme nærmere inn på senere – den at deler av samtidens kunstfelt låner språk, begreper og analytiske verktøy fra det akademiske feltet. Vi kunne godt sagt at de låner av hverandre – at kunnskapsfeltet låner fra kunstfeltet like mye som motsatt, men vi tror det er riktigere å si at vi ser en akademisert kunstdiskurs enn at vi ser en kunstpåvirket akademisk diskurs.

Det er uansett liten tvil om at en rekke prosjekter innenfor Kunstløftets paraply er preget av et sammenfall mellom kunstfaglige og akademiske talemåter. Også beskrivelsen av den store konferansen *Vi prøver å planlegge det helt perfekt* er et godt eksempel på hvordan et kunnskapsfelt og et kunstfelt låner begreper og verktøy av

hverandre. I pressemeldingen som ble sendt ut i forkant av denne konferansen, ble det formidlet at «kongressen er kuratert av Rickard Borgström». Slik signaliserer man en vilje til å la et kunstfaglig språk påvirke hvordan man forholder seg til kunnskap og refleksjon. En av våre informanter kommenterte denne måten å organisere konferansen på slik:

Jeg husker at jeg stusset over at når Kunstløftet endelig arrangerte et bredt anlagt seminar om kunst for barn, var det kuratert av en som ikke ga inntrykk av at han hadde innsikt i de fagspesifikke problemstillingene vi i feltet forholder oss til. Underveis i seminaret opplevde jeg derfor en slags fremmedgjøring, og at det jeg og mine kolleger var opptatt av og holdt på med, ikke var bra nok, eller autonomt nok, kanskje. Det kan også henge sammen med at seminaret hadde skole som ramme, slik at vi som var deltakere, liksom var satt på skolebenken. Det er ikke til å komme forbi at det er en ganske arrogant holdning til et helt felt at man skal ta dem i skole, så å si. Når det er sagt, var det også innlegg der jeg synes var viktige, så selv om formen var delvis ekskluderende, var innholdet tidvis relevant.

Et siste eksempel på det kunnskapsarbeidet som er iverksatt og gjennomført i Kunstløftet-regi, finner vi i ulike publikasjoner. I tillegg til de mange artiklene som er formidlet gjennom satsingen Periskop på Kunstløftets egne nettsider og/eller i de fem avisene som er publisert, finner vi også frittstående publikasjoner som er publisert med Kunstløftets støtte eller på Kunstløftets initiativ. Et eksempel på en slik publikasjon er antologien *Scenekunsten og de unge* (Graffer og Sekkelsten 2014), publisert av Norsk scenekunstbruk på Vidarforlaget. Denne antologien ble støttet av Kunstløftet i 2012. Publikasjonen inneholder en lang rekke artikler om scenekunstprosjekter, om tilskuere, om kvalitet, om estetikk og didaktikk osv. Fjorten av artiklene er registrert som såkalte fagfellelvurderte artikler, som vil si at de også synliggjøres i det tellekantregimet som ble kort skissert ovenfor. Slik er denne publikasjonen, som også bærer preg av å være en påkostet og solid bokproduksjon, et interessant eksempel på et innslag også i den formaliserte akademiske kunnskapsproduksjonen.

Et annet eksempel på en publikasjon i regi av Kunstløftet er artikkelsamlingen *Begreper om barn og kunst* (Røyseng et al. 2014), som ble publisert i Kulturrådets rapportserie. Artikkelsamlingen ble initiert av Kunstløftet og Kulturrådet, som

28 Jf. <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-pedersen-kongresskommentar> (lest 20.10.15).

29 Jf. <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-prosjekt/-/kl-pb-12-scesam> (lest 20.10.15).

ønsket «å belyse og utfordre de tenkemåtene som knytter seg til arbeidet med og ambisjonene for området kunst for barn og unge» (fra forordet). Seks artikkelforfattere ble invitert til å skrive om barn og unge som publikum, om læring, om forholdet mellom kunst og barn m.m. Publikasjonen ble anmeldt på nettstedet periskop.no under overskriften «En viktig publikasjon». Anmelderen avsluttet sin kritikk på denne måten:

Det er virkelig på høy tid at kunst for barn og unge for alvor blir en del av kunstdiskursen, og det er ingen tvil om at denne artikkelsamlingen bidrar i den retning, ved å rokke ved mange av våre vante tanker når det kommer til barn og kunst. Tidsaktuelle spørsmål stilles, og gamle sannheter punkteres. Samtidig virker avstanden enkelte ganger så uendelig lang fra den distanserte kunstviters skrivebord og analytiske begreps-verden, til barnets konkrete kunstopplevelse. Mangelen på dialogutveksling mellom kunstnere, kunstvitere og pedagoger skaper motpoler og gjør at ingen ser hele bildet. Dette er likevel ikke ment som kritikk, og jeg ser at artikkelsamlingen ønsker det samme som oss alle – kvalitet i barnekunsten. Likevel mener jeg at det å invitere kunstnere og pedagoger inn i diskusjonen, vil være fruktbart for alle parter når det gjelder å utvide vår felles forståelse av hva kvalitet i kunst for barn og unge er. For nettopp; verken pedagoger, kunstvitere eller kunstnere har enerett på å definere hva som kjennetegner kvalitet i barnekunsten.³⁰

Med denne kommentaren peker anmelderen på en løpende utfordring for Kunstløftet og andre kunnskapsaktører i dette feltet: Hvilke stemmer og aktører er det som inkluderes i kunnskapsdialogen? Hvem er det som snakker; hvem snakker man med, og hvem snakker man til? I det følgende skal vi diskutere Kunstløftets evne til og mulighet for å inngå i en kunnskapsdialog med ulike relevante aktører.

Et begrep som kan bidra i en slik diskusjon, er *kretsløp*. Kunstproduksjon blir gjerne forstått som innskrevet i ett av flere kretsløp (jf. Escarpit 1971, Bourdieu 1993, Solhjell 1995), og det er også mulig å se på kunnskap om kunstproduksjon som innskrevet i flere mulige kretsløp. Alternative begreper kunne vært diskurs, felt, økosystem eller lignende, men det overordnede poenget med å bruke for eksempel et begrep som

kretsløp er å beskrive hvordan ulike aktører og prosesser samvirker innenfor et sirkulært system. Et mulig kretsløp for kunnskapsbestilling, kunnskapsproduksjon og kunnskapsbruk kan være det man finner i evalueringsforskningen, der evaluering bestilles og brukes av en aktør som for eksempel Kulturrådet og produseres av vinnende tilbydere på et marked for oppdragsforskning. Et slikt kretsløp kan være et annet enn det kunnskapskretsløpet vi finner i forskningsrådsfinansiert grunnforskning, der en kombinasjon av programformuleringer og forskerinteresse styrer forskningsspørsmålene, der resultatene skal og må formidles i visse anerkjente kanaler, og der spørsmålet om kunnskapens bruk kan oppfattes som irrelevant. Disse kretsløpene kan selvsagt overlappe og være i kontakt med hverandre, men i utgangspunktet er det snakk om vesensforskjellige utgangspunkt for kunnskapsproduksjonen.

Slik vi viste til ovenfor, har det etter hvert blitt utviklet et betydelig kunnskapsgrunnlag på feltet kunst for barn og unge, et kunnskapsgrunnlag som i stor grad har vært knyttet til forskning på, evalueringer av og utredninger av konkret kulturpolitikk rettet mot barn og unge. Det har på mange måter utviklet seg en egen kunnskapsdiskurs knyttet til rapporter om, diskusjoner av og søknader til tiltak som Kunstløftet og Den kulturelle skolesekken. I tråd med beskrivelsen ovenfor kan man vurdere dette som et eget kretsløp for kunnskapsutvikling, som eksisterer parallelt med et annet kretsløp – det akademiske kretsløpet. Selv om en slik deling i ulike kretsløp er en forenklet beskrivelse av de reelle prosessene i kunnskapsproduksjon, mener vi det er et høyst relevant spørsmål i hvor stor grad disse kretsløpene forholder seg til hverandre, påvirker eller er i kontakt med hverandre. Slik vi også diskuterte i *Gi meg en K*, vil et prosjekt som har som ambisjon å arbeide med kunnskapsutvikling, nødvendigvis stå overfor et valg om å arbeide med et eksisterende kretsløp eller forsøke å skape eller påvirke sitt eget kretsløp.

En løpende utfordring ved å forholde seg til et eget kretsløp vil nødvendigvis være at dette kretsløpet blir for innforstått eller internt, at kretsløpet og aktørene i det ikke utfordres av aktører fra utsiden; som ikke er en del av det. For å illustrere hvordan en bred satsing som Kunstløftet er involvert i mange sider av kunst- og kunnskapsproduksjonen på dette feltet, kan vi bruke eksemplet med artikkelsamlingen *Begreper om kunst for barn og unge* og nettstedet periskop.no. Kunstløftet støtter altså kunstutvikling for barn og unge, og de tar initiativ til og støtter

30 <http://www.periskop.no/en-viktig-publikasjon/> (lesedato 21.10.15).

refleksjon om denne kunsten, som for eksempel den nevnte artikkelsamlingen, som blant annet tar for seg prosjekter som har fått støtte av Kunstløftet. Videre har Kunstløftet også støttet opprettelsen av Periskop, som altså er et nettsted for kritikk av kunst for barn og unge, blant annet den kunsten som er virkeliggjort gjennom Kunstløftet. I tillegg anmelder Periskop også relevant faglitteratur, deriblant nettopp artikkelsamlingen *Begreper om kunst for barn og unge*. Det vil med andre ord si at Kunstløftet har 1) bidratt til å utvikle kunst, 2) til å utvikle kritikk av og arenaer for kritikk av denne kunsten, 3) til å utvikle refleksjon om denne kunsten, og 4) til å utvikle arenaer for kritikk av refleksjonen om denne kunsten. Dette er mange roller innenfor en og samme kulturpolitiske satsing.

Men: Det er viktig å understreke at denne satsingen er helt i tråd med de ambisiøse målene som Kunstløftet satte seg allerede i 2008, et ambisjonsnivå som vi tillot oss å være lett kritiske til i forrige evaluering. Og det er også viktig å understreke at poenget med at Kunstløftet har mange roller, og eksemplet med Periskop og artikkelsamlingen *ikke* er ment som en mistenkeliggjøring av at Kunstløftet sitter med bukta og begge endene i en prosess med kunstproduksjon, kunstkritikk og kunstrefleksjon. Det viktige poenget i denne sammenhengen er at selvforsynt kretsløp alltid vil måtte være oppmerksom på de farene som ligger i å ikke få utfordret de vedtatte sannhetene innenfor dette kretsløpet. Det vil nødvendigvis alltid være fruktbart å la et slikt kretsløp komme i kontakt med stemmer som i utgangspunktet er eksterne, fremmede og kanskje uforstående til en rådende doxa innenfor kretsløpet. I beste fall vil et selvforsynt kretsløp kunne stadig videreutvikle de vedtatte sannhetene, men i verste fall vil det fungere som et selvbekreftende ekkokammer.

For å motvirke de negative sidene ved interne kunnskapskretsløp vil det altså være viktig å være i dialog og kontakt med aktører utenfor dette kretsløpet. Et mulig suksesskriterium for Kunstløftets kunnskapsarbeid vil være i hvor stor grad arbeidet har påvirket en bredere kunnskapsdiskurs i feltet for kunst for barn og unge. Det er ikke et entydig bilde som tegner seg her, men vi tror det er liten tvil om at Kunstløftets kunnskapsarbeid har bidratt til å løfte refleksjons- og kunnskapsnivået på det feltet de har operert innenfor. I resten av dette kapitlet skal vi underbygge og diskutere dette inntrykket.

Hvordan vurderer relevante aktører Kunstløftets bidrag til kunnskapsutviklingen? Blant de relativt få blant våre informanter som har

en oppfatning om dette spørsmålet, finner vi en tilskuddsmottaker som uttrykker det slik, på spørsmålet om hvordan Kunstløftet har bidratt til kunnskapsutvikling:

Det har de gjort ved kontinuerlig å stille spørsmål, invitere til dialog, prosjekter, seminarer, ved å produsere omkring 200 artikler, gi støtte til prosjekter, skrive utlysninger og gi ut aviser. Jeg tenker at Kunstløftet har bidratt vesentlig til kunnskapsutvikling i feltet ved å gjøre stadig flere mennesker interessert i og involvert i kunst for barn.

En vurdering fra en ganske annen kilde finner vi i en artikkel publisert på periskop.no, om forholdet til kvalitet i Den kulturelle skolesekken. Her heter det at det er viktig med en kombinert kompetanse på kunst, kultur, barn, pedagogikk og forvaltning for en velfungerende DKS, men at denne kompetansen i økende grad er til stede, blant annet på grunn av Kunstløftets publikasjoner:

*I den ekspanderende norske faglitteraturen om barn, unge og kunst synes derimot denne kompetansen å være et selvfølgelig kunnskapsgrunnlag for dem som jobber i feltet. Relevante diskurser rundt begreper som tilskuerskap, heteronome sjangre og interaktive dramaturgier har de siste årene blitt gjort tilgjengelig gjennom publikasjoner som *Scenekunsten og de unge*, *Kunstløftets avisserie* og *Begreper om barn og kunst*.³¹*

Her viser artikkelforfatteren til de sentrale publikasjonene (nevnt ovenfor) som Kunstløftet enten har støttet eller initiert i sin avsluttende periode. Det som derimot ikke nevnes, og som uansett er en svært krevende analytisk øvelse, er hvorvidt og hvordan den «relevante diskursen» som er gjort tilgjengelig, rent faktisk har påvirket det arbeidet som pågår i feltet for kunst for barn og unge. Kunstløftet og Kulturrådet mener selv å se en økende interesse for og betydning av kunst for barn og unge i kunnskapsmiljøer ved høyskoler og universiteter. Dette inntrykket baserer de på en gjennomgang av forskning, kunnskap og undervisning om kunst og kultur for barn og unge i Norge, samlet i en upublisert rapport (Kulturrådet 2013).

Det er en metodisk utfordring å vise hvordan og hvorvidt Kunstløftets arbeid har påvirket og inngått i de eksisterende kretsløpene for kunns-

31 <http://www.periskop.no/kvalitetsbegrepets-vrangside/> (lest 20.10.15).

skapsproduksjon. Den mest direkte måten å gjøre dette på ville være å vise at 1) det var en signifikant forskjell på antallet og kvaliteten på vitenskapelige arbeider om kunst for barn og unge ved henholdsvis starten og slutten av Kunstløftets levetid, og 2) at denne forskjellen skyldes helt eller delvis det arbeidet som Kunstløftet har bidratt med. For å gjennomføre en slik vurdering er en mulig innfallsvinkel å benytte seg av en form for kvalitativ bibliografisk metode, der man gjennomgår relevante publikasjonskanaler for å se på omfanget av og innholdet i relevante vitenskapelige artikler. I arbeidet med denne evalueringen har vi prøvd ut en variant av en slik metode. Vi har gått igjennom artikkeltitler eller artikkelregister for noen utvalgte publikasjoner hvor det er grunn til å anta at vitenskapelige artikler innenfor temaet kunst for barn og unge blir publisert. Vi har ikke foretatt et systematisk utvalg av publikasjoner, men har valgt ut noen få for å se hvilket resultat en slik gjennomgang kan gi. Det dreier seg om *Kunst og kultur*, *Norsk pedagogisk tidsskrift*, *Studia Musicologica Norvegica* og *Sosiologisk tidsskrift*. I tillegg har vi sett på relevante publikasjoner i *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. For å ha noen kategorier å plassere relevante artikler innenfor satte vi opp disse hovedtemaene:

- Om kunst for, av eller med barn og unge
- Om barn og unge som målgruppe for kunst
- Om konkrete prosjekter i eller utenfor Kunstløftet
- Om Den kulturelle skolesekken
- Om kunstpedagogikk og estetiske fag

Våre relativt enkle gjennomganger viser at temaet kunst for barn og unge er svært lite viktig for disse publikasjonene. Tidsskriftet *Kunst og kultur* omtaler seg selv som Norges eneste vitenskapelige tidsskrift innen kunsthistorie. Vi har gjennomgått artikkelregisteret for årgangene 2005 til 2009, samt årgangene 2011 og 2014. Ingen av disse årgangene inneholder artikler innenfor temaet kunst for barn og unge. I *Norsk pedagogisk tidsskrift* har vi funnet i perioden 2005 til 2009 to relevante fagartikler om dette temaet – begge om estetiske fag. I årgangen for 2011 var det ingen, og i årgangen for 2012 var det en aktuell artikkel om samme tema. *Studia Musicologica Norvegica* er et årlig tidsskrift for fagfellelvurdert musikkforskning. Vår gjennomgang fant én fagartikkel, om musikkundervisning, i løpet av årgangene 2005 til 2014. I *Sosiologisk tidsskrift* fant vi ingen relevante artikler i samme periode. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* kommer i en særstilling, siden artik-

ler om kulturpolitikken for barn og unge også publiseres her. I perioden 2010 til 2015 finner vi til sammen fire artikler som berører spørsmål om barn og unge og kunst.

Universitetsforlagets tidsskriftsdatabase Idunn inneholder samlet over 22 000 artikler, ifølge deres egne opplysninger. De tidsskriftene vi her har gjennomgått, er tilgjengelige gjennom denne basen. Dersom man søker på begrepet «Kunstløftet» i denne basen, får man to treff. Det ene er en artikkel fra vårt eget fagmiljø, og det andre er en anmeldelse av den omtalte antologien *Begreper om barn og kunst*, initiert av Kunstløftet.

Denne metodisk diskuterbare gjennomgangen av et lite sett tidsskrifter bør kommenteres nærmere. Den viser etter vår oppfatning for det første at en slik metode er lite egnet til å måle Kunstløftets gjennomslag for sine ambisjoner om å løfte fram kunst for barn og unge som tema for kunnskapsutvikling. Den viser samtidig at i disse utvalgte publikasjonene er dette temaet et lite påaktet tema, med eller uten Kunstløftets innsats for å synliggjøre det. Den viser nok også at det ikke er i de fagfellelvurderte artiklene at vi først av alt bør lete etter refleksjon om de unges kunst. Relevante diskusjoner er lettere å finne i tidsskrifter som ikke er fagfellelvurderte, som *KunstForum*, eller i tidsskrifter som er dedikert til temaet, som *Q-Barnekultur*, et tidsskrift som for øvrig er støttet av Norsk Kulturråd. I tillegg finnes det relevant kunnskapsutvikling som nevnt ovenfor i det kretsløpet av faglitteratur som utvikles i og i tilknytning til prosjekter som Kunstløftet og Den kulturelle skolesekken.

I hvilken grad er det dermed mulig å si hvorvidt Kunstløftets arbeid har påvirket de to kretsløpene for kunnskap som ble skissert ovenfor, eller, nærmere bestemt, hvorvidt de to kretsløpene har nærmet hverandre? Det finnes noen få relevante eksempler på at så har skjedd. Det beste eksemplet er kanskje Lise Hoviks doktorgradsavhandling *De Røde Skoene*, med undertittelen «Et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste» (Hovik 2014). Kunstløftet ga i 2008 støtte til teaterforestillingen *De røde skoene*, som ble utviklet av Teater Fot, ved Lise Hovik.³² Forestillingen var rettet mot barn mellom 1 og 3 år og ble spilt omtrent 120 ganger. Forestillingen ble fulgt opp med en installasjon med tittelen *Rød sko savnet* (2011) og en dansekoncert med tittelen *Mamma*

32 Se <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-prosjekt/-/kl-pb10-de-rode-skoene> (lesedato 22.10.15).

danser (2011). Parallelt arbeidet Hovik med en doktorgradsavhandling som tok utgangspunkt i disse prosjektene. Avhandlingen undersøkte de tre produksjonene som tre ulike kunstneriske formidlingsformer. Hovik selv beskriver noen av resultatene av arbeidet slik:

Som forskningsprosjekt har ideen om å inkludere barnas lek i kunstverket åpnet for performativitetsteoretiske og metodologiske perspektiver som bringer ny kunnskap til et felt det ikke har vært forsket mye på før. (Hovik 2014:189)

Hovik viser også til at prosjektet har blitt en del av den norske debatten om forholdet mellom kunst, barn og pedagogikk:

På denne måten har prosjektet, i kraft av å være et kunstnerisk forskningsprosjekt virket både inn i samtidens kunstfelt, i barnehagefeltet og i diskusjonene rundt kunst for de minste. (op.cit.:192)

Denne avhandlingen og kunstprosjektet er et interessant eksempel på at akademia og kunstfeltet for barn og unge kan samvirke også på nye måter. I dette tilfellet var altså Kunstløftet-støttede prosjekter en integrert del av dette samvirket.

Kunst, forskning, kunnskap – språk og normativitet

Både kunst- og kunnskapsutviklingen innenfor Kunstløftet er preget av to trekk som vi mener det er relevant å sette et søkelys på. Det ene trekket er diskursivt, språklig, mens det andre er normativt. Det ene dreier seg om hvilke begreper og hvilket språk som bygger opp og legitimerer det prosjektet som Kunstløftet representerer, mens det andre dreier seg om en iboende normativitet i kulturpolitiske tiltak på området for barn og unge. Vi skal først gå nærmere inn på det språklige poenget.

Vårt inntrykk er at den diskursen som Kunstløftet har bidratt til å skape, på mange måter er en teoretisert og intellektualisert diskurs. Dette kan vurderes på den ene siden som et suksesskriterium for Kunstløftet, der diskusjonen om og rundt kunst for barn og unge er løftet til et visst teoretisk nivå. På den andre siden kan dette også vurderes som en påvirkning fra samtidskunstfeltet. Det har etter hvert blitt en ganske alminnelig diagnose på dette feltet at det er sterkt preget av teori og intellektualisme, en utvikling som både har kritikere og forsvarere. Det foregikk for eksempel en debatt i 2009 om samtidskunstens forhold til teori, der kunstnerne Tone Gjevjon og

Bjarne Melgaard uttalte seg svært skeptisk til det teoretiske preget de mente kunstfeltet var preget av. I et intervju med Klassekampen spissformulerte Melgaard sitt syn slik:

Man skal ikke glemme at den største angsten i kunstlivet er å framstå som dum. Noe en hel rekke aktører i kunstlivet profitterer aktivt på ved å dytte middelmådige teoretiske referanser ned i halsen på folk.³³

Debatten fikk kritikeren Truls Ramberg til å uttrykke skepsis til teoriskepsisen. I en kommentar i Aftenposten med tittelen «Teoriangsten herjer i kulturlivet» skrev han dette til teoriens forsvar:

Stigmatiseringen av teori er tragisk fordi den hindrer forståelse av viktige deler av kunsten som skapes i dag. Den moderne kunsten har gjennom hele sin historie fremstått som en konstant kjede av brudd, og det er vanskelig å se hvordan denne siste såkalte teoretiske vendingen skiller seg fra tidligere. En underlig side ved debatten er også at teoriskeptikerne trekker et absolutt skille mellom kunst og teori. Både teoretisk og kunstnerisk virksomhet handler om å skape innsikt i virkeligheten, og særlig minner kunst om teoretisk praksis som går ut på å utvikle nye måter å forstå virkeligheten på.³⁴

Enten man oppfatter situasjonen som teoriangst eller teoriskepsis, er det liten tvil om at både kunstpraksis og kunstdiskurs har blitt teoretisert over tid. Som et ledd i dette finner vi for eksempel en klar tendens til å beskrive kunstprosjekter med begreper og verktøy hentet fra akademia: Kunsten er forskning, kunsten utvikles gjennom seminarer og diskusjoner, kunsten er både kunst- og kunnskapsgenererende samtidig.

Som vi berørte i kapittel 3, synes vi å se at en rekke av søknadene til Kunstløftet også er preget av en slik intellektualisert og teoretisert diskurs. Dette medfører blant annet at det kan være vanskelig å trenge inn i hva mange av disse prosjektene egentlig handler om – hva som rent faktisk skal skje, hvordan prosjektene rent faktisk skal kommunisere med barn og unge, og hva prosjektene rent faktisk ønsker å oppnå. Det er mange søknader som gjennom verksteder eller

³³ Klassekampen, 6. februar 2009.

³⁴ Aftenposten, 4. mars 2009. Tittel: «Teoriangsten herjer i kulturlivet».

workshops, «dialogrom» eller «refleksjonsverksteder» skal «undersøke», «kaste lys over» og «forske» innenfor en gitt tematikk.

Dette kompliserer forholdet mellom kunnskapsarbeid og kunstarbeid, også innenfor et prosjekt som Kunstløftet.

Det andre hovedtrekket som vi mener det er relevant å løfte fram her, dreier seg om normativitet og verdiladning av kunst. Det er en velkjent påstand at kunsten og kunstfeltet er omgitt av diskurser om egenverdi, autonomi og kvalitet, som alle bidrar til å bekrefte og forsterke kunstens særegne posisjon i samfunnet. Klare forestillinger om estetisk kraft og kunstnerisk autonomi kan imidlertid noen ganger skygge for forståelsen av kunstfeltet som et samfunnsområde hvor økonomiske og sosiale maktstrukturer gjør seg gjeldende på lik linje med andre områder i samfunnet. For diskurser om nyskapende og grensesprengende kunst er ikke nøytrale – og egenverdi og autonomi er ikke absolutte eller objektive størrelser. De skapes og konstrueres i relasjon til institusjonene og aktørene som omtaler dem og tar dem i bruk gjennom sine praksiser. Også i kunstfeltet er det visse interesser som får forrang foran andre. Det eksisterer bestemte oppfatninger av hva som er godt og dårlig, og dermed av hva som skal prioriteres økonomisk gjennom ulike støtteordninger eller verdsettes gjennom kritikk og debatt. Dette gjelder for aktivitetene som omgir Kunstløftet, så vel som alle andre kunstprosjekter og offentlige støtteordninger rettet mot kunst og kultur.

Sosiologen Sigrid Røyseng har tidligere vist hvordan også forestillinger om moral og godhet påvirker hvordan kunsten behandles politisk og administrativt (Røyseng 2007). Dette får flere konsekvenser, ifølge Røyseng. Det ene er at godheten som omgir kunsten, skaper et politisk *doxa* eller en *konsensus*, med få muligheter for grunnleggende ideologisk diskusjon om hvorvidt man skal ha en offentlig kunst- og kulturpolitikk, eller med hvilke begrunnelser visse kunst- og kulturinstitusjoner skal motta økonomisk støtte fra staten foran andre (Røyseng 2004, 2015). En annen konsekvens av scenekunstfeltets diskurser om moralsk godhet som Røyseng påviser, er en avvisning og nedprioritering av de uttrykkene som i tråd med gjeldende oppfatninger ikke framstår som moralsk gode nok. Dette gjelder for eksempel kommersielle og populære kulturuttrykk, som i en slik diskurs framstår som noe «umoralsk», som noe det ikke er bra for folk å bli eksponert for. Økonomisk støtte til smalere scenekunst blir ifølge Røyseng således legitimert gjennom å artikuleres som noe som skal «demme opp» mot det

som ikke er bra, som kommersialisme eller populærkulturell forflatning og ensretting (2007:238ff).

De – eller rettere sagt vi – som forsker på kunst- og kulturpolitiske prosjekter og ordninger, er heller ikke fritatt fra de rådende diskursive forestillingene og oppfatningene. Også kunnskapsproduksjonen om kunst- og kulturfeltet og politikken som føres på dette feltet, kan kritiseres for i for liten grad å ha gått utenfor den rådende konsensusen om kulturpolitikkenes *doxa*: Når de som utarbeider kunnskap om kunst og kultur, kanskje også deler kunstfeltets egne forståelser av dette som noe moralsk godt, og dermed som noe som er støtteverdig, da blir det vanskelig å stille tilstrekkelige grunnleggende kritiske spørsmål knyttet til hva kunsten skal bidra med i samfunnet, og på hvilken måte den skal legitimeres, styres og organiseres (jf. Røyseng 2004, 2007, se også Engberg 2004, Solhjell 2005 og Stavrum 2013, 2014). Kunstsosiologen Dag Solhjell knytter sin kritikk av det han omtaler som «den konvensjonelle visdom» i forskning om kunst- og kulturpolitikk, til en underforstått og uproblematisk politisk forståelse også hos dem som utvikler kunnskap, hvor

[e]n politikk ikke er kulturpolitikk dersom den ikke ser på kultur som et gode som bør tilbys alle på velferdsstatens premisser, og hvis produksjon, distribusjon og konsum derfor må støttes gjennom en byråkratisk kulturforvaltning styrt av en politisk struktur. (Sohljell 2005:151)

Sohljells forslag til hvordan man kan skape større bevissthet om kunstens interesse- og maktkamper, er gjennom å bedrive mer kunstsosiologisk forskning (Sohljell og Øien 2012). Møtet mellom kunstsosiologien og kunstfeltets diskurser er imidlertid heller ikke uproblematisk. Solhjell og Øien beskriver hvordan det både for kunstnere og andre kunstinteresserte kan oppleves som utfordrende når «ikke-estetiske interesser» knyttes til kunsten. Når økonomi, politikk og makt blir tema, fratas kunsten sin opphøyde status, og de gode kunstopplevelsene reduseres til noe annet enn de umiddelbare estetiske erfaringene de tross alt oppleves som for dem som tar del i dem (2012:12f). Solhjell og Øien insisterer likevel på nødvendigheten av å innta et kritisk kunstsosiologisk blikk på kunstfeltet, et felt som «både har høy sosial status, og som fellesskapet bruker mye penger på» (ibid.).

Kunst for barn og unge er en del av den offentlige kulturpolitikken som det brukes betydelige ressurser på. Den kulturelle skolesekken er

en ordning som står i en særstilling her, men også Kulturrådets ulike satsinger rettet mot målgruppa barn og unge – som Kunstløftet, inngår i dette bildet. Vi har tidligere diskutert hvordan nettopp barnekunsten – eller kunst for barn og unge – og også den foreliggende *kunnskapen* om kunst for barn og unge er innhyllt i noen av de samme diskursive oppfatningene om moralsk godhet som omtalt ovenfor (Kleppe 2009, Stavrum 2013, se også Breivik og Christophersen 2013). I en artikkel som analyserte hvordan ulike kunnskapsbidrag om kunst for barn og unge ble møtt, debattert og anvendt av aktører i kunstfeltet, viste for eksempel Stavrum i 2013 hvordan vilkårene for å levere kritiske vurderinger som bryter med kulturfeltets diskurser og trosoppfatninger, syntes små og lite tilfredsstillende. Det kan se ut til at kunsten for de unge omgis av enda mer godhet enn «voksenkunsten» – og Stavrum lanserte i forlengelsen av dette begrepet «dobbel godhet» (Stavrum 2013:166).

Den doble godheten oppstår idet kunsten får barn og unge som målgruppe. Kulturpolitiske tiltak og ordninger rettet mot barn og unge er per definisjon så intensjonelt gode at mulighetene for å stille kritiske spørsmål ved dem blir endra mindre enn ved generelle kulturpolitiske ordninger. Man kan til en viss grad diskutere noen forhold, som hvordan ordningene best skal organiseres, eller hvilke kunstuttrykk som skal prioriteres, men å stille spørsmål ved de helt grunnleggende hensiktene med satsinger rettet mot barn og unge er ikke lett. De fleste av tiltakene omgis av et normativt premiss om at det er bra for barn og unge å bli eksponert for kunst. Og det er ikke hvilken som helst kunst de skal eksponeres for, det er kunst av god kvalitet de skal få oppleve. Men er det egentlig så viktig at barn eksponeres for god kunst? Hvorfor er det så viktig at barn får se forestillinger med eksperimentell samtidsdans? Kan de ikke heller få sitte hjemme og spille spill på Ipad-en sin? Og hvem er det egentlig som tjener på at det brukes store offentlige ressurser på tiltak som skal produsere og distribuere kunst til en ung målgruppe? Er det de unge selv? Eller er det kunstnerne som lager kunsten? Eller er det kanskje kulturfeltets byråkrati som tjener mest på at disse ordningene finnes? Slike spørsmål må det også være lov til å stille, uten å bli oppfattet som en forræder mot de idealistiske ønskene om å gi barn og unge noe bra, og den edle målsettingen om å gjøre barna til et godt kunstpublikum.

Stavrums analyse (2013) viste at det særlig var i tilknytning til Den kulturelle skolesekken at rommet for å stille kritiske spørsmål var

lite, mens Kunstløftets eksplisitte ambisjon om nettopp å skape debatt og refleksjon gjorde at ordningen framsto som mer nyansert og i stand til å se forbi de potensielt normative diskursene som omgir barnekunsten. I Kunstløftets siste periode har arbeidet med kunnskapsutvikling og debatt blitt ytterligere forsterket, dette på en måte som ingen andre kulturpolitiske ordninger rettet mot den samme målgruppa er i nærheten av. Vår empiri viser også at evnen til kritisk refleksjon er høyst til stede både hos prosjektledelsen og andre informanter med sentrale posisjoner i feltet.

Samtidig er det grunn til å påpeke at de av våre informanter som er mest kritiske, både til Kunstløftet som spesifikt tiltak og til å skille ut kunst for barn og unge som noe eget, nettopp berører hvordan idealismen og godheten som omgir dette temaet, skaper små rom for alternative diskurser. Som vi så i kapittel 6, var det for eksempel en av informantene som hevdet at arbeidet med å utvikle kunst for barn og unge har lett for å bli så idealistisk at det kritiske perspektivet glipper: Når man lever i en «kokainboble» av «velvillighet og optimisme», som noen av tiltakene rettet mot barn og unge etter denne informantens mening kan fortolkes som, er det ikke lett å stille kritiske spørsmål. Og gjør man det, framstår man fort som negativ, sur og vanskelig. En av de andre informantene påpekte også, som vi tidligere viste (jf. kapittel 6), at noen av dem som jobber i feltet, er preget av en så sterk idealisme at de helt grunnleggende utfordringene med å skulle tilrettelegge og formidle alle typer kunst til målgruppa barn og unge ikke blir tatt høyde for:

Det er ikke alt barn skal måtte forholde seg [til] og eksponeres for. [...] Idealismen som preger den norske diskusjonen om dette, innebærer en utflating av distinksjoner som jeg synes er problematisk.

I forlengelsen av slike utsagn kan også Kunstløftet som prosjekt leses i lys av den omtalte godhetsdiskursen, idet det kan synes som om det ligger noen normative premisser til grunn for prosjektet, knyttet til idealistiske oppfatninger om at det å eksponere barn og unge for god kunst i seg selv er bra.

På den andre siden er nettopp Kunstløftets ambisiøse målsettinger om kunnskapsutvikling, refleksjon og debatt rundt målgruppa barn og unge et viktig bidrag ikke bare til en diskusjon om kunst for barn og unge, men til en diskusjon om kunstens publikum som sådan. For all diskusjon og dialog som foregår i og rundt Kunstløftet knyttet til barn og unge som publi-

kum og målgruppe, til hvordan deres livsverden best skal forstås, til hvordan de helst skal eller bør interagere og gå i dialog med kunstverkene de eksponeres for, representerer en nyansert og reflektert bevissthet om *hvem kunsten er til for*, som i stor grad mangler i tilknytning til mange andre støtteordninger og tiltak rettet mot kunst for voksne. Dette gjelder for andre ordninger og områder i Kulturrådet, men også i den offentlige kulturpolitikken mer allment. Et interessant tankeeksperiment i forlengelsen av dette kan være å se for seg at alle ordninger i Kulturrådet inkluderer samme grad av diskusjon og fokus på målgruppe og publikum som Kunstløftet gjør. I Kunstløftet er målgruppa og møtet med dem, deres grad av interaksjon og resultatet som kunstopplevelsen skal ha for sitt spesielle publikum, noe som innarbeides i alle faser av arbeidet, fra idé til søknad til realisering av et kunstprosjekt. I ordningens måldokumenter og i alle søknadene som innvilges støtte, i tekster som debatterer eller vurderer prosjektene – og i møtet mellom forvaltningen og kunstnerne er publikummet en størrelse som er klart og aktivt til stede. Vel kan det foregå diskusjoner om hvorvidt det er riktig å behandle målgruppa barn og unge som en egen målgruppe, men like fullt, målgruppa er alltid der og må alltid tas hensyn til. Dette representerer en arbeidsmåte og en tankegang som man også kunne se for seg at det øvrige generelle kunstpublikummet i større grad kunne bli gjenstand for.

Et kunstløft og et kunnskapsløft?

Det er liten tvil om at det har blitt generert en vesentlig mengde tekst, refleksjon og kunnskap gjennom Kunstløftets virksomhet som kunnskapsaktør. Kunstløftet har både beholdt og forsterket sin ambisjon som kunnskapsaktør. Ikke minst har Kunstløftet bidratt til og vært ansvarlig for produksjon av anseelige mengder tekst. Selv om ren opptelling ikke nødvendigvis gir det fulle og hele bildet, er det uansett et tegn på en prioritering av tekstproduksjon at det finnes 160 artikler og 114 prosjekter representert på Kunstløftets hjemmesider.

Kunstløftets ambisjoner har samtidig strukket seg lenger enn kun å bidra til at nye tekster skapes. De har også ønsket å inngå i, utvikle og løfte en faglig diskusjon om kunst for barn og unge, både i løpende debatter og i den mer formaliserte kunnskapsutviklingen. Kunnskapsarbeidet må nødvendigvis forholde seg til en eksisterende infrastruktur for denne kunnskapsutviklingen.

Dette inkluderer blant annet hvilke muligheter som finnes til å påvirke eksisterende kunnskapsprodusenters interesse for å utvikle kunnskap om et område. Det finnes, slik vi vurderer det, to ulike kretsløp for kunnskapsutvikling om kunst for barn og unge. Det ene er et akademisk kretsløp, som er preget av et forskningsbyråkrati som i stigende grad er innrettet mot forskning som er tellende i en eller flere betydninger. Et tellekantregime preger prioriteringer av kunnskapsarbeidet til et flertall av norske forskere, som vil si at publikasjoner som ikke er fagfellevurderte og gir publikasjonspoeng, med stor sannsynlighet blir mindre relevante for forskerne.

Et annet kretsløp finner vi i den kunnskapen som produseres i eller om eller i tilknytning til den konkrete kulturpolitikken for barn og unge. I dette kretsløpet finner man blant annet de mange utredninger og evalueringer om konkrete tiltak for utvikling og formidling av kunst for barn og unge. Vi mener å se at disse to kretsløpene i ganske liten grad har blitt integrert i hverandre. Vårt forsøk med en bibliografisk gjennomgang av et lite utvalg tidsskrifter kan for eksempel tyde på at det fremdeles er få vitenskapelige arbeidere som forholder seg til barnekunstheltet, selv om det som nevnt er metodisk usikkerhet knyttet til denne gjennomgangen. Som vist ovenfor finnes det relevante unntak fra inntrykket om manglende tilnærming mellom de to kretsløpene, der doktoravhandlingen til Lise Hovik står i en særstilling.

Vi har altså merket oss at de to kretsløpene for kunnskap som vi postulerer, opererer nokså uavhengig av hverandre, og vi har også minnet om den løpende faren som ligger i at et kretsløp kan bli innforstått eller internt. Samtidig er det viktig å understreke at separate kretsløp ikke representerer noe problem i seg selv. Det overordnede målet med Kunstløftets kunnskapsarbeid har vært at refleksjon og diskusjon rent faktisk finnes, og at denne refleksjonen holder et visst nivå og når fram til de aktørene den skal nå fram til. Kunstløftet har åpenbart sørget for at ulike stemmer har verbalisert sine refleksjoner om kunst for barn og unge. I dette arbeidet har de hatt flere målgrupper – en kulturinteressert allmennhet, kulturarbeidere for barn og unge, forskere innenfor pedagogikk og estetikk og i skjæringspunktet mellom disse. De ulike formene for kunnskapsarbeid – aviser, seminarer og ulike former for tekstproduksjon – virker godt tilpasset for å nå disse målgruppene. Samlet kan vi si at Kunstløftets kunnskapsarbeid har vært preget av en tydelig vilje til å sette sitt eget arbeid under diskusjon.

Resultatliste – avsluttende kommentarer

Kunstløftet er et ambisiøst forsøk på å forene kompromissløse kunstpraksiser med en målgruppetenkning omkring barn og unge som publikum og deltakere. Det å koble sammen det autonome og det anvendte, det teoretiske og det praksisnære, kunsten og barna har skapt en underliggende spenning i satsingen. Vår overordnede vurdering er at Kunstløftet på ett nivå har lyktes forholdsvis godt i sitt prosjekt. Vi er av den oppfatning at noe av hovedgrunnen til det er at Kunstløftet har vært preget av stor åpenhet for ulike perspektiver og for nytenkning. Kunstløftet kan kanskje mest presist beskrives som et testlaboratorium der man er villig til å la kunstnere få sjansen til å prøve ut kunstneriske strategier av ulik art, også de som representerer det motsatte av tendenser i tiden. Ser vi tilbake på Kunstløftets første fase, fra 2008 til 2011, er vår oppfatning at satsingen i andre fase, 2012–2015, har modnet på en positiv måte. Samtidig er det knyttet utfordringer til Kunstløftets ambisiøse mål om kunnskapsutvikling og statusheving.

I det følgende vil vi oppsummere de viktigste konklusjonene fra evalueringsarbeidet:

Tildelinger og prosjekter

- Tallet på søknader til Kunstløftet i prosjektets andre fase har vært forholdsvis stabilt: i over eller underkant av 150 hvert år og med et samlet årlig søknadsbeløp på rundt 35 millioner. Av disse søknadene er rundt 40 søknader innvilget hvert år, noe som gir en innvilgningsprosent på omtrent 30. Dette skiller seg ikke nevneverdig fra Kunstløftets første fase.
- De tildelte søknadene fordeler seg ikke jevnt på de ulike kunstformene. Til tross for en relativt åpen sjangerprofil har Kunstløftet først og fremst vært en satsing for scenekunst, visuell kunst og musikk, samt for prosjekter som går på tvers av disse uttrykksformene.
- Sammenlignet med Kunstløftets første fase har andelen visuell kunst gått ned, mens andelen innenfor kategoriene *Annet* og *Sjangerovergripende* har gått opp. Endringene er delvis et resultat av forvaltningstekniske endringer, men også et tegn på at flere prosjekter enn tidligere vanskelig lar seg systematisere i rene sjangerkategorier.
- I Kunstløftets første fase var kunstnergrupper den mest dominerende søkergruppa. I årene 2012–2014 ser vi at det er enkeltkunstnere som utgjør den viktigste søkerkategorien. Det er naturlig å relatere dette til de bredere utviklingstrekkene i kulturfeltet – mot økt individualisering, flere frilansere og større grad av privat risiko.
- Noen av kunstprosjektene som er finansiert i Kunstløftets andre periode, retter seg mot en smalt definert målgruppe, andre henvender seg bredere. Det overordnede inntrykket er at det er klart bredest dekning av prosjekter for ungdom i alderen mellom 13 og 18 år, mens det er færrest prosjekter for barn mellom 0 og 5 år.
- Det finnes et ganske bevisst forhold til at prosjektene skal tematisere noe. Dette kan delvis bunne i at søknadene eksplisitt blir bedt om å antyde hva prosjektene handler om, men forklaringen på temafokuset er mer sammensatt. De temaene som beskrives, er gjerne store, politiske, personlige og eksistensielle temaer: menneskerettigheter, flukt, svik, vold, identitet o.l. Samtidig er det tydelig at enkelte formidlingsformer og kunstuttrykk lettere kan tydeliggjøre at de faktisk og konkret «handler om noe». Det er langt lettere å beskrive hva et teaterstykke handler om, enn hva en utstilling av keramikk handler om. Dette berører et helt grunnleggende poeng: at kunstuttrykkene i seg selv og feltene de er en del av, opererer

på svært ulike måter. Dette har åpenbare konsekvenser for hvordan prosjekter innenfor Kunstløftet utvikles, hvordan de kan støttes og forvaltes, og til syvende og sist også for hvordan de fungerer i møte med barn og unge.

- De fleste søknadene som er innvilget i perioden 2012–2014, dreier seg om prosjekter som tar i bruk tradisjonelle formidlingsformer: forestilling, utstilling eller konsert. Det er imidlertid finansiert nokså mange prosjekter som går litt utenfor disse formidlingsformene, og vi har trukket fram prosjekter i det offentlige rom, verksteder/workshops og noen nyskapende formidlingsprosjekter. Selv om det finnes eksempler på prosjekter som tar nye formidlingsarenaer i bruk, eller som ønsker å skape nye arenaer, benytter de fleste prosjektene seg av eksisterende arenaer; enten arenaer som er etablert for kunstformidling, eller skolearenaen.

Relevans for barn og unge

- Kunstløftet forfekter en kompromissløshet på kunstens vegne som vi kjenner fra samtidskunstfeltet, samtidig som det stilles høye krav til kunstens relevans for barn og unge. Vårt inntrykk er at mange av satsingens prosjekter kan beskrives som forsøk på å utforske og utfordre hva som fungerer og hva som ikke fungerer med hensyn til denne doble målsettingen.
- Prosjektene berører både temaer som ligger tett på barn og unges egen livsverden, og de store og dramatiske temaene som bryter med det som tradisjonelt er presentert for barn.
- Prosjektene tar i bruk ulike former og formidlingsgrep for å manipulere publikum eller skape konsentrasjon, empati eller gjenkjenning hos dem. Medvirkning og interaktivitet i ulike utgaver og grader er for øvrig strategier som vi ser er mye utforsket i Kunstløftets andre periode. Også valg av det offentlige rom som arena ser ut til å være en strategi som Kunstløftets prosjekter i økende grad har undersøkt. En del prosjekter tar på ulike måter i bruk digital teknologi, selv om dette ikke synes å gjennomsyre Kunstløftets prosjektportefølje i like stor grad som det gjennomsyrrer barn og unges livsverden som sådan.
- Våre empiriske dypdykk i to scenekunstproduksjoner via deltakende observasjon og filosofiske samtaler med publikum avdekket to langt på vei vellykkede og helt ulike kunstneriske tilnærminger til hvordan et

kunstprosjekt kan gjøres relevant for en ung målgruppe. Denne delen av det empiriske arbeidet har også vist at filosofisk samtale som metode kan, dersom den utforskes videre, tilføre evalueringer av kunstprosjekter noe kvalitativt nytt og friskt.

Status, prestisje og anerkjennelse

- Kunstløftet har gjennom prosjektstøtte, egeninitierte satsinger, seminarer og publikasjoner aktivt invitert og oppmuntret aktører fra samtidskunstfeltet til å fatte interesse for produksjon og formidling av kunst for barn og unge og/eller kunnskapsutvikling omkring emnet. Vår vurdering er at dette har vært et positivt virkemiddel som har tilført kunst for barn og unge noe nytt og forfriskende, og en relevant strategi i arbeidet med å styrke denne kunstens status og anerkjennelse. Samtidig skaper dette utfordringer og dilemmaer knyttet til dynamikken mellom samtidskunstfeltet og barnekunstfeltet. Møtet mellom disse to feltene er ikke bare et møte mellom aktører med forskjellige typer kompetanse, språk og kunstsyn, men også med ulike tilnærminger til målgruppa barn og unge. Det er heller ikke gitt at samtidskunstfeltets inntog på barnekunstfeltet fører til en reell og varig erfaringsutveksling eller statusheving. Kunstløftet har imidlertid bidratt til å legge til rette for brobyggere som klarer å forene ulike perspektiver og kompetanser i utviklende samarbeid.

Kritikk og omtale

- Kritikk av kunst for barn og unge har vært begrenset i omfang i ordinære medier, så vel som i eksisterende kunstkritikk-kanaler, med unntak av barnebokkritikk.no. Nettidsskriftet Periskop ses på som et velkomment tilskudd, og inntrykket er at nettsiden bidrar til økt oppmerksomhet rundt og kunnskap om feltet. Samtidig erkjennes det at det tar tid å bygge opp og etablere en plattform som skal leve opp til en ambisjon om å bidra til å heve anerkjennelsen av både kritikk av kunst for barn og unge og av feltet kunst for barn og unge som helhet.
- Kunstløftets egne aviser er blitt godt mottatt, og tekstene er ifølge informantene av høy faglig kvalitet.
- Det er delte oppfatninger blant informantene om rollefordelingen mellom Periskop og Kunstløftets egne aviser. Noen mener de to rollene er avklarte og adskilte, der Periskop

skal anmelde, komme med nyheter og kommentarer og Kunstløftet-avisene skal bidra med mer akademiske og teoretisk orienterte og dyptgående artikler. Andre har ment at Periskop og Kunstløftet-avisene har overlappet i for stor grad, og at det har ført til en uønsket konkurransesituasjon, både med tanke på typer tekster og også når det gjelder rekruttering av skribenter.

Kunnskapsutvikling

- Kunstløftet har i sin andre periode både beholdt og forsterket sin ambisjon som kunnskapsaktør og har selv både generert og bidratt til at andre aktører har kunnet generere vesentlige mengder tekst. Det økte ambisjonsnivået kommer særlig til syne gjennom nettidsskriftet Periskop og Kunstløftets aviser.
- Kunnskapsproduksjonen som har foregått i løpet av Kunstløftets andre periode, og som Kunstløftet har vært direkte eller mer indirekte bidragsyter til, har bidratt til å løfte refleksjons- og kunnskapsnivået på det feltet de har operert innenfor. Kunnskapen har imidlertid til en viss grad blitt skapt innenfor et internt selvforsynt kretsløp, og med noen hederlige unntak i mindre grad blitt en del av de eksisterende kretsløp for akademisk kunnskapsproduksjon.
- At kunnskapsproduksjonen skjer innenfor et separat kretsløp, er ikke et problem i seg selv så lenge dette kretsløpet ikke blir innforstått eller internt. Kunstløftets streben etter å skape rom for refleksjon og diskusjon med ulike stemmer, kompetanser og perspektiver har vært viktig i så måte. Sett under ett har Kunstløftets kunnskapsarbeid vært preget av en tydelig vilje til å sette sitt eget arbeid under diskusjon.

Kunst for barn og unge: ferdig løftet, ferdig snakket?

Åtte år med Kunstløftet nærmer seg slutten. I løpet av disse åtte årene er det produsert en god del ambisiøs kunst for barn og unge, emnet er forsket på, skrevet om og debattert. Kunst for barn og unge har også fått økt synlighet i offentligheten. Kunstløftet har ikke æren for alt dette alene, men har, slik vi vurderer det, vært en viktig bidragsyter. Satsingen har også tilrettelagt for andre aktørers bidrag og dermed vært med på å forsterke og sette fart på utviklingen i feltet.

Hvor kunst for barn og unge ville vært i dag uten en satsing som Kunstløftet, er et hypotetisk

spørsmål som er umulig å besvare. Blant våre informanter er det imidlertid stor enighet om at Kunstløftet i seg selv, men også Kulturrådets satsing på barn og unge, en satsing som Kunstløftet kan sies å være kulminasjonen av, har vært viktig og nødvendig. Å avgrense barn og unge som et eget særrområde med egne ordninger, et eget fagutvalg og egne budsjettposter har vært en måte å kvotere en svakt stilt gruppe eller kategori på, og slik sørget for at de får ressurser og oppmerksomhet som de ellers ikke ville fått. En informant sammenligner dette med hvordan det i en periode har vært behov for å kvotere kvinnelige kunstnere inn i kunsthistorien, fordi de har vært en underkjent kategori i den kunsthistoriske kanon. Samtidig påpeker informanten at en slik særbehandling på et tidspunkt må opphøre, av hensyn til kategorien selv:

Som en motstrategi må man få opp den kunnskapen, men så må man slippe det igjen. Man kan ikke bare se historien gjennom et feministisk blikk, ikke sant? Og det er det samme med barn og unge. Det er en nødvendig kategori, et nødvendig fokus. På 60–70-tallet var det nødvendig å sette feminismens blikk på historieskrivingen, for det var ikke en etablert forståelse for det noe sted. Men så måtte man slippe det igjen som en egen kategori, og sluse det inn i den allmenne historieskrivingen. Og nå, i dag, tror jeg vi må forvente at barn og unge har en plass blant de andre publikumsgruppene, ikke sant?

Når Kulturrådet fra 1. desember 2015 legger ned fagområdet for barn og unge,³⁵ er det nettopp med en forventning om at kunst for barn og unge nå bør være i stand til å stå på egne ben, uten særbehandling i form av et eget fagutvalg og egne, faste støtteordninger. Kunst for barn og unge skal fra denne datoen ivaretas av de andre fagutvalgene innenfor de respektive kunstfeltene. Rådsleder Yngve Slettholm uttaler til Periskop at nedleggelsen av fagområdet gjøres som ledd i en videre styrking av omfanget og kvaliteten på kunst for barn og unge.³⁶ Beslutningen grunnlegges videre med at omleggingen vil synliggjøre barn og unge som målgruppe i hvert enkelt fagutvalg, og at dette vil gi mer kunst for barn og unge, ikke mindre. Det understrekes også at pengene som til

³⁵ Vedtatt i rådsmøtet 24. september 2015.

³⁶ Kulturrådet legger ned prosjektordningen for barn og unge, <http://www.periskop.no/kulturradet-legger-ned-prosjektordningen-for-barn-og-unge/>, publisert 28.09.2015.

nå har gått til prosjektstøtteordningen for barne- og ungdomskultur, skal sluses inn i de øvrige fagutvalgene, og at disse fagutvalgene bør berikes med barnefaglig kompetanse.

Da vi gjennomførte intervjuer med våre informanter våren 2015, var det ikke avgjort hvordan Kulturrådet framover ville organisere sitt videre arbeid. Omleggingen som nå er vedtatt, var imidlertid et mulig scenario som noen av informantene var kjent med. Informantene er delt i synet på hvorvidt en omlegging som dette vil være en styrking eller en svekkelse av vilkårene for kunst for barn og unge. Det som taler for omleggingen, er nettopp argumentet om at kunst

for barn og unge ikke kan oppnå reell likeverdighet med annen kunst før den konkurrerer på like vilkår og på samme arena. Flere informanter mener likevel at omleggingen kommer for tidlig, og de er skeptiske til om kategorien barn og unge vil ha sterk nok gjennomslagskraft i de andre utvalgene.

Vår vurdering er at omleggingen representerer en løsning som i prinsippet er god og riktig, men at den nye organiseringen vil være en utfordrende ramme å videreutvikle kunst for barn og unge innenfor. Med omleggingen vil man ikke lenger ha en instans som har som særskilt oppgave å være kritisk sparringspartner på kunst for

Mønstring 2016

Satsing initiert av Kunstløftet

I forbindelse med avslutningen av Kunstløftet utlyste Kulturrådet fem millioner kroner til en stor kunstmønstring for barn og unge som skal finne sted innen sommeren 2016. Mønstringen er initiert av Kunstløftet, men finansiert av flere av Kulturrådets ulike avsetninger, forankret i seks ulike fagutvalg og søknadsbehandlet av et eget underutvalg.

Mønstringens formål er formulert i utlysningen:

- Å mønstre engasjerende kunst som griper inn i og aktualiserer etiske, kunstneriske og samfunnsmessige grenseoppganger mot det unge publikummet. Det er ønskelig at mønstringen kan bidra til å utvikle og heve statusen til kunst for unge.
- Å mønstre nye (bestilte) og/eller eksisterende nasjonalt eller internasjonalt tilgjengelige verk i alle kunstformer: Scenekunst, visuell kunst, litteratur og musikk – også tverrfaglige eller sjangeroverskridende arbeider.
- Å gi det unge publikummet nye erfaringer om og opplevelser av hva kunst kan være.
- Å finne løsninger med et geografisk hensyn, som gir så mange som mulig i skole- og barnehagealder tilgang til mønstringen.
- Å bidra til ny kunnskap om og forståelse av, møte mellom kunst og unge mennesker.

- Å generere materiale og erfaringer for mulig etterbruk.
- Å fremme debatt om kunst og estetikk i unges livsverden.

Mønstringen skal kurateres som ett stort, men helhetlig prosjekt. Selv om barn og unge er målgruppa for mønstringen, legges det opp til at satsingen skal utfordre gjengse oppfatninger om kunst for barn og unge, og gjennom det skape refleksjon og diskusjon både i kunstfeltet og i en bredere offentlighet.

Da søknadsfristen gikk ut i mars 2015, var det kommet inn 18 søknader. Bevilgningen på fem millioner kroner gikk til kuratorgruppa Ulfeng Conduct med prosjektet *MOToffentlighet*. I utvalgets vurdering framkommer det at prosjektet ble valgt på bakgrunn av søkerens kompromissløshet og nærhet til feltet. Teamet av kuratorer og kunstnere blir vurdert som faglig sterkt og kunstnerisk interessant. Prosjektet utfordrer et av Kunstløftets omdreiningspunkter ved at det ikke inkluderer noen målgruppetenkning, men har tillit til at kunsten selv kan henvende seg direkte til barn og unge, og ved at det på radikalt vis betrakter barn og unge som «en alternativ og potensielt kritisk offentlighet», jf. referat fra møte 13.03.2015 i underutvalg for Mønstring 2016.w

barn og unges vegne. Dette ansvaret blir oppdelt og i verste fall pulverisert med den nye ordningen. Den kommende *Mønstring 2016* representerer i så måte en første test, fordi den er forankret i flere ulike fagområder selv om den er arbeidet fram på initiativ fra Kunstløftet.

Kunst for barn og unge har for øvrig varierende grad av synlighet innenfor de ulike delene av kunstfeltet, og det er mulig å se for seg at eksempelvis fagutvalget for scenekunst vil ha

bedre forutsetninger for å gjøre en god jobb med hensyn til barn og unge enn en del av de andre fagutvalgene. Tilsvarende vil sjangerovergripende prosjekter for barn og unge, som vi i Kunstløftet har sett at det finnes mange av, kanskje ha større vanskeligheter med å finne en plass i den nye organiseringen. Hvilke konsekvenser den nye organiseringen vil ha, gjenstår å se. At temaet kunst for barn og unge ikke er ferdig snakket, er det iallfall ingen tvil om.

Summary

The Arts Council Norway project *Kunstløftet* (lit.: *Arts Boost*), established in 2008, initially had a three-year run, but was extended for a second period, ending in 2015. It is both a funding scheme and developmental project. The purpose of Kunstløftet is, on the one hand, to improve the quality of art produced for children and adolescents and the means of bringing this art to their attention. But on the other hand, the project also seeks to raise the profile of art for children and adolescents in the public eye, heighten its status, and work to ensure that it is considered the equal of art that is not made for children and youngsters as a specific target group, thereby becoming a more attractive area of work for creative and performing artists.

This evaluation focuses on the second phase, that is, the period from 2012 to 2015. The evaluation is, firstly, an assessment of the project's relevance to children and young people in light of changes in society and related challenges. Using actual examples of art projects and initiatives from the project's portfolio, we tested the content, form and outreach of various techniques and approaches in order to examine how these projects and initiatives make themselves relevant to the life-world of children and adolescents. The evaluation is, secondly, an assessment of the project as a means of building knowledge, spurring interest in and raising the prestige of art for children and adolescents. Relevant questions in this respect are the extent to which the project contributed to learning, reflection and discussions about art for children and adolescents, and what the status is of the spaces in which these discussions take place in the world of art. The report also sheds light on the extent and quality of reviews and criticism of art for children and adolescents in general and in relation to Kunstløftet's projects, and the means adopted to

strengthen the status and recognition of art for children and young people.

Several different methods and types of empirical data were used in the preparation of this evaluation: 1) analyses of different types of document, the literature and media texts; 2) qualitative interviews with informants representing, respectively, recipients of grants from Kunstløftet's project funding scheme; people with art-industry knowhow and experience in the production of art for children and adolescents and/or in key positions in the Norwegian art community; and persons representing Kunstløftet and/or the Arts Council; 3) philosophical group conversations with students at two school levels (lower and upper secondary school) in connection with the staging of two different productions in the performing arts.

Kunstløftet is an ambitious attempt to combine uncompromising artistic practices with target-group thinking concerning children and adolescents as audiences and participants. By forging a link between autonomy and use, the theoretical and practical, art and children, an underlying tension was created in the project. Our general assessment in the report is that Kunstløftet succeeded on one level fairly well. One of the main reasons, in our view, is that the project has been characterized by an openness to different perspectives and new ideas. Kunstløftet might be most accurately described as a test laboratory that gives artists an opportunity to try out different types of artistic strategies, including those representing the opposite of current trends. If we look back at Kunstløftet's first phase, from 2008 to 2011, it is our belief that efforts in the second phase, from 2012 to 2015, have matured in a positive way. At the same time, certain challenges have arisen in relation to Kunstløftet's ambitious goal to build up knowledge and raise status.

Our analysis of Kunstløftet's project portfolio for the years 2012–2015 shows that the project has been an initiative relating to the performing arts, visual arts and music, as well as to projects that cut across these forms of expression. Productions targeting young people from 13 to 18 clearly dominate the list of funding allocations, while the fewest productions are for children aged between 0 and 5.

Most of the successful project grant applications in this period are for projects that make use of traditional forms of expression such as performance art, exhibitions or concerts, and use well-established communicative spaces or platforms. However, a relatively large number of projects break in various ways with what has traditionally characterized the production and communication of art for children and adolescents. We see some projects that unfold in public spaces, or that address issues not usually presented for children. It is our impression that many of the projects could be described as attempts to explore and challenge what works and what does not work in light of Kunstløftet's double objective to create art of relevance both from an artistic perspective and in an encounter with the target group's life-world.

An underlying premise of Kunstløftet's work is that the status of art for children and young people has been lower than that of art targeting other groups, and that producing artistic work for children and adolescents confers less prestige and attracts less recognition than producing work in other fields of artistic expression. In the effort to raise the status and prestige of art while attracting wider recognition, Kunstløftet has stimulated and laid the groundwork for growth in the production and communication of knowledge of art for children and young people. The two main strategies for building knowledge and raising interest were the opening of an online platform for criticism of the arts for children and young people, and the publication of a series of magazines in newspaper format. Both initiatives were well received by

the art community, although some criticized the content, form and range of the projects and the manner in which the two schemes worked relative to one another.

Kunstløftet also brought in professionals from outside the established community of artists producing work for children and young people, mainly from the contemporary art world, to inject new ideas and thinking around art for children and young people. This we see as a relevant strategy in the effort to raise the status of this form of art and widen its recognition. Whether the status and acknowledgement of art for children and young people actually grew, and the extent to which any changes in this direction are due to Kunstløftet, are difficult questions to answer unambiguously. Our informants agree, however, that awareness of art for children and adolescents has grown in recent years, and that Kunstløftet has been an important sponsor in raising the profile and expanding knowledge of this field. The work of importing perspectives and expertise from the contemporary art scene to the field of art for children and young people exposed a dilemma concerning priorities. What should come first, the art or the audience? Although there are challenges in this respect we believe that Kunstløftet, to a certain extent, has successfully reconciled the two perspectives, among other things by supporting projects and stakeholders that have played the role of bridge builders.

In its second phase, Kunstløftet has retained and reinforced its ambition as a promoter of knowledge and has itself generated and helped other stakeholders to generate significant amounts of text. Knowledge, however, has been created within an internally self-supplying system, rather than by becoming part of an existing system of academic knowledge production. Kunstløftet's knowledge-related work has nevertheless been marked by a clear willingness to subject its own efforts to discussion.

Referanser

- Abbing, H. 2002: *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aslaksen, E.K., J.S. Borgen og A.T. Kjørholt 2003: *Den kulturelle skolesekken: forskning, utvikling og evaluering*. Oslo: Norsk institutt for studier av forskning og utdanning.
- Bakken, A. 2014: *Ungdata. Nasjonale resultater 2013*. NOVA Rapport 10/14. Oslo: NOVA.
- Balling, G. 2011: Det er i mødet, det sker – om kulturpolitikk og kulturformidling med barn i centrum. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, vol. 14, nr. 01–02, 8–32.
- Baumol, W.J. og W.G. Bowen 1966: *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: The Twentieth Century Fund.
- Becker, H. 2000: *Art worlds*. Los Angeles: University of California Press.
- Bengtsson, J. 1999: En livsvärldsansats för pedagogisk forskning. I: Bengtsson, J. (red.) 1999: *Med livsvärlden som grund. Bidrag till utvecklandet av en livsvärldsfenomenologisk ansats i pedagogisk forskning*, s. 9–49. Lund: Studentlitteratur.
- Berg Simonsen, M. et al. 2008: *Danseprosjektet Isadora. Vurderinger av et kunstnerisk utviklingsprosjekt*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Berger, Peter L. og T. Luckmann 2000 [1966]: *Den samfunnsskapte virkelighet*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bishop, C. 2012: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bjørnsen, E. 2009: *Norwegian Cultural Policy: A Civilising Mission?* Ph.d.-avhandling. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.
- Borgen, J.S. 2001: *Møter med publikum. Formidling av nyskapende scenekunst for barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel*. Arbeidsnotat nr. 43. Oslo: Norsk kulturråd.
- Borgen, J.S. 2003a: *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluering av prosjektet Klangfugl – kunst for de minste*. Arbeidsnotat nr. 57. Oslo: Norsk kulturråd.
- Borgen, J.S. 2003b: Den kulturelle skolesekken – utfordringer og kompetansebehov. *Norsk pedagogisk tidsskrift* 1–2, 36–41.
- Borgen, J.S. 2005: *Kunstaktiv ungdom på internett: evaluering av nettstedet www.Trafo.no*. Rapport 1/2005. Oslo: NIFU STEP.
- Borgen, J.S. og S.S. Brandt 2006: *Ekstraordinært eller selvfølgelig? Evaluering av Den kulturelle skolesekken i grunnskolen*. Oslo: NIFU STEP.
- Bourdieu, P. 2000: *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Bourdieu, P. 1975: The specificity of the scientific field and the social conditions of the progress of reason. *Social Science Information*, desember 1975, 14: 19–47.
- Bourdieu, P. 1993: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Breivik, J.-K. og C. Christophersen 2013: *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Børresen, B. og B. Malmhøst 2003: *La barna filosofere. Den filosofiske samtalen i skolen*. Kristiansand: Høgskoleforlaget.
- Dalaaker, D. 2007: *Kultur i skolesekken – et møte mellom kunstfeltet og utdanningsfeltet*. Hovedoppgave ved Pedagogisk forskningsinstitutt, Universitetet i Oslo.
- Dewey, J. 2005 [1934]: *Art as experience*. London: Penguin Books Ltd.
- Digranes, I. 2009: *Den kulturelle skolesekken. Narratives and myths of educational practice in DKS projects within the subject art and crafts*. Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo.
- Engberg, J. 2004: Hva er kulturpolitikk? *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 1/2004, 24–42.

- Engelstad, A. 2001: *De undertrykte teater. Augusto Boals metoder og praksis*. Oslo: Cappelen Damm.
- Escarpit, R. 1971. *Litteratursosiologi*. Oslo: Cappelen.
- Evjen, G. 2005: *Kulturkonsumentene – en evaluering av Den kulturelle skolesekken, Med vekt på storbymodellen i Bergen*. Masteroppgave i dramapedagogikk, Høgskolen i Bergen.
- Fieldseth, M. 2015: *Fri scenekunst i praksis. Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Fisher, R. 2003: *Teaching Thinking. Philosophical Enquiry in the Classroom*. 2. utgave. London: Continuum Books.
- Fossheim, H., J. Hølen og H. Ingierd (red.) 2013: *Barn i forskning. Ethiske dimensjoner*. Oslo: De nasjonale forskningsetiske komiteer.
- Graffer, S. og Å. Sekkelsten 2014: *Scenekunsten og de unge. En antologi fra Scenekunstbruket*. Oslo: Vidarforlaget.
- Guss, F.G. 2001: *Drama Performance in Children's Play-Culture: the Possibilities and Significance of Form*. Oslo: Høgskolen i Oslo.
- Hammer, S.H. 2013: *Kunstløftet. Avis*. Oslo: Kunstløftet.
- Haugsevje, Å.W. 2002: *Inspirasjon eller distraksjon? Evaluering av forsøket med «full pakke» profesjonell kunst- og kulturformidling som del av den kulturelle skolesekken i Buskerud*. Arbeidsrapport nr. 10. Bø: Telemarksforskning.
- Haukelien, H. 2007: *Dus – Den unge scenen: en evaluering*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Haukelien, H. og B. Kleppe 2009: *Kulturkunnskap i en kunnskapskultur – en evaluering av forsøk med Den kulturelle skolesekken i videregående skole*. Rapport nr. 254. Bø: Telemarksforskning.
- Heian, M.T., K. Løyland og B. Kleppe 2015: *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnerenes inntekter*. TF-rapport nr. 350. Bø: Telemarksforskning.
- Hjorthol, R. og S. Nordbakke 2015: *Barns aktiviteter og reiser i 2013/2014*. TØI rapport 1413/2015. Oslo: Transportøkonomisk institutt.
- Hovik, L. 2014: *De Røde Skoene. Et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste*. Doktorgradsavhandling. Doktoravhandling ved NTNU 2014:157. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Hylland, O.M., B. Kleppe og H. Stavrum 2011: *Gi meg en K. En evaluering av Kunstløftet*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Jenkins, H. og V. Bertozzi 2008: *Artistic Expression in the Age of Participatory Culture. How and Why Young People Create*. I: Tepper, S. og B. Ivey (red.): *Engaging Art. The Next Transformation of American's Cultural Life*, s. 171–198. New York: Routledge.
- Kielland, A. og S. Hammer 2014a: *Formidling. Avis*. Oslo: Kunstløftet.
- Kielland, A. og S. Hammer 2014b: *Lek og deltakelse. Avis*. Oslo: Kunstløftet.
- Kielland, A. og S. Hammer 2015: *Sensur og skjerming. Avis*. Oslo: Kunstløftet.
- Kitterød, R.H. og K.H. Bringedal 2012: *De fleste små barn går i barnehage. Samfunnsspeilet 2012/1*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Kleppe, B. 2009: *Kvalitetsvurderinger på kollisjonskurs. Hva skjer når en teaterforestilling for barn vil være mer enn god kunst? Nordisk kulturpolitisk tidsskrift 2/2009*, 110–126.
- Kulturrådet 2013: *Forskning, kunnskap, undervisning. Kunst og kultur for barn og unge i Norge. Hva finnes?* Oslo: Norsk kulturråd. Upublisert rapport.
- Larsen, P. 2008: *Aviser, musikk, lesere. Europeiske og norske øyeblikksbilder, 1960–2000*. I: Knapskog, K.A. og L.O. Larsen (red.): *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*, s. 141–165. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Lidén, H. 2004: *«Tørrfisken stinka, men kahytten var topp» – en oppfølgingsstudie av to modeller for organisering av Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Institutt for samfunnsforskning.
- Lipman, M., A. Sharp og F. Oscanyan 1980: *Philosophy in the classroom*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mangset, P. 2004: *«Mange er kalt, men få er utvalgt». Kunstnerroller i endring*. Bø: Telemarksforskning.
- Mangset, P. 2012: *Demokratisering av kulturen? Om sosial ulikhet i kulturbruk og -deltakelse*. TF-notat nr. 7/2012. Bø: Telemarksforskning.
- Mangset, P. og S. Røyseng 2009: *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Menger, P.M. 2006: *Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management*. I: Ginsburgh, V.A. og D. Throsby (red.): *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. 1, s. 765–806. Amsterdam: North-Holland.
- Merton, R.K. 1973: *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*. Chicago: University of Chicago Press.

- Mourtisen, F. 1996: *Legekultur: essays om børnekultur, leg og fortælling*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Nagel, L. og L. Hovik 2014: Interaktiv scenekunst for barn – tyranni eller magi? I: Kielland, A. og S. Hammer 2014b: *Lek og deltakelse. Avis*, s. 22–25. Oslo: Kunstløftet.
- NOU 2013:4 Kulturutredningen 2014. Oslo: Kulturdepartementet.
- Nyrud, M.T. 2008: *Hvilken historie? En diskursanalyse av museumsformidling innenfor Den kulturelle skolesekken*. Masteroppgave i kulturstudier, Høgskolen i Telemark.
- Olsholt, Ø., M. Lahaise og A. Schjelderup 2008: *Filosofiske samtaler i barnehagen. Å ta barns tenkning på alvor*. Oslo: Kommuneforlaget.
- Pettersen, A.T. og I. Habbestad (red.) 2011: *Kunst for et ungt publikum. Avis*. Oslo: Kunstløftet.
- Rørøsgaard, U.T. 2006: *Oppdagelse og oppdragelse. Den kulturelle skolesekken sett i lys av dannelsesbegrepet*. Hovedfag i teatervitenskap, Universitetet i Bergen.
- Røyseng, S. 2004: Kulturpolitikken doxa. I: Røyseng, S. og D. Solhjell (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*, s. 101–115. Bø: Telemarksforskning.
- Røyseng, S. 2007: *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling for dr.polit.-graden. Bø: Telemarksforskning.
- Røyseng, S. 2015: Konsensus og konflikt i kulturpolitikken. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 1/2015, 4–7.
- Røyseng, S. og Å.D. Haugsevje 2013: *Exhibit/Inhibit. Gjennomgang av OCA, Office for Contemporary Art Norway*. TF-rapport nr. 320. Bø: Telemarksforskning.
- Røyseng, S., A.T. Pettersen og I. Habbestad (red.) 2014: *Begreper om barn og kunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Schjelderup, A., Ø. Olsholt og B. Børresen 1999: *Filosofi i skolen*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Shusterman, R. 2000 [1992]: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. 2. utgave. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Slettebø, E. 2008: *Kunst og prekaritet*. Oslo: Torpedo Press.
- Solhjell, D. 1995: *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. og J. Øien 2012: *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- St.meld. nr. 38 (2002–2003): *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- St.meld. nr. 39 (2002–2003): *«Ei blot til Lyst»: Om kunst og kultur og i tilknytning til grunnskolen*. Oslo: Utdannings- og forskningsdepartementet.
- St.meld. nr. 8 (2007–2008): *Kulturell skolesekk for framtida*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Stavrum, H. 2013: Begeistringsforskning eller evalueringstyranni? Om kunnskap om kunst for barn og unge. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 1/2013, 154–171.
- Stavrum, H. 2014: *Danseglede og hverdagsliv. Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet*. Doktorgradsavhandling. Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap, Universitetet i Bergen.
- Throsby, D. 1994: A Work-Preference Model of Artist Behaviour. I: Peacock, A. og I. Rizzo (red.): *Cultural Economics and Cultural Policies*, s. 69–80. Dordrecht: Kluwer Academic.
- Weischedel, W. 1995 [1966]: *Filosofenes verden*. Oslo: Aventura Forlag.
- Widenoja, B. 2002–2003: *Grublestund – Filosofiske samtaler i 5-årsklubben*. Lindebakken barnehage. Upublisert internt notat.