

INNQUEST

NO 2/23

FoU-magasin om kunstnerisk utviklingsarbeid og estetiske læreprosesser



INTRA-AKTIV
PERFORMANCE

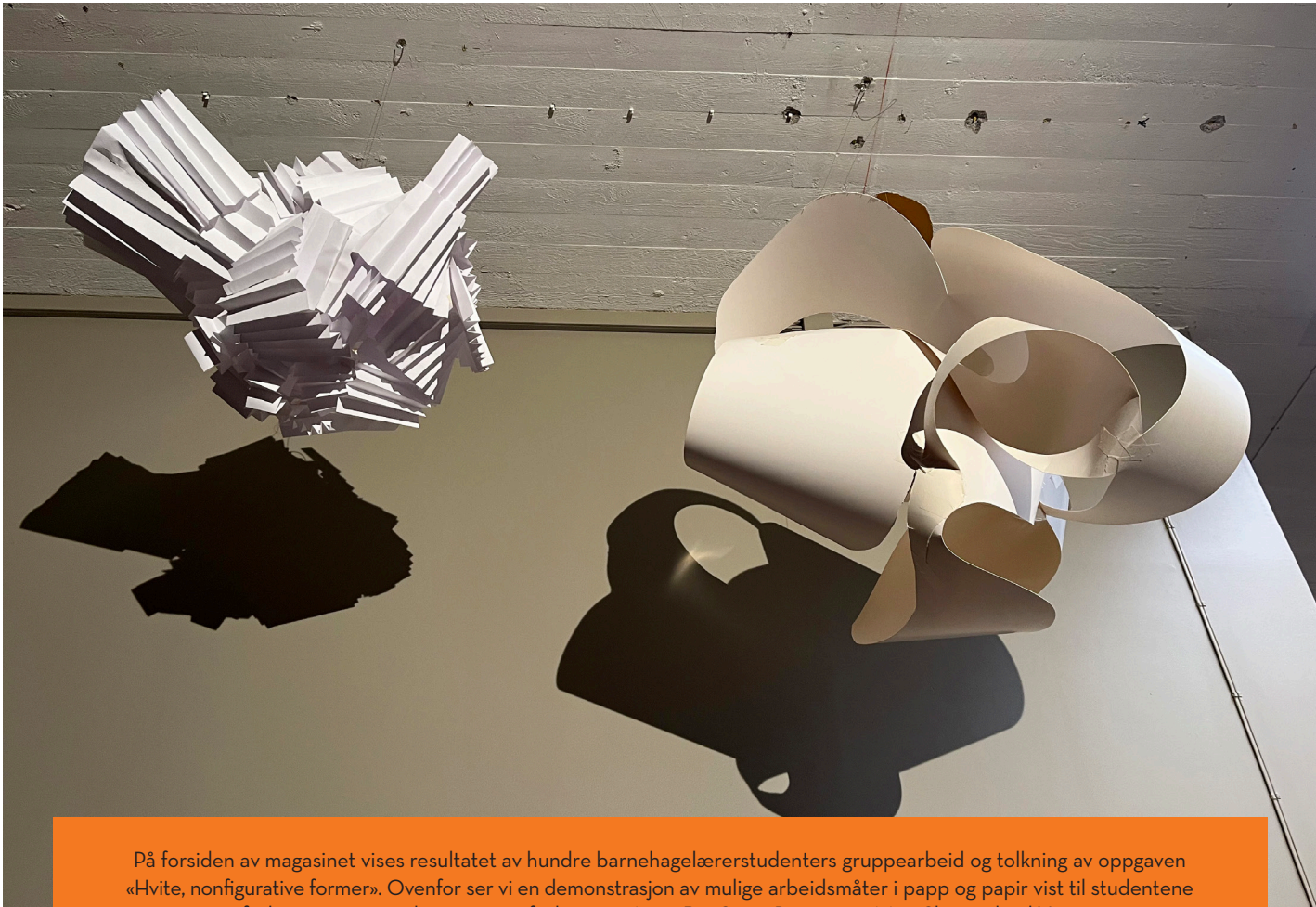
DET VAKLENDE
OG DET UKJENTE

LETING ETTER
MUSIKALSK TALENT

KRITIKER I
KLUMP

PROMPEKOMPOSISJON
OG PROTTESTSONG

BARKEBÅT
COLLAGE



På forsiden av magasinet vises resultatet av hundre barnehagelærerstudenters gruppearbeid og tolkning av oppgaven «Hvite, nonfigurative former». Ovenfor ser vi en demonstrasjon av mulige arbeidsmåter i papp og papir vist til studentene i forkant av oppgaveløsningen av faglærerne Anne-Brit Soma Reienes og Mats Skjævesland Vium.

INNENFRA MELLOM UTENFRA

Hvis du først ser og erfarer noe fra innsiden og så beveger deg ut, blir blikket ditt utenfra preget av det du har erfart. Du vet noe som du ikke hadde visst om du ikke hadde vært på innsiden. Å manøvrere fram og tilbake og gjennom disse posisjonene gir deg stadig nye perspektiv.

Tematikken i årets utgave av INNQuest dreier seg rundt det å se og erfare noe innenfra og å se det samme fra utsiden. Å bevege seg mellom disse perspektivene er et eget poeng i Hedda Fredlys artikkel om kritikerens rolle. Det intra-aktive perspektivet hos Guro Gjerstadberget kan beskrives som en utforskning av bevegelsen mellom innenfor og utenfor. Friederike Merkelbach skriver om posisjoner innenfor og utenfor voksenhet og barndom, talent og fag, uskyld og modenhet. Protestbevegelsen ligger til grunn i Iselin Sæterdals tekst når hun spør: Hva er innenfor å gjøre i et felleskap, og når tøyler jeg grensene og beveger meg utenfor? I intervjuet med dramapedagog Wendy Lathrop Meyer er det gjennomgående hvordan lek og drama er et verktøy for deltakelse. Trine Kampmann-Jensen kommenterer temaet med sin collage «Barkebåt».

God fornøyelse!

Hilsen redaktørene Linn-Terese Bern, Hilde Blix og Anne-Brit Soma Reienes

LYDHØR KRITIKK:
KRITIKER I KLUMP

16



PÅ SPILL!
INTRA-AKTIV PERFORMANCE I
BARNEHAGEN

4



OM DRAMA, DET VAKLENDE
OG DET UKJENTE

22



12

PROMPEKOMPOSISJON
OG PROTTESTSONG

26



PÅ LEIING ETTER
MUSIKALSK TALENT

30
BARKEBÅT



PÅ SPILL!

Intra-aktiv performance i barnehagen

Tekst: Guro Erika Trøseid Gjerstadberget, førstelektor i drama og høyskolelektor i musikk
Foto: Fruzsina G. Berkes / Kunstbanken senter for samtidskunst

Som scenekunstner, barnehagelærer og kunstnerforsker interesserer jeg meg for fysisk improvisasjon og performance med barn som deltakere. I denne artikkelen vil jeg vise hvordan vi kan se performance og fysisk improvisasjon i lys av begrep som affordans og inskripsjon, og videre hvordan det som oppstår i en performance kan artikuleres i et intra-aktivt perspektiv. Jeg tar utgangspunkt i PÅ SPILL!, et improvisasjonskonsept jeg har utviklet gjennom kunstnerisk forskning på performance som interaktiv scenekunst med barn som medskapende deltakere.

For meg er performance, på sitt mest interessante, en kunstnerisk hendelse der noe står på spill. Jeg søker ofte et lekent samspill mellom utøveren og et utvalg objekter eller materialer, som fører fram til noe, en konsekvens eller endring. Andre ganger har publikum en aktiv og handlende rolle, der noe må gjøres for at poenget med møtet mellom utøver og publikum og hendelsen i tid og rom skal tre fram.

I utvikling av en performance stiller jeg meg derfor følgende spørsmål: Hvordan kan objekter, materialer og handlinger virke sammen i tid og rom for at en performance skal bli til, i møte med et publikum, slik at noe står på spill? Hva virker sammen, og hvorfor virker det i så fall? Å utforske barns lek som fysisk improvisasjon i en performance har de siste årene vært min utforskning av dette, og ett konsept som har blitt til, er improvisasjonsperformansen PÅ SPILL!.

Å la barnas egen lek få en dominerende og dramaturgisk rolle på scenen kan være et krevende grep som sjelden anvendes i den interaktive scenekunsten i dag, men nettopp derfor er det veldig spennende å utforske. I søken etter å skape en dramaturgisk form som kan romme lekens kaos, uforutsigbarhet og egenart i samspill med scenografi, barna og meg som utøver, utforsker jeg performance som sjanger og fysisk improvisasjon som uttryksform.

Som konsept er PÅ SPILL! både et slags teater, en slags lek, og et slags spill. Spillet gjennomføres i et helt vanlig rom der det settes et skille mellom scene/spilleplass og publikumsplass. Scenen er tom, alternativt med et eller flere objekter eller materialer tilgjengelig for utforskning. Rammen for spillet er både åpen (improvisert) og lukket (regelstyrt), med korte tidsintervaller og følgende regler:

1. Det skal alltid være en person (eller en liten gruppe) på scenen
2. Det er frivillig å gå opp på scenen, men kun når det er din tur i rekka
3. Du kan gjøre HVA DU VIL på scenen med materialene, rommet og tiden du har til rådighet (fra 20 sekunder til et par minutter)
4. De andre deltakerne sitter som publikum og betrakter den som er «på spill»

Egenarten ved materialene og reglene for samspillet fører til at «alt og alle» blir satt på spill i et dramaturgisk kappløp der deltakernes forhandlinger med

«SOM KONSEPT ER PÅ SPILL!
BÅDE ET SLAGS TEATER, EN SLAGS LEK,
OG ET SLAGS SPILL»





egne valg, og muligheter i rommet og øyeblikket, blir det drivende elementet.

AFFORDANS OG INSKRIPSJON

Affordans og inskripsjon har vært viktige begrep for meg tidlig i forskningsprosessen. Gjennom spillet utforskes materialitetenes affordanser, og inskripsjoner utfordres. Affordans (Gibson, 1986) vil si forskjellige kombinasjoner av egenskaper og handlingsmuligheter som materialer og omgivelser gir oss, hva tingene «afford to us»; altså hva de tilbyr oss. Inskripsjon derimot er hva en ting aller mest brukes til, slik inskripsjonen til en stol er å sitte på den. Når vi improviserer med en stol på scenen, for eksempel ved å kripe gjennom stolbeina framfor å sitte på den, er det stolens form og affordans som tilbyr oss å kripe gjennom, og samtidig lager vi en “ny” inskripsjon for stolen. Affordans og inskripsjon er dermed to begrep jeg

opplever beskriver mye av hva fysisk improvisasjon og performance dreier seg om: å skape øyeblikk som overrasker, underholder, åpner, utvider, skaper opplevelser, ettertanker og affekter – rett og slett handlinger som kan sette noe på spill. Det er særlig mylderet av egenskaper som objekter og materialer kan ha, som har satt meg på søken etter et språklig og dramaturgisk begrepsapparat som kan artikulere hva som er i spill mellom utøver, tid, rom, materialer, objekter og et deltakende publikum. Affordans og inskripsjon kan forklare mye av det jeg opplever er kjernen av fysisk improvisasjon, men hva med selve virkningen av samspillet mellom materialer, objekter og handlingene?

AGENTISK REALISME OG INTRA-AKTIV TEORI

Karen Barad (2003) og Hillevi Lenz Taguchi (2012) er to tenkere jeg har hatt stor nytte og glede av å utforske som vitenskapsfilosofisk bakgrunn

i prosjektet, nettopp for å kunne artikulere og analysere samspillet som oppstår i PÅ SPILL!. Barads agentiske realisme handler kort fortalt om at materialitet, i likhet med mennesker, også har agens, altså handlekraft: materialer eksisterer, er til stede, og påvirker oss med sine egenskaper og handlekrefter. Når du setter deg på en stol, er det kun du som har makten og påvirker den hendelsen? Eller er det faktisk stolen som i kraft av sine egenskaper med sete, rygg og stolbein, gir deg muligheten til å sette deg på den?

Min egen forståelse av Barads agentiske realisme er knyttet til Hillevi Lenz Taguchi (2012) lesning av Barad. Hun setter også Barads filosofi i direkte kontakt med småbarnspedagogiske praksiser, og åpner dermed veien for en ny måte å forske på i det pedagogiske feltet. Som verktøy til å bli bevisst hvilke effekter diskurser og materialiteter kan ha i en pedagogisk kontekst, har Lenz Taguchi i *Pedagogisk dokumentation som aktiv agent* (2012), utviklet det hun kaller for tre lesninger av hvordan man kan forstå læring. De tre lesningene kaller hun: være-i-verden, være-i-diskurs og være-del-av-verden. Titlene på lesningene gjenspeiler hvilket perspektiv den som leser har, og dermed hva hen vil lese ut av konteksten. Disse har jeg altså anvendt i analysen av min performance.

VÆRE-I-VERDEN: HEDDA DANSER

En være-i-verden-lesning utgjør et humanistisk og antroposentrisk perspektiv der materialer og handlinger er separert fra hverandre. Man ser gjerne etter noe målbart som vekt, høyde, størrelse, eller man forsøker å måle, sammenligne eller beskrive ulike kvaliteter i samhandlingen mellom mennesker (Lenz Taguchi, 2012).

I PÅ SPILL! gjenspeiler denne lesningen mitt eget blikk, slik det var i starten av prosjektet før jeg ble bevisst intra-aktiv teori. I starten var det nemlig lettest for meg å se barnas bevegelser som dans

og koreografi, og ikke så mye annet. Ei av jentene, jeg kaller henne Hedda, som deltok i PÅ SPILL! bevegde seg inn og ut av akrobatiske posisjoner med en spesiell timing, flyt og danserisk kvalitet. Sett i lys av være-i-verden-lesningen kan vi si at jeg målte Heddas bevegelser opp mot de andre barnas ut ifra målbare faktorer og kvaliteter som form, lengde, styrke, fleksibilitet, dynamikk, timing, flyt, vanskelighetsgrad og så videre.

VÆRE-I-DISKURS: SJOKOLADEDOMINO

I en være-i-diskurs-lesning kan virkeligheten ses som en materialisering av det språklige. Det kan skje ved at visse diskurser gir opphav til bestemte praksiser om hva som er mulig å si eller gjøre, eller hva som regnes som meningsfullt i en viss tid, en viss kultur og en viss kontekst. Det blir også tydelig at meningsskapingen styres av hvilke diskurser subjektet har tilgang til, behersker, eller er en del av.

I hendelsen jeg leser som være-i-diskurs, improviserte jeg og barna med noen esker smarties-sjokolade. I denne omgangen ble det flere tidskamper der det gjaldt å få tak i mest mulig sjokolade på tiden man hadde til rådighet på scenen. Samtidig var flere av barna nølende til om det egentlig var lov til å følge den åpenbare impulsen; å ta all sjokoladen selv og spise den fortrest mulig. Andre barn hadde en helt annen holdning til situasjonen; de skal nemlig dele ut til alle i rommet, mest mulig rettferdig, og tar kanskje ingen sjokolade selv. Andre barn er igjen mer opptatt av å legge sjokoladen i mønstre og mosaikker på gulvet, eller gjøre fysiske krumspring som å slå hjul over den, liksom danse litt for og med den som for å erte oss som bare venter på at vi skal få slippe til på scenen og spise sjokoladen. I disse situasjonene med sjokolade blir det veldig tydelig at de sosiale kodene, reglene og normene, altså diskursene vi kan knytte til sjokolade, trer frem som agenter. Det er som regel ukedag når PÅ SPILL! gjennomføres, og det er jo ikke lov til å spise godteri andre dager enn på lørdag! Selv om den viktigste regelen i PÅ SPILL!



««ALT OG ALLE» BLIR SATT PÅ SPILL
I ET DRAMATURGISK KAPPLØP»



Foto: Guro E. T. Gjerstadberget

er at man skal gjøre hva man vil, spiller altså de voksnes «nei-til-godteri»-lov sterkere inn. Eller ønsket om å spise sjokoladen selv blir slått av en annen stor ide: rettferdigheten – alle skal få.

VÆRE-DEL-AV-VERDEN: STOLDANSEN

Med den tredje lesningen, ser jeg hendelsen i et perspektiv der også mer-enn-menneskelige agenter tar del. Både målende vurderinger, diskurser og materialiteter betraktes her som å være-del-av-verden og får dermed agens. Alt forekommer som sammenflettede tilblivelser, noe som blir tydelig i spillerundene der stolen var med som spillemateriale:

Stolen står midt på scenen. Barna utforsker den gjennom å sirkle rundt den, klyve opp på den, og krype mellom stolbeina på ulike måter i sine spillerunder. Det skjer kun én gang at et barn setter seg på stolen, ellers utforsker de ulike affordanser ved materialiteten og hulrommet rundt stolen. De kommenterer også den glatte overflaten på både stolen og gulvet som de kan kjenne med sokkelesten. I løpet av rundene bygger det seg etter hvert opp en gradvis utforskning av å hoppe ned fra stolsetet på ulike måter. Victoria blir den første som vil ta risiko-leken et hakk videre ved å hoppe fra stolsetet og over hele stolryggen. I forsøket slår hun tærne over stolryggen, hodet i vegg bak stolen og knærne i gulvet i det hun svever og lander.



Dette medfører gråting og behov for trøst fra meg, forferdelse og medfølelse fra de andre barna og en time-out i spillet før vi er klare for å fortsette. I rundene som følger unngår både Victoria og de andre barna å hoppe over stolryggen, samtidig som de trekkes mot den og muligheten til å mestre å hoppe over den uten å slå seg. Flere barn stiller seg klare til å hoppe over stolryggen, men nøler, ombestemmer seg og velger andre måter å hoppe ned fra stolen på. (Bearbeidet utdrag av analyse i Gjerstadberget, 2020, s. 105–108).

Det blir her tydelig at stolen og dens materialitet får agens i form av affordanser og mulige inskripsjoner som stolen inspirerer til. I tillegg er det tydelig at handlingene som oppstår i utforskningen av stolen, gir erfaringer om mulige konsekvenser av handlingene, som igjen påvirker det barna og jeg gjorde, og dermed utgjør nye agenser. Erfaringen vår av å se Victoria slå seg, ga en egen agens som deretter ble del av en sammenfletning av ulike agenter. Vår videre vurdering av risiko og mestring, stolen som objekt, stolen som materiale, gulvet, vegger, tak, tapet, og ikke minst mellomrommene mellom disse, fikk agens og påvirket hverandre. Risikoen vi opplevde, manifesterte seg som en diskurs; en felles ide vi både snakket om, erfarte og som fikk oss til å gjøre andre valg enn vi opprinnelig hadde tenkt. Hendelsen med stolen



analysert i denne intra-aktive lesningen være-del-av-verden viser at både våre erfaringer, opplevelser, fordommer, diskurser og materialer påvirker hverandre i et sammenflettet samspill. Gjennom å anvende intra-aktiv teori som begrepsapparat har jeg altså funnet min måte å artikulere hva som virker, og hvordan performance virker, når objekter, materialer, ideer og handlinger nettopp

virker sammen i tid og rom. Et intra-aktivt dramaturgisk perspektiv kan noe mer enn interaktive dramaturgier kan, nemlig å inkludere mer-enn-menneskelige agenter i en større forståelse av spill og samspill. Intra-aktiv dramaturgi kan dermed også danne grunnlag for en ny performativ pedagogikk med større etisk bevissthet om medskapende samspill, både i kunstneriske og i pedagogiske sammenhenger.

KILDER

- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter. I *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28(3), s. 801–831.
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale.
- Lenz Taguchi, H. (2012). *Pedagogisk dokumentation som aktiv agent: Introduksjon till intra-aktiv pedagogikk*. Gleerups.
- Gjerstadberget, G. E. T. (2020). *PÅ SPILL! Fra interaktiv til intra-aktiv dramaturgi i scenekunst med barn*.

PROMPEKOMPOSISJON OG PRŌTESTSONG

«Om de skal gjere det der, må de gå på do og gjere det», rungar ei myndig stemme gjennom rommet. Beskjeden, som fyller rommet, grip inn i og bryt av prompelyden og latteren som går føre seg i eit hjørne inne på avdelinga. Direktivet set ei grense og leiken tar ei ny form. Augeblikket er over.

Tekst og foto: Iselin Dagsdotter, stipendiat i musikk

Seinare same dag utforskar vi Loop station, ei digital eining som spelar inn lyd og loopar han. Loop station kan loope fleire spor oppå kvarandre som kan fungere som eit musikalsk bakteppe for til dømes synging. Dette prosjektet er med ein BOSS RC505.

Mikrofonen plukkast opp medan luft raskt strøymmer inn, så pressast leppene tett saman før lufta sendast opp igjen gjennom luftrøyret og fyller munnhola så kinna bular ut. Record-knappen trykkast ned og lufta pressast kraftfullt og nesten eksplosivt ut mellom hardt samanpressa lepper så dei dirrar støyttvis mot kvarandre og slepp lufta ut i ei smal og godt høyrbar strime. Ein umiskjenneleg lyd av promp fyller rommet, og blir forsterka av mikrofonen som er tett inntil samanpressa lepper og av høgtalaren som gir meir volum til lyden.

Prosessen følgjast med stor forventning og merksemda i rommet er ivrig og nesten magnetisk trekt mot punktet kor lepper og mikrofon filtrar seg saman.

Stadig voksende og måpande smil om munnen og framoverlente, spente og nesten sitrande kroppar.

Spenninga og forventinga som stig i takt med pusten, bygger opp eit trykk som forløysast i det lyden slepp fri frå leppene. Latteren boblar over, flauamar ut i rommet og fyller det, så veggane nesten bular utover.

Kroppar knekk saman i latter og store, forventingsfulle auge formast om til smale, latterfylte bogar medan kriblinga i magen skaper ristingar i mellomgolvet og får munnane til å skratte høgt.

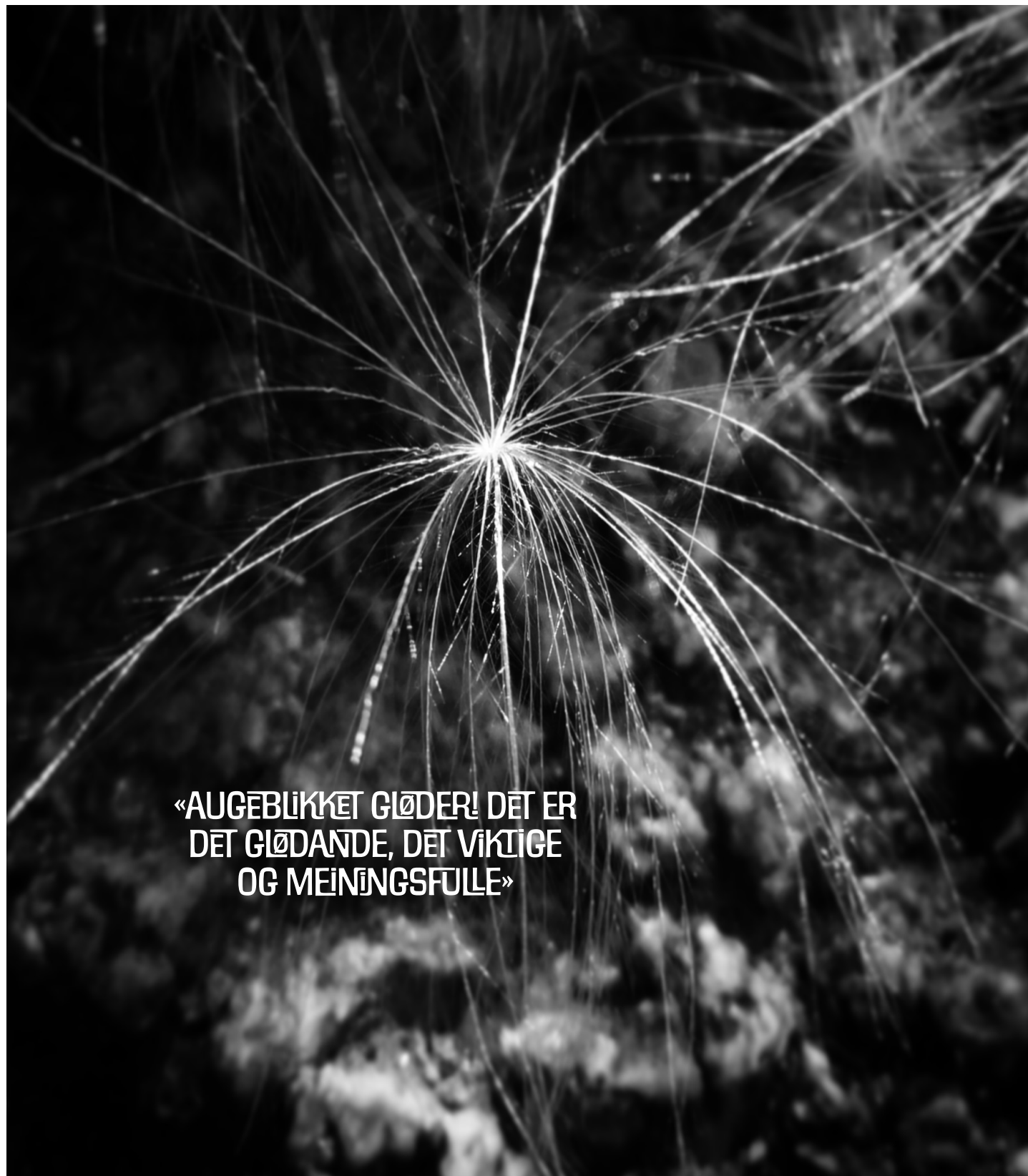
Plutseleg sender Loop station prompelyden ut gjennom høgtalarane på nytt. I brøkdelen av eit sekund er det heilt stille i rommet. Forundra auge trekkast mot høgtalaren og Loop station før blick møter andre, like forundra blick. Latteren får ny fart og når ein heilt ny dimensjon.

Så, som eit kollektivt minne plutseleg framkallar direktivet som blei gitt tidlegare på dagen, stoppar latteren. Minnet om direktivet filtrar inn i augeblikket og får nølende blick til å sjå i mi retning. Det er som om det oppstår ein tvil.

Latteren min, som til no filtra seg inn saman med andre latterar i rommet, triller framleis og med han forsvinn tvilen like plutseleg som han kom.



«STRAUMAR AV KONTINUERLEGE
SAMHANDLINGSPROSESSAR»



«AUGEBLIKKET GLØDER! DET ER
DET GLØDANDE, DET VIKTIGE
OG MEININGSFULLE»

Mikrofonen pressast på nytt tett inntil munnen, luft strøymer igjen ned i lungene, sendast opp igjen og skapar trykk i munnhola. Prompelyden sleppast på nytt ut gjennom stramme og samanpressa lepper og latter fyller igjen rommet så veggane nesten bular ut.

I denne teksten møter du eit agentisk kutt som er henta frå doktorgradsprosjektet mitt. I dette prosjektet undersøker eg kva som oppstår av digital musicking når Loop station og 1-3-åringar møtast. Digital musicking er ein samankopling av digitalitet og musicking (Small, 1998) og kan forståast som å delta i musisk utøving gjennom å utøve, lytte til, erfare, øve, komponere, improvisere, danse og gjere andre kroppslege uttrykk, og å skape nye og andre musikalske uttrykk med, i og gjennom digitale einingar.

Agentisk kutt er eit omgrep henta frå Barad (2007, 2014) og handlar her om å kunne zoome inn på noko i forskingsmaterialet som kallar på merksemda mi. Som forskar i barnehagen tar eg del i ein kvardag som ikkje berre dreier seg om akkurat det vesle eg er oppteken av, men kjem inn i og blir del i straumar av kontinuerlege samhandlingsprosessar. Samhandlingsprosessar i det Baradske univers kallast for intra-aksjoner. Det opnar opp for at det er meir enn menneske som samhandlar og at alle prosessar vi kontinuerleg er ein del av, skjer i samanfiltrering mellom både menneske og meir-enn-menneske. Dette er ein viktig del av teorien til Barad, men som det ikkje er plass til å gå inn

på her. For meir om dette kan du sjå nærmare på referanselista.

Proessen med å gjere eit agentisk kutt er noko meir enn at eg som forskar vel ut nokre utsnitt frå eit passivt datamateriale. Å gjere eit agentisk kutt er ein mangfaldig prosess der forskingsmaterialet òg er ein aktiv agent, på lik linje som forskaren. Kva som trer fram som viktig og meningsfylt oppstår i samhandlingsprosessar mellom forskingsmaterialet og forskar kor begge har likeverdige roller.

Gjennom samhandlingsprosessane trer det fram augeblikk som framstår som viktige og meningsfulle. Augeblikket gløder!

Det er det glødande (MacLure, 2013, s. 661), det viktige og meningsfulle, som fortel kor det agentiske kuttet skal gjerast så ein kan zoome inn og undersøke kva det er i dette augeblikket som oppstår. Kva er det dette glødeaugeblikket skaper? Kva ny kunnskap er det som blir til?

Akkurat dette agentiske kuttet er gjort fordi protestsongen og forhandlinga av grensa gløder og krev merksemda mi. Grensa som settast gir fart til ein aksjon der mellom anna Loop station, barn, prompelyd, mikrofon, høgtalar og klangen i rommet filtrar seg saman og lager ein prompekomposisjon, ein protestsong som bryt med grensa og forhandlar regelen som blir sett. Slik eg opplever augeblikket, produserast det kunnskap om korleis ein kan bryte med og forhandle grenser på forskjellige måtar og skape rom for desse eksistensielle ytringane, som måtar å vere i verda på med humor og lyd.

KILDER

- Barad, B. (2007). Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and The Entanglement of Matter and Meaning. Duke University Press
Barad, B. (2014). Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart. Parallax, 20(3), 168-187. <http://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>
MacLure, M. (2013). Researching Without Representation? Language and Materiality in Post Qualitative Methodology. International Journal of Qualitative Studies in Education, 26(6), 658-667. <https://doi.org/10.1080/09518398.2013.788755>
Small, C. (1998). Musicking; the meaning of performing and listening. Wesleyan University Press.



For å lese første del av dette todelte kritikk-eksperimentet, se <https://periskop.no/lydhor-kritikk-animalium-apner-sansene/>

LYDHØR KRITIKK: KRITIKER I KLUMP

Hva skjer med kritikerrollen om man ikke bare prøver å gå helt tett på, men faktisk bli en del av verket? I eksperimentet «kritikeren inni Animalium» opplevde jeg å smelte helt inn i kunstmøtet. Hvordan beskrive denne opplevelsen som kritikk?

Tekst: Hedda Fredly, førstelektor i drama og scenekunstkritiker Foto: Lars Sitter

Jeg står øverst i trappen på Kimen kulturhus i Stjørdal. Jeg har på meg lag på lag med klær i forskjellige dyreprint og en ullue der håret mitt stikker rotete ut på toppen. Tett, tett på meg står utøverne Lise Hovik, Anne Marit Sæther og Tor Haugerud. Vi stikker hodene ut av et digert teppe med spetter i samme svart-grå-hvite toner som kostymene våre er i. Snart skal vi ned i foajeen på kulturhuset og utforske rommet sammen, mens barn og voksne som er til stede på familiedagen der, skal se på.

Jeg puster tungt og svetter litt. Hva er det jeg har begitt meg ut på? Jeg er jo ikke skuespiller eller danser, men en dramalærer, kritiker og kontorrotte med ganske stiv kropp!

KLUMP

Men så begynner vi å bevege oss sakte nedover trappa, som en stor, ullkledd, dyreaktig og sammenfiltret klump. Straks første begeistrede barnelatter høres, er det som om jeg gir meg hen og bare *blir* denne klumpen.

Den neste halvtimen foran publikum glir forbi i et forunderlig lett, utforskende samspill. Eller, jeg vil vel egentlig kalle det jeg er med på mest for en lystbetont *lek* med de andre utøverne,

med rommet, med ting vi finner der, med Tor Haugeruds improviserte rytmer og med barna og de voksne i rommet.

IKKE LENGER ARMLENGDES AVSTAND, NEI

De første to punktene i Kritikerplakaten lyder som følger:

1. Kritikeren skal verne om sin integritet og uavhengighet.
2. Kritikeren må unngå dobbeltroller som svekker troverdigheten.

(Norsk kritikerlag, 2009)

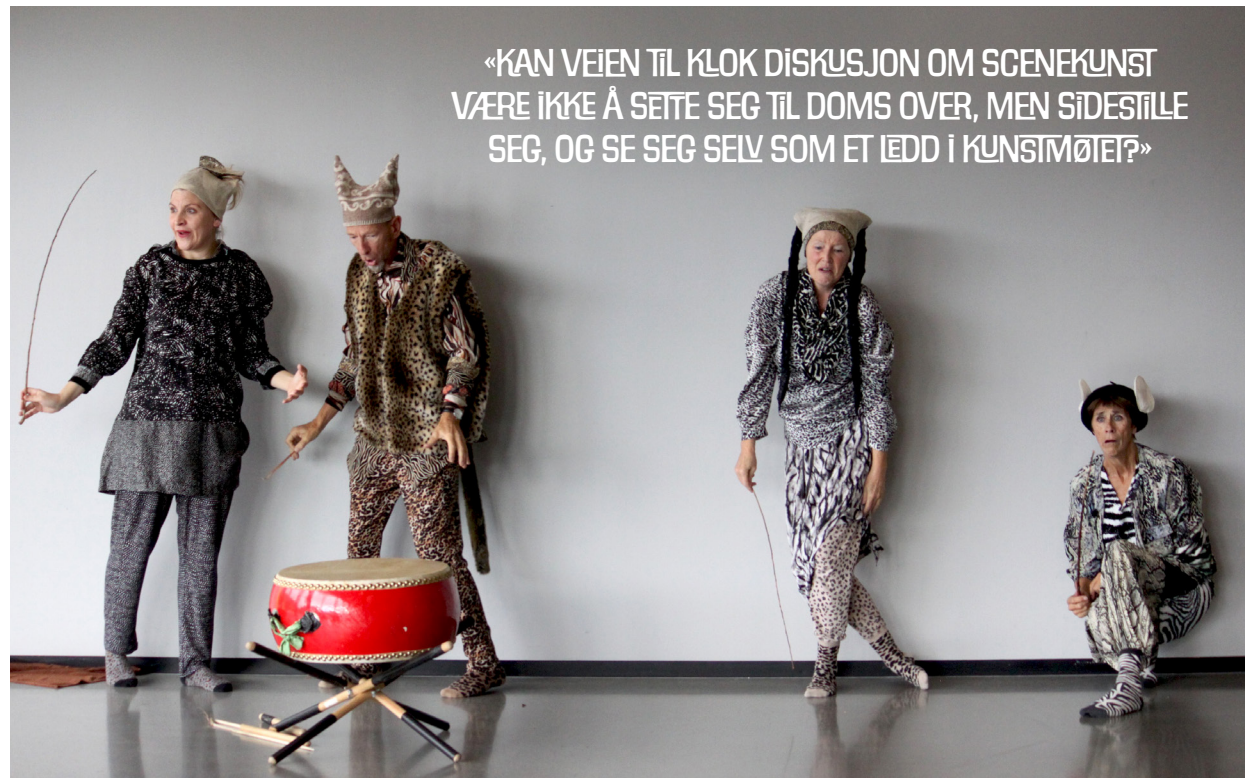
Som kritiker bør jeg altså helst ha armlengdes avstand til verket og kunstnerne, ikke svette sammen med dem på scenegulvet. Så hva er det egentlig jeg holder på med her? La oss spole litt tilbake.

I artikkelen «Det viktigste er å delta» (Elle & Nyhus, 2021) etterlyser de erfarne scenekunstnerne Øystein Elle og Karstein Solli at scenekunstkritikere holder seg oppdaterte på ny kunnskap om små barn i kunstmøter. De hevder at det har etablert seg noen merkelige konvensjoner blant anmeldelsene av barneforestillinger, og ønsker seg kritikk som utviser en større forståelse av små barns evne til å ta inn uhyre komplekse uttrykk.



«KAN DET VÆRE SLIK AT FOR VIRKELIG Å FORSTÅ
HVA SOM SKJER I SCENEKUNSTMØTER, MÅ EN
VÆRE EN VIRKELIG MED-LEKER?»

Fra venstre: Hedda Fredly, Lise Hovik, Tor Haugerud og Anne Marit Sæther.



Samtidig står det multisanselige, det multimodale og *intra-aktive dramaturgier* sentralt for stadig flere som lager forestillinger for de yngste. Jeg ville undersøke hvordan jeg som kritiker kan fange opp, beskrive og vurdere slikt på en adekvat måte.

Som scenekunstkritiker har jeg en mulighet til å nå ut til en bredere skare av lesere enn det forskere tradisjonelt kan. Kan jeg med en slik posisjon bidra til en mer allmenn forståelse av, og innsikt i, barns komplekse kunstopplevelse for omverdenen? Hvilke teknikker bør jeg i så fall tilegne meg for å bli en best mulig formidler av dette?

INTIMT

I 2020 var jeg så heldig å motta prisen for Årets kritikk, hvor juryen blant annet skrev følgende i sin begrunnelse: «Fredly klarer (...) å formidle et intimt perspektiv, der hun på en interessant måte setter seg selv inn i opplevelsen av forestillingen hun skriver om. På den måten blir hun også i stand til å åpne leserens blikk for detaljer og nyanser i verket» (Norsk Kritikerlag, 2020).

Denne anerkjennelsen – at juryen trakk fram nettopp at kritikeren setter seg selv inn i verket som noe positivt – ga meg en tro på at dette er en retning som kan være meningsfull å utforske videre som kritiker. Spørsmålet var hvordan.

HVORDAN BESKRIVE LYDHØRE SAMSPILL?

LYDHØR i Kongsgården (2019-21) var et omfattende kunstnerisk forskningsprosjekt om sympoetiske samspill, der forskere og kunstnere hentet teoretiske perspektiver fra biologiens økologiske samspill for å undersøke hvordan barn, voksne, kunstnere, pedagoger, forskere, stedets natur og miljø kan samspille og skape sammen i de kunstneriske møtene.

To av de sentrale kunstner-forskerne i LYDHØR-prosjektet spør i artikkelen «Lydhørt samspill» (Hovik & Henning, 2019) hvordan de på best vis kan beskrive slike samspill i kunstmøter. Hvordan kan de: «(...) betrakte og beskrive det skapende, lydhøre samspillet fra innsiden, i mellomrommene, i pausene, i lyttingen? Hvordan kan vi lytte med

materialene, med hendene, med blikket og med barna? Hvordan kan vi beskrive og analysere lydhørt samspill (...) der hendelsen utvikler seg i mange retninger og modaliteter samtidig; en rhizomatisk tilblivelse?» (2019:30).

Disse *rhizomatiske perspektivene* – å forsøke å fange det komplekse, sammenviklede og ikke-hierarkiske samspillet mellom alle elementene i et kunstmøte – ønsket jeg også å undersøke i min kritikergjerning, for om mulig å oppøve en form for mer *lydhør kritikk*.

SAMMENVEVD

Jeg tok derfor kontakt med lederen for LYD-HØR-prosjektet, Lise Hovik, og ganske snart kom ideen: Hvis jeg som kritiker skal forsøke å komme meg så tett som mulig på et kunstmøte, hvorfor ikke like godt forsøke å faktisk være *inni* det?

Hovik inviterte meg til først å være med og observere deres forestilling *Animalium* utenfra, og skrive om den som en «vanlig kritiker». Og deretter være med som utøver selv, som et eksperiment for å se på hva dette ville gjøre med kritikergjerningen.

Animalium som forestilling har på posthumanistisk, rhizomatisk vis som mål å veve seg sammen med hvert spillesteds natur, arkitektur, objekter, kunstverk og folk i en leken og improviserende form. Slik kan forestillingen anses som godt egnet til å utforske kritikerrollen som sammenvevd med verket.

RARE DYR

Derfor krøp jeg altså plutselig rundt på det harde betonggulvet i foajeen til Kimen kulturhus.

Det viktigste prinsippet for forestillingen *Animalium* er en lekende form, der deltakerne skal opptre som en flokk av rare dyr som samarbeider om å undersøke bevegelser, lyder og sine materielle omgivelser. Språket er nonverbalt og affektivt, alt skjer der og da – improvisert og spontant.

Før jeg skulle opptre foran publikum denne oktoberdagen, fikk jeg ikke annen trening enn å prøve kostymet mitt og være med de andre utøverne i en ikke spesielt inngående utforsking av de materialene som faktisk fantes i foajeen på Kimen. I rolle som *Animalium*-skapning fikk jeg først prøve meg foran publikum. Ikke rart jeg var spent?

SELVBEVISSTHETEN FORDUFTET

Men gjennomføringen av forestillingen gikk bokstavelig talt lekende lett. Jeg liksom glemte meg selv underveis. Det var bare så gøy å leke og utforske materialene i rommet sammen med de tre andre utøverne.

I starten beveget vi oss altså som pledd-bekledd klump ned trappa og gjennom gangene på kulturhuset, mens barn lo og fulgte etter oss. Vel framme i foajeen kom vi ut fra teppet og beveget oss mer som en flokk rundt i rommet. Sammen undersøkte vi de lydlige, taktile og luktmessige kvalitetene i vegger, gulv-rister, planter, et bord, en jernkonstruksjon som som støttet opp taket, og i noen tilfeller de omkransende barnas sko eller popcornesker.

Underveis lot jeg meg lede med i alt som skjedde, og ledet av og til selv utforskinga av rommet. Denne vekslinga mellom å la seg lede og å lede selv i en organisk prosess, er teknikker jeg kjenner igjen fra tidligere tider som improvisasjonsskuespiller. Den fysiske utforskingen opplevdes likevel ganske heftig, og jeg merket at jeg ble svett. Men det affiserte meg ikke, det var som om selvbevisstheten forduftet.

Å BLI LEKT

Filosofen Hans-Georg Gadamer observerte at «leken leker den som leker», ikke omvendt. Materialet vi kaster inn i lek, begynner etter hvert å *leke* oss. «Vi hengir oss til impulsene som oppstår underveis/.../ Vi slipper på en måte styringen og retningen, og derfor er lekens retning uforutsigbar» (Guss, 2015, s. 27).



Jeg tror det var dette som skjedde med meg underveis i *Animalium*: at *Animalium*-leken lekte meg. I tillegg tror jeg jeg kjente på en begeistring av å leke i *flokk*, som motsats til det sterkt individorienterte samfunnet jeg ellers beveger meg rundt i.

LYDHØR-forskerne har vært spesielt inspirerte av filosofen Donna Haraway, som framhever lekens betydning for både dyr og mennesker. Hun mener det er helt nødvendig å leke for å forstå verden og for å løse de store problemene vi ser i samspillet mellom mennesker og natur i dag.

Kan det dermed være slik at for virkelig å forstå hva som skjer i *Animalium* eller andre scenekunstmøter, må en være en med-leker selv? Kan dette i så fall også nås fra en klassisk kritikerposisjon – blant publikum på seteradene?

KJÆRLIG KRITIKK

Etter at jeg prøvde ut første ledd i «Lydhør kritikk»-prosjektet oppsto det en debatt rundt kritikkens rolle, utløst av Kjetil Røeds bok *Fra punktum til kolon. Et essay om kritikk og kjærlighet* (2022). Her fremmer Røed ideen om at kritikk bør være en form for *tenkende omsorg*, og utforsker et «kritisk kjærlighetsbegrep»: «Det vil si et begrep om kjærlighet der du bruker det du berøres av, som utgangspunkt for å tenke – i stedet for en eller annen forestilt upersonlig persona eller maske» (Berge, 2022).



Dette igjen ligner på posthumanisten Karen Barads *diffraktive metodologi* – hvor man leser «indsigter (tekster eller andet materiale) gjennom hinanden fremfor *imod* hinanden, hvor *imod* innebærer at kontrastere, modstille, veje op *imod* og *dømme*» (Juelskjær, 2022).

Dette får meg til å tenke at veien til klok diskusjon om scenekunst kanskje kan være å la seg inspirere av posthumanistisk teori og ikke å sette seg til doms over, men sidestille seg, og se seg selv som et ledd i kunstmøtet. Kanskje kan Røeds tanker om den «kjærlighetsfylte kritikken» og Barads diffraktive metodologi underbygge mitt eksperiment med å bevege meg helt tett på, og til og med sammenvikle meg fysisk og sansende i kunstmøtet.

Kan dette være veien til en mer opplyst og praksisnær diskusjon om scenekunst for de yngste?

DET MENNESKELIKE TRUMFER

Underveis på Kimen kulturhus la jeg merke til at barna og de voksne som omkranset «scenegulvet vårt» lo hjertelig av det vi holdt på med. Flere av ungene trakk seg tettere på, og noen av dem henvendte seg lydlig til oss.

Selv om jeg hadde blitt instruert av Hovik til fortrinnsvis å spille med på *agensen til materialene* i rommet, eller innspillene til mine med-utøvere, kjente jeg på en sterk trang til å anerkjenne også innspillene til publikum. Jeg møtte blikket deres

når de kom med utrop, «svarte» lydlig (men non-verbalt) på dem – eller koret innimellom deres fysiske uttrykk.

At denne trangten til å svare på de menneskelige innspillene i dette komplekse samspillet var så sterk, gjør at jeg i ettertid tenker enda mer på hvorfor jeg reagerte så kraftig på de manglende svarene fra utøverne på barnas henvendelser da jeg opplevde forestillinga med «utenfra-blikket» på Nils Aas Kunstverksted. Det ble tydelig at den *menneskelige agensen* i kunstmøtene er sterk for meg.

Kanskje er det sånn at jeg ikke egentlig klarer å ta innover meg sidestillingen av hele scenerommet både levende og ikke-levende *aktører*, slik det stadig økende antallet forestillinger som legger vekt på det intra-aktive fremmer. Er det i det hele tatt mulig å få til det?

Uansett har jeg blitt bevisst på hvor kraftig det *menneskelige* i scenekunstmøtene virker på meg – og dette er én opplevelse fra dette eksperimentet jeg skal grunne mer på i mitt framtidige virke som kritiker, underviser og forsker.

INTIMISERING

Røeds ideal om en omsorgsfull kritikk har møtt mye, vel, kritikk. Blant annet at den står i fare for å skape «en intimisering av kritikken som lukker heller enn å åpne diskusjonsrommet» (Haagensen 2022). Mens en annen kritiker skriver: «I Kjetil Røeds kritikk av kritikken er vi ikke langt unna parterapiens intimiserende språkbruk. Det er ikke å anbefale» (Helmich Pedersen, 2022).

Er det dette som skjer med meg som kritiker nå, når jeg tatt skrittet helt ut og faktisk vært *intim* med verket og utøverne i det? Lukker jeg diskusjonsrommet? Jeg håper ikke det.

I tråd med posthumanistisk tankegang kan man nemlig se at «i takt med at verdens komplekse sammenfiltrethet er gået op for os er der nemlig brug for teorier, som kan 'indfange' denne

kompleksitet og gøre den 'analyserbar'» (Juelskjær, 2022). Posthumanistiske teorier tar et oppgjør med den humanistiske sentreringen som har gjennomsyret vestlig tenkning siden opplysningstiden. Samtidig tilbyr teoriene en måte å tenke på hvordan man kan teoretisere og begripe verden og kunnskapsproduksjon som sammenviklede og sammenhengende størrelser (ibid).

Jeg er opptatt av hvordan *kritikeren* kan sammenvikle seg med verket på en slik måte at det blir interessant å lese om etterpå, og kanskje tjene både kunsten, barna i møte med verket, og de voksne som gjerne opplever verket sammen med dem.

Her tror jeg det er mye å utforske. Mitt Lydhør kritikk-eksperiment med å sammenvikle meg fysisk og faktisk med *Animalium* ga meg en perspektivutvidende erfaring av det å opptre i *flokk*. Lydhørheten jeg tror kom som en konsekvens av dette, er forhåpentligvis bare starten.



Dette er en forkortet utgave av et essay publisert på Periskop.no: <https://periskop.no/lydhor-kritikk-kritiker-i-klump/>

KILDER

- Berge, C.H. (2022, 30. september) Kritiserer anmelderstanden: – Harde vurderinger uten argumenter er vold. Morgenbladet.
- Elle, Ø. & Nyhus, M. R. (2021). *Kunstmøter og estetiske prosesser med de yngste barna (0–3 år)* (1. utgave). Fagbokforlaget.
- Guss, F. G. (2015). *Barnekulturens iscenesettelser 1: Lekens dynamiske verdener*. Cappelen Damm akademisk.
- Helmich Pedersen, F. (2022, 27. oktober) Kritikken og kjærligheten i BLA – Bokvennen litterær avis.
- Hovik, L. & Henning, A.H. (2019). *Lydhørt Samspill*. Oppmerksomhet på lyd ved bruk av ReMida-materialer med de aller minste i barnehagen i DRAMA: Nordisk dramapedagogisk tidsskrift.
- Haagensen, O. (2022, 14. oktober) Jeg tviler på om Kjetil Røeds kjærlighetssti er veien for kritikken i Morgenbladet.
- Juelskjær, M. (2022) Karen Barads agentiale realisme, I Salongen – Nettidsskrift for filosofi og idéhistorie.
- Lydhør i Kongsgården (år ukjent) Sympoetisk samspill <https://lydhorikongsgarden.wordpress.com/sympoetisk-samspill/> Norsk Kritikerlag (2020) Hedda Fredly har skrevet årets kritikk 2019/2020! <https://kritikerlaget.no/saker/arets-kritikk-1409>
- Røed, K. (2022) *Fra punktum til kolon: Et essay om kritikk og kjærlighet* Pelikanen.

OM DRAMA, DET VAKLENDE OG DET UKJENTE

Intervju med Wendy Lathrop Meyer, emerita i drama ved Høgskolen i Innlandet.

Tekst: Linn-Terese Bern, høgskolelektor i drama Foto: Ellen Jacobsen / PETRA designkontor

Wendy Lathrop Meyer har vært ansatt ved Høgskolen i Innlandet siden 1998 og er nå knyttet til Institutt for kunsthøgskole og kulturstudier gjennom sin stilling som emerita i drama. INNQuest har snakket med henne om hennes arbeid med drama og teater – og om mot til å stå i det uvisse.

Kan du huske din første teateropplevelse?

Ja, det kan jeg huske veldig godt. Det var i 1963. Jeg hadde nettopp kommet til Norge fra USA, 10 år gammel. Jeg hadde bare vært i Norge 2-3 måneder da jeg begynte i 4. klasse på Marienlyst skole. Der fikk jeg en lærer som var ganske fantastisk. Jeg kunne bare litt norsk som jeg hadde lært på leir den sommeren. Så var det altså denne læreren, som fant på at han ville sette opp en teaterforestilling i klasserommet. Det var «Prinsessen som ingen kunne målbinde». Jeg fikk være prinsessen, og jeg glemmer det ikke! Det var noen ganske få replikker så jeg fikk jo brukt språket litt, også måtte jeg jo leve meg inn i handlingen, se det for meg, forestille meg hvem jeg var og hvordan alt hadde foregått. Derfor vet jeg av egen erfaring hvordan drama kan styrke et menneske, gjennom det at du får delta, må ta ansvar og blir vist tillit.

Hvordan kom du inn i det å spille og jobbe med teater?

Det var da jeg begynte å studere til «børnehavopedagog» (tilsvarende barnehagelærer red. anm.) i Danmark. På «Børnehaveutdannelsen» ble jeg introdusert for drama. Faget het dramatik og dreide seg mye om å se det dramatiske i barns lek. Det kjente jeg meg igjen i. Jeg ble rett og slett litt hekta på dette med drama og barns dramatiske lek, og på hvordan forstå lek og å bidra i leken som pedagog.

Brukte du drama da du begynte å jobbe som barnehagepedagog?

Etter endt utdanning fikk jeg arbeid i en barnehage i Danmark hvor de brukte drama veldig bevisst. Noen opplegg var mer vellykket enn andre, men et jeg husker veldig godt, er noe vi kalte «Byen vår». Da laget vi hele barnehagen om til en by, med boliger, butikker, sykehus, brannstasjon, og sånn hadde vi det en ukes tid. Hele personalet var med og hadde roller og satte i gang ulike ting som kunne skje. Det var veldig gøy! Dette er måten å jobbe på, tenkte jeg! Siden har jeg møtt dette igjen som «stasjonslek», men det var ikke et begrep vi brukte den gang.



«DRAMA KAN STYRKE ET MENNESKE,
GJENNOM DET AT DU FÅR DELTA,
MÅ TA ANSVAR OG BLIR VIST TILLIT»

Barn som spiller teater

Så flyttet jeg tilbake til Norge, og da tok jeg på meg å være teaterinstruktør for Minimasken; en teatergruppe for barn mellom 10 og 18 år i Horten. Det var veldig morsomt. Og helt rett aldersgruppe. Jeg syns ikke barn i barnehagealder har noe på en scene å gjøre, de skal få beholde leken, barn er troverdige i sin naturlige lek, i sin spontanitet. Men setter du dem på scene, blir de stive. Leken forsvinner.

Hvorfor blir det ofte sånn for små barn foran publikum?

Da må jeg trekke fram litt teori. Se til reformpedagogikken og John Dewey; barn er i sin egen estetiske praksis, sier han. Det er noe de gjør og eier selv. Når voksne kommer inn og styrer, tar man vekk barne-initiativet og dermed den naturlige spontaniteten, troverdigheten. Peter Slade sier også det. Da jeg skulle begynne arbeidet med å være teaterinstruktør, jobbet jeg grundig med disse spørsmålene. Hvordan gjør man barn så fortrolige med å være på scenen med publikum i salen at de beholder troverdigheten? Jeg tok utgangspunkt i den dramatiske leken, som jeg visste at de behersket og begynte å stille dem spørsmål: «Du skal være en skredder, hva er en skredder for deg? Hvordan beveger man seg som en bjørn?» Sånn begynte jeg å jobbe med at barna skulle hente det fram fra et sted i seg selv. Og da begynte det å bli ganske gøy! Det ble gøy for dem også -og det ble bra teater. Det var etter dette at jeg studerte «Teater for barn», med Helge Reistad og Leif Hernes, ved det som den gangen het Høgskolen i Oslo og Akershus. Der fikk jeg jobbe med å spille teater selv, med barn som publikum.

Hva har du tatt med deg videre fra studiet «Teater for barn»?

Kunnskapen om barnet, om det å iscenesette, og om hvordan man tilpasser for barn som målgruppe. Og selvfølgelig det å skape teater selv, det egen-skapte, utvikle og skape en forestilling fra scratch.

Det gjorde meg bevisst på hvilke uttryksmidler kropp og stemme kan være, men aller mest hvordan man kan lete etter det som bor i det enkelte mennesket. Det er jo det vi jobber med her, på alle de ulike lærerutdanningene, og finne ressursene i den enkelte som kan brukes til å skape. Dette er også noe av det viktigste jeg har tatt det med meg til Tanzania. Når jeg møtte «community arts»- tankegangen sammenfalt det med min måte å tenke om drama og teater på. Når du kommer ut i et samfunn, til en ny kultur, da må du spørre deg: Hvem er det jeg møter? Hva kan de lære meg? Hva er samhandlingsmulighetene? Hvordan «sjekker man inn» for å skape fellesskap? Og svaret for meg har vært leken, ikke alltid leken i seg selv, men ulike lekpregede aktiviteter. Det er det som trykker miljøet. Leken kan alle kjenne seg igjen i.

Hvordan begynte samarbeidet ditt med skolene i Tanzania?

Det begynte faktisk med et besøk hos noen jeg kjente som hadde fått jobb ved sykehuset i Marangu i Tanzania for en periode, i forbindelse med et arrangement møtte jeg mange lærere ved lærerutdanningen der. Så kom vi i snakk om utdanningene og behovet for kunstfag, og så reiste jeg tilbake et år senere og holdt en workshop på lærerutdanningen. Etter hvert ble det et NORAD-finansiert prosjekt ut av det som varte fra 2006 til 2011. Vi samarbeidet om å bygge opp en BA i community arts, dit kom også studenter fra Norge, og siden har samarbeidet fortsatt på ulike måter.

Har det du har gjort i Tanzania, påvirket det du har gjort her hjemme?

Jeg tror det. Tenkningen fra community arts; det å trekke på deltakernes ressurser sånn at det er deltakerne som bestemmer hvordan undervisningen blir. For å få til noe, må man ta utgangspunkt i deltakerne, både stemmen, den kroppslige innlevelsen og uttrykket i aktiviteten. I alle sammenhenger har jeg jobbet på samme måte,



Øverst: Fortellerstund med barnehagebarn på Marangu Theatre Arts Organization Day Care Centre. Nederst: Undervisning på Darajani secondary school i Marangu, Tanzania, i faget Theatre Arts. Foto: Privat

med de samme tankene, stilt de samme spørsmålene, for at deltakerne skal finne ressursene som bor i dem. Både Augusto Boal og Paulo Freire er opptatt av dette. Freire gir meg et svar på hvorfor man må ta tak i deltakerne selv: Kunnskap bygger på kunnskap du har fra før. Man får ikke til drama, hvis ikke deltakerne er med. Når vi skal skape teater sammen, lage kunst, strever vi ofte med at vi har lært at vi skal forstå alt. Men det å bli med på en reise, selv om du ikke har helt grep om det, tåle kaoset til det er noe som begynner å ta form. Det er vanskelig. Å tørre å bli med ut i det vaklende, det jobber vi jo mye med i dramafaget.

Hvilken betydning tenker du det har å tåle kaoset og gå ut i det vaklende?

Kunstnerisk er det grensesprengende. Det skaper noe nytt. Du må prøve å være der, bli i det, da vil du kanskje se at det er noe likevel. Også er det livskunnskap og livsmestring. Livet er kaotisk, vi

vakler jo nesten hver dag, og vi er nødt til å samarbeide for å komme oss igjennom ting. Det å tåle å være uenig, tåle å høre andres mening selv om du ikke alltid liker det du hører, det er faktisk det som er grunnleggende i demokratisk arbeid. Og drama bringer frem dette gjennom måten man jobber på. Man skal høres. Man skal sees. Alle har et bidrag. Det er ikke dermed sagt at alle skal være like synlige alltid, men at alle er med i prosessen.

Gjelder det både i kunst og undervisning?

Hvorfor kjeder barn seg på skolen? Leken tar for lite plass. Hvordan skal vi gi lærerstudenter et repertoar for å gjøre undervisningen mer variert?! Lærerne må lære seg hvordan de kan trekke dramafaget inn og gjøre undervisningen mer variert. Lærerutdanningen og skolen trenger dramafaget. Barn i skolen må få komme med sine bidrag, ta i bruk sin kompetanse og sine ressurser, og det får de gjennom leken - og gjennom drama.

PÅ LETING ETTER MUSIKALSK TALENT

Glimt fra en doktorgradsavhandling.

Tekst: Friederike Merkelbach, førsteamanuensis i pedagogikk og musikk Foto: Mathilde Nicoline Bergersen

Hva er musikalsk talent? I min avhandling belyser og videreutvikler jeg talentbegrepet gjennom ulike empiriske og teoretiske perspektiver. Den sentrale empiriske inngangen er YouTube-brukeres beskrivelser av utvalgte norske barnepopstjerners talent. Ved å kategorisere anonymiserte innlegg fra kommentarfelt, samlet jeg individuelle og kollektive oppfatninger av musikalsk talent, gjerne innpakket i sterke følelser for barnestjernene. Jeg undersøkte talentbegrepet i lys av barnepopstjerners kulturkosmopolitiske agentskap, som jeg fant forsterket gjennom det globale virkningsfeltet til YouTube. I denne artikkelen presenterer jeg deler av det empiriske materialet med fokus på casehistorien til Angelina Jordan Astar.

FRA MUSIKALSK TALENT TIL TALENTIFISERING

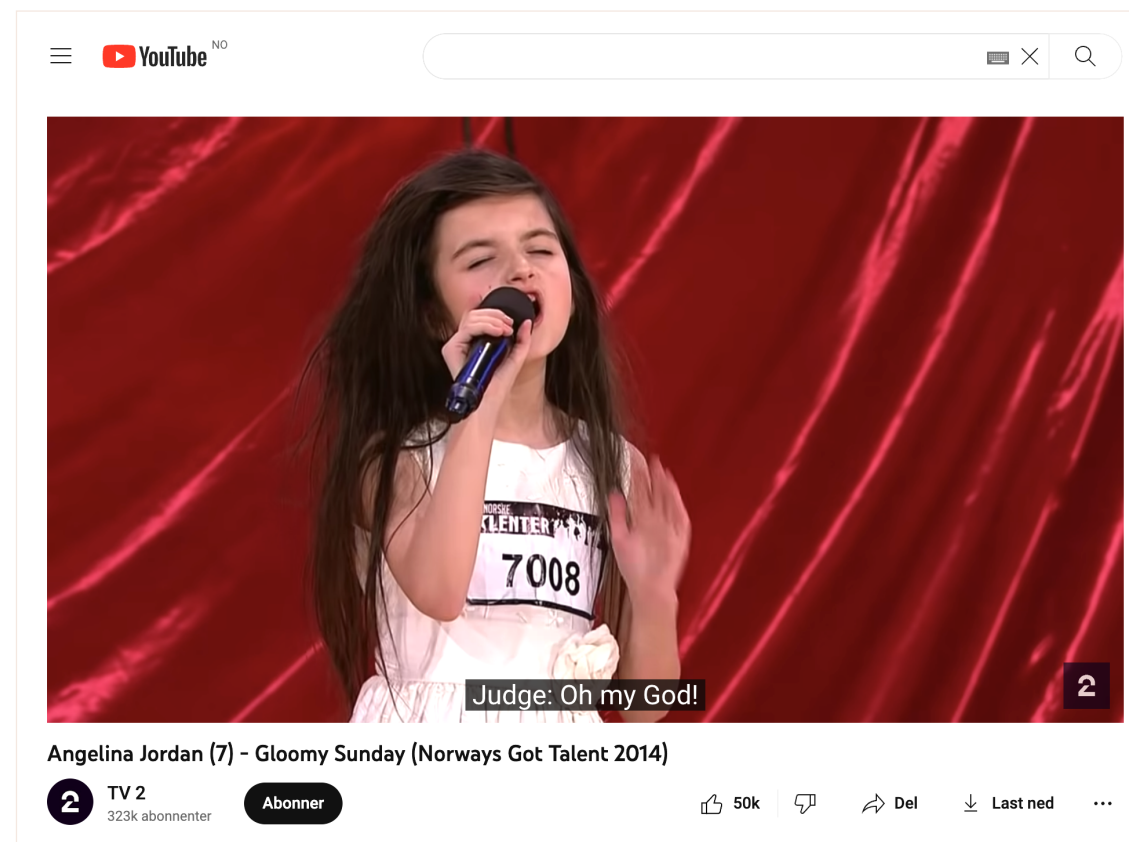
Forestillingen om at musikalsk talent er forbeholdt noen få utvalgte, er både fascinerende og provoserende, og mysteriet «talent» opptar ikke bare forskningsverdenen, men også samfunnet for øvrig. Dette kommer til uttrykk blant annet gjennom den store populariteten til talentkonkurranser som *Idol*, *The Voice*, *MGPjr* og *Norske Talenter*. Selv om disse i utgangspunktet er TV-programmer, ble de viktige inngangsporter for min forskning på YouTube, en sosial plattform som legger ut klipp fra nettopp TV-sendingene. På YouTube blir videoene delt videre og kommentert, og slik

foreviges artistenes opptredener. Høydepunktene som skapes, tiltrekker seg både nasjonal og internasjonal oppmerksomhet.

Tanken om at musikalsk talent er noe som får sin verdi, eller faktisk først *blir til* gjennom å bli delt med og opplevd av andre, medmusikere og publikum, har for meg blitt stadig tydeligere gjennom en lang yrkeskarriere. Som lærer har jeg sett hvordan noen blir oppfattet som talentfulle, mens andre ikke faller inn under denne kategorien. Utvelgelsen skjer ofte på et nokså uvisst grunnlag, og den kan likeså godt skje på egne vegne. Setningen: «Musikk, å nei, det er ikke noe for meg, jeg kan ikke synge», gjerne krydret med «det fikk jeg allerede høre på barneskolen», kan høres titt og ofte fra foreldre, kollegaer og eldre elever. Disse erfaringene danner utgangspunktet for det jeg som forsker ønsket å undersøke: Hva ligger bak opplevelsen og oppfatningen av musikalsk talent? Sagt på en litt annen måte ville jeg studere *gjenklngen* skapt av det musikalske talentet (og den musikalske formidlingen). Jeg antok at gjenklngen ikke var et ekko, men en del av en samskappingsprosess jeg kalte *talentifisering*.

FASCINASJON FOR BARNESTJERNER

Det utløser alltid fascinasjon når barn presterer på et såkalt voksent nivå. I Angelina Jordans tilfelle ble den unge artistens tekniske mestring og første møte



Skjermdump fra YouTube.

med offentligheten ytterligere forsterket gjennom selve låtvalget, jazzklassikeren «Gloomy Sunday», som til da var mest kjent i Billie Holidays versjon fra 1941. Låta blir også kalt den ungarske selvmords-sangen siden den ryktes å ha igangsatt en serie med selvmord (<https://p3.no/den-ungarske-selvmordslaten/>). «Gloomy Sunday» er komponert i 1933 av ungarenen Rezső Seress, som tok sitt eget liv tre tiår senere. Dette historiske mørket blir så formidlet på en norsk talentkonkurranse gjennom et lite barn i tannskiftet iført en hvit kjole, som står barbeint på scenen og synger med dyp konsentrasjon og musikalsk hengivenhet. Når dommeren spør om hun forstår hva sangen handler om, svarer hun: «Ja, den handler om en veldig trist søndag». Kontrasten mellom uskyld og modenhet kunne knapt vært større – en kontrast, som er en av de mest markante kjennetegnene i talendiskusjoner. Og allerede i denne første opptreden ble noen av premissene for den unge artisten nærmest meislet i stein, og Angelina Jordan har siden vært kjent

som «den lille jenta med den voksne stemmen», «en gammel sjel»: stikkordene gitt av dommerne som YouTube-fans skulle utvide til «en engel», sammen med undringen over hvordan så mye stemme får plass i en så liten kropp.

Å studere YouTube-kommentarfelt er utfordrende og spennende. Det digitale språket er en muntlig-skriftlig genre der kroppslige uttrykk kan erstattes med ulike tegn som emoticons og emoji. Hver kommentar kan interageres med, likes, hates, besvares og utvides. Mye tyder på at plattformens funksjoner og algoritmer, samt dens evne til å suggerere nærhet til artistene, kan lokke frem spesielt intense musikalske opplevelser hos fansen som igjen er med på å bygge stjernenes musikalske talent. Dette vises i kommentarene til studioproduserte musikkvideoer, men er mest fremtredende i reaksjonene til YouTube-videoklipp av popstjernenes live-konserter og opptredener i TV-konkurranser. Her vil følelsen av å selv være til stede, samt



publikumets og dommernes reaksjoner, bidra til å ytterligere forsterke YouTube-brukerens opplevelser.

Jeg fant at YouTube-kommentarfelt står for en levende og samtidig stagnerende stjernedyrking, der artistene får sin kunstneriske identitet bygget i et felles prosjekt. Før jeg ser nærmere på hva dette kan ha å si for barnestjernerens fremtid, vil jeg kort presentere ulike tema som viste seg å fungere som triggerpunkter for talentbeskrivelser. Temaene kom gjerne som motsetningspar, og det mest fremtredende har jeg allerede nevnt: *uskyld* og *modenhet*. Sagt på en annen måte så består triggeren i den *opplevde kontrasten* mellom alder og prestasjon, der forventningene til både barnas og de voksnes evner er knyttet til en fast norm. Barnestjernerne har gitt uttrykk for at de nærmest må forsvare musikalsk innlevelse og interpretasjon som «ikke passer» til deres alder. Det forstyrrer opplevelsen av det ekstraordinære å akseptere at

barn kan ha denne type modenhet for musikalske uttrykk. Jo yngre, mer uskyldig og uerfarent barnet fremstår, jo sterkere blir opplevelsen av å være vitne til noe enestående. I den forstand kan det nærmest settes likhetstegn mellom uskyld og musikalsk talent. Forskere har beskrevet dette som barnestjernens misjon; å gi samfunnet tilbake troen på noe som er større enn det som kan gripes kognitivt.

Sammenligning med andre artister står for en annen talentkatalysator. Alle barnestjernerne i min forskning, og spesielt Angelina Jordan, har blitt sammenlignet med etablerte idoler, og sammenligningen slår gjerne ut i de unge artistenes favør. Det kan høres ut som en selvfølge, men å få kommentarer som «hørt ordene fra Adele, forsto dem gjennom Jordan», eller å bli kalt en «reinkarnasjon av Amy Winehouse» – til tross for at det sistnevnte må forstås mer idealistisk enn realistisk – vil få talentets ekstraordinære størrelse til å vokse, ikke bare kvantitativt,

men også kvalitativt. Den tredje kategorien omhandler *lytternes egne behov og følelser*. Her vil kommentarer som «å bli truffet inn i sjelen» eller «stemmen hennes har helbredet meg» speile lytternes spesielle mottakelighet og takknemlighet, som kan munne ut i en beskrivelse av det musikalske talentet som en gudegitt gave, eller *pure talent*. En annen vanlig trigger er *reaksjoner på andres kommentarer* som enten bekrefter eller fremprovoserer nye talentbeskrivelser. Dette kan beskrives som en ekkokammer-funksjon, men kan like så godt oppstå i protest når en «nykommer» eller en kritisk stemme ytrer seg på tvers av den vante oppfatningen i gruppa. Videre spiller *barnets fremtoning og historie* en stor rolle, noe som i Jordans tilfelle blant annet er knyttet til historien om hennes barbeinte opptreden, i tilfellet Marcus & Martinus til deres identitet som eneggede tvillinger, og for The BlackSheeps deres samiske røtter.

Et overordnet og sentralt element i talentbeskrivelser er selve *stemmen*. Det er nok ikke overraskende siden stemmen er et instrument de fleste mennesker kan relatere til. Stemmen er en del av vår kropp og identitet, og den hjelper oss å uttrykke våre tanker og følelser.

FRA BARNESTJERNE TIL VOKSEN ARTIST

Fascinasjonen for, og dyrkingen av, barnestjerner i kommentarfeltene og i samfunnet ellers er ikke uproblematisk. Dette kan vise seg senere når artistene som ungdommer begynner å kjenne på en kunstnerisk «midtlivskrise»: et uventet, men passende begrep brukt av musikkforskere. For selv om stjernene bare er 16, 17, 18 år, har de allerede et helt arbeidsliv bak seg. Mange lurer på hvordan dette påvirket deres barndom, hva de har gått glipp av, hvor de hentet inspirasjonen fra, hvem eller hva som styrte livene deres og ut fra hvilke motiver, og hva de egentlig har fått ut av det. Ikke minst lurer mange av de unge artistene på hvordan de kan finne veien inn i et voksent kunstnerliv når YouTube og samfunnet fortsetter å reproducere barnestjernetiden.

Når artistene har blitt ungdommer, forskyves forholdet mellom uskyld, modenhet og prestasjon. Fansens håndtering av denne forandringen er et interessant tema som griper direkte inn i problematikken de oppvoksende barnestjernerne står i. Mine funn har vist at stjernens oppfattede barnlige uskyld og identitet fortsetter å veie tyngst i talentbeskrivelsene, selv når artistene for lengst har blitt unge voksne, og til tross for fansens uttrykte ønske om musikalsk utvikling. Kommentarenes kontrovers kommer gjerne med et ønske om å beskytte de unge artistene fra en kynisk (voksen) musikkindustri og seksuell representasjon. En sentral rolle i denne delen av talentforhandlinger spilles igjen av YouTube sin arkiverende og deltagende funksjon som stadig sammenligner den oppvoksende artist med sitt barnlige selv.

AVSLUTENDE TANKER

Talentifisering viser seg å være en kompleks dynamikk uten moralsk kompass: den polariserer, styrer og er gjennomsyret av økonomiske interesser, samtidig som den åpner for kreativitet og individuelle uttrykk. Talentifisering er heller ikke bundet opp mot sosiale plattformer alene, ikke minst fordi disse interagerer med livet for øvrig. Jeg har allikevel en tanke om at en forståelse av de spesifikke talentifiserings-mekanismene på nettopp sosiale plattformer kan bidra til en bevisstgjøring av hva som ligger bak normerte talentforestillinger, også i vår analoge verden, og at talentifisering som begrep og metode kan berike ulike musikkundervisningsarenaer. Ideelt sett vil talentifisering demokratisere (ikke forflate!) talentet og skape et mangfold av subjektposisjoner som elevene kan bevege seg imellom. Slik kan begrepet føye seg inn i rekken av verktøy for en inkluderende undervisningspraksis.

Uansett hvordan musikkpedagoger og musikkvitenskapen velger å forholde seg til talentifisering i fremtiden, er det sikkert at sosiale plattformer som YouTube har skapt nye måter å oppleve oss selv, musikken, og ikke minst, *musikalsk talent*, på.



Barkebåt. Collage, 50x70 cm. Trine Kampmann-Jensen, førsteamanuensis i kunst og håndverk. Foto: Tobias Nordvik



INSTITUTTLEDER HAR ORDET

Ingeborg Lunde, Instituttleder
*Institutt for kunsthøgskolen og kulturstudier,
Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk*

Dette andre nummeret av INNQuest speiler, i likhet med det første, noe av Institutt for kunsthøgskolen og kulturstudier sin varierte virksomhet innenfor drama, musikk og kunst og håndverk. Med INNQuest har instituttet fått en unik kanal for populærvitenskapelig formidling, og en arena der flere kan få et blikk inn i arbeidet til forskergruppene QUEST (Kunstnerisk utviklingsarbeid og estetiske læringsprosesser) og Kulturorientert musikkpedagogikk.

Kunstnerisk og kunstpedagogisk arbeid i tilknytning til barnehage og de yngste barna utgjør et tyngdepunkt i dette nummeret. Glimt fra en doktoravhandling om musikalsk talent, en collage laget spesielt for dette nummeret, og et intervju med en av våre mest erfarne og velrennomerte drama- og teaterpedagoger fyller de øvrige sidene av magasinet. På hvert sitt vis åpner bidragene døra på gløtt til hva det kan bety å sette det kjente på spill for å erfare noe nytt. Samtidig minner de oss om det meningsfulle i å gi seg hen til nysgjerrigheten og det uforutsigbare, om å la seg gripe av verden for å kunne begripe den.

Takk til bidragsyterne, redaksjonen og PETRA designkontor for viktige perspektiver.

INNQUEST 2/23

HØGSKOLEN I INNLANDET STUDIESTED HAMAR
Institutt for kunstfag og kulturstudier

KONTAKT OSS: INNQUEST@INN.NO



Høgskolen
i Innlandet

ISSN 2703-979X

