

Lise Hovik

Rød sko savnet

– en kunstnerisk forskningsreise
fra hendelse til dokument

Artikkelen er publisert i

R. G. Gjærum & B. Rasmussen (Red.), *Forestilling, framføring,
forskning: metodologi i anvendt teaterforskning.*
Trondheim: Akademika forlag.

Forfatter:

Lise Hovik (1962) er førsteamanuensis i drama/teater ved Dronning Mauds Minne Høgskole for barnehagelærerutdanning i Trondheim, der hun har arbeidet siden 1996. Hun er også kunstnerisk leder i Teater Fot, en produserende barneteatervirksomhet som ble opprettet i 2004. Hennes forskningsfokus er møtet og samspillet mellom barnepublikum og kunstutøvere i utforskende kunstnerisk arbeid, der lek og improvisasjon danner det metodiske utgangspunktet.

Tre utvalgte publikasjoner:

Hovik, L. (2011c). Lek som musisk kommunikasjon. *Peripeti, 15*(Kunstpædagogik).

Hovik, L. (2011a). "Grenser og terskler i barneteater for de minste" I: M. S. Liset, A. Myrstad & T. Sverdrup (Eds.), *Møter i bevegelse. Å improvisere med de yngste barna*. Tromsø: Fagbokforlaget.

Hovik, L. (2011b). "Nærværets betydning i barneteater for de minste". I: M. S. Liset, A. Myrstad & T. Sverdrup (Eds.), *Møter i bevegelse. Å improvisere med de yngste barna*. Tromsø: Fagbokforlaget

Navn på en kontaktperson:

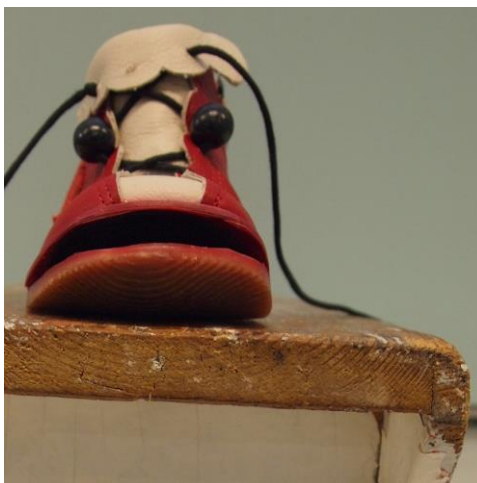
lho@dmmh.no, Dronning Mauds Minne Høgskole for Barnehagelærerutdanning, Thron
Nergaardsvei 7, 7044 Trondheim

Sammendrag:

Kapitlet handler om det å ha ulike roller i en kunstnerisk prosess, og hvordan refleksjon og teori kan bidra til å skape retning, klarhet og artikulasjon i arbeidet. Med utgangspunkt i eget forskningsprosjekt skriver forfatteren seg inn i en kunstnerisk forskningstradisjon, der den personlige fortellingen spiller en rolle og der den subjektive erfaring danner et gyldig perspektiv og utgangspunktet for forskningsreisen. Fordi dette kunstneriske prosjektet, har involvert en rekke kunstnere, barn, foreldre og pedagoger perspektiveres arbeidet fra ulike vinkler. De ulike rollene som kunstner, forsker og pedagog utgjør i dette prosjektet en helhet, og metoden beskrives som en reise mellom steder, eksperimenter, institusjoner, ideer, teorier og skapende virksomhet. Arbeidet med å forbinde det konkrete med det abstrakte har vært en drivkraft i prosjektet.

Rød Sko Savnet

– en kunstnerisk forskningsreise fra hendelse til dokument.



(Figur 1. Ensom rød sko)

Kapitlet handler om det å ha ulike roller i en kunstnerisk prosess, og hvordan refleksjon og teori kan bidra til å skape retning, klarhet og artikulasjon i arbeidet. Med utgangspunkt i eget forskningsprosjekt skriver forfatteren seg inn i en kunstnerisk forskningstradisjon, der den personlige fortellingen spiller en rolle og der den subjektive erfaring danner et gyldig perspektiv og utgangspunktet for forskningsreisen. Fordi dette kunstneriske prosjektet, har involvert en rekke kunstnere, barn, foreldre og pedagoger som bidrar til en videre perspektivering, og fordi det danner empirien i et PhD-prosjekt, blir innsideperspektivet kontinuerlig utfordret, og metodespørsmål blir påtrengende. Kunstnerisk forskning er et forholdsvis nytt forskningsfelt som fremdeles leter etter begreper, definisjoner og metoder. Fordi hvert kunstneriske prosjekt alltid må formulere sin egen metode, blir ikke dette et spørsmål om å bruke den rette ”metoden”, eller å følge veien til målet, men mer et spørsmål om å beskrive de stiene man har fulgt, det landskapet man vandrer i og de skoene man har brukt.

En støvel og en sko.

En – to, en – to, en støvel og en sko, en – to, en – to, en støvel og rød sko.

Det at sko alltid opptrer i like par, er interessant. Særlig når de ikke gjør det. En rød sko stiller spørsmålet: Hvor er den andre? Hva har skjedd? Hvem tilhører den? To umake sko skaper en ny og uvant rytme, her skjer det noe utenom det vanlige. Sansene skjerpes. Øyeblikket lever.

Versjon 06.01.12

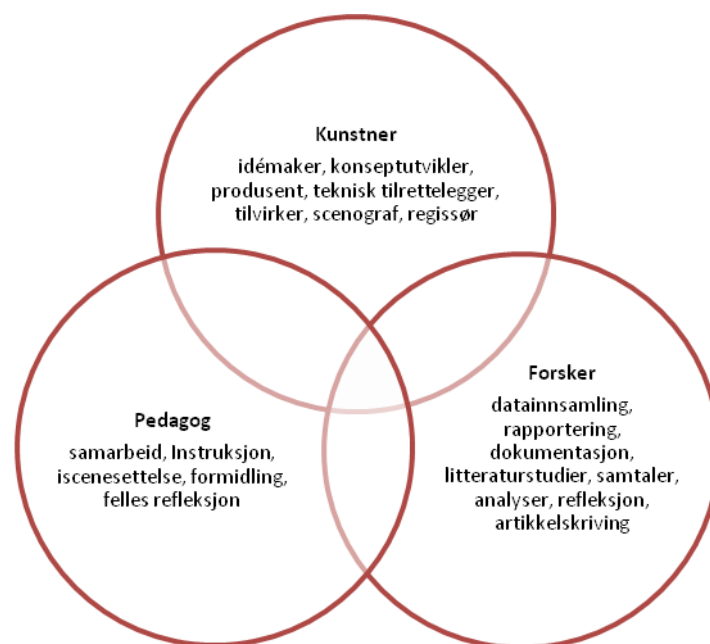
Mine røde sko er mange, og de er svært ulike. Noen ganger ser jeg på dem som personer jeg kjenner. Noen av parene er kompiser, kjærester, ektepar eller tvillinger. Noen er ensomme, søkende sjeler. At skoene har sjel, er et faktum i denne kunstneriske prosessen. Hvis de ikke hadde det da jeg fant dem, så har de fått det underveis på den lange reisen. Besjeling oppstår når vi gir liv til tingene, når skoene danser eller synger, når de tar sine egne veier eller når de tar makten over oss. I kunsten er det rom for slike krumspring. I teorienes verden kan det ofte kjennes mer trangt, men tekstarbeid kan også åpne for tankesprang eller tankeflukt. Når jeg leser fyller jeg ut tomrommene i det abstrakte, jeg leser inn egne erfaringer og skaper mening. Når jeg skriver skaper jeg egne rom for refleksjon.

Men metode, hva er egentlig det? Når jeg nå tar skrittet ut av det kunstneriske rommet og over i en skriftlig metoderefleksjon føler jeg at de røde skoene glipper og kipper. Jeg er i ferd med å miste dem. I de vitenskapelige metodenes landskap kjenner jeg ikke veien eller språket, og føler meg plutselig fremmed. Jeg hadde tenkt at jeg i denne artikkelen skulle ta med leseren på denne barbeinte reisen, der jeg skal finne noen nye sko, gå dem til, tilegne meg språket. Tause kroppslige erfaringer skal formuleres, og bli til kunnskaper om kunstnerisk praksis. Tittelen på dette kapitlet, *Rød Sko Savnet*, peker både på hvor lett det er å miste fotfestet når man beveger seg i ukjent landskap, men også på savnet av et kunstnerisk språk i forskningslitteraturen

Prosjektet *Rød Sko Savnet* er også Del 2 av et kunstnerisk forskningsprosjekt som undersøker teater og kunst for de minste. Del 1 var basert på den interaktive forestillingen *De Røde Skoene* (Hovik, 2008a) som spilte og turnerte forestillinger for barn fra 0-3 år i tidsrommet 2008-10. Del 2, *Rød Sko Savnet* (Hovik, 2011d) er en kunstinstallasjon som tok i bruk sko og ideer fra forestillingen, men som transformerte disse inn i en ny form, der barnas medvirkning og lek ble gitt et annet og større spillerom. Installasjonen sto åpen på daglig basis på Sverresborg Trøndelag Folkemuseum over 6 uker med besøk fra barnehager og andre interesserte. På søndager arrangerte vi musiske hendelser i rommet, der musikere, dansere og skuespillere improviserte i installasjonen i samspill med hverandre og barna. Del 3 *Mamma Danser* (2011b) er en videreutvikling av de musiske hendelsene i installasjonen, men i retning av improviserte dansekonsserter for de minste, der komposisjon og koreografi spiller en viktigere rolle.

Mine roller i disse prosjektene er tredelt. Jeg har først og fremst en *kunstnerisk* identitet (idémaker, konseptutvikler, produsent, teknisk tilrettelegger, tilvirker, scenograf, regissør). I tillegg er jeg *pedagog* (instruktør, formidler) og *forsker*, (samlar data,

dokumenterer, samtaler, analyserer, reflekterer). Disse rollene er tett vevet sammen, de overlapper og bytter umerkelig plass i prosessen. Alle er like viktige i denne sammenhengen, selv om de nok har ulik status og vektning i det samfunnet og den kulturen jeg arbeider innenfor. Selv om rollene overlapper hverandre, er det allikevel ikke så vanskelig å skille dem fra hverandre i de ulike prosessene et slikt prosjekt gjennomgår. Jeg la i starten stor vekt på å holde den kunstneriske og den vitenskapelige prosessen tydelig adskilt. Dette var et resultat av de tradisjonene (kunst og vitenskap) jeg er preget av, og av de systemene (skole, universitet og teater) jeg er en del av. Kunsten hører hjemme på teatret, eller i skyggen like utenfor (friteater), pedagogikken hører hjemme på skolen eller barnehagen og forskningen hører hjemme på universitetet. Dette er et forenklet bilde, men veldig sterke kulturelle føringer, og de er slett ikke så vanskelig å forholde seg til. I tillegg er jeg vant til å holde praksis og teori adskilt, selv om disse to, både i kunst, pedagogikk og forskning er to sider av samme mynt. Jeg har alltid betraktet det som et mål og et ideal å anvende teori i praksis eller gjenkjenne praksis i teorien, og denne sammenhengen har vært et stadig tilbakevendende tema i mitt arbeid.



Figur 2: Roller og funksjoner

På en måte er det fristende å si at jeg har en fot i praksis (kunstner og pedagog) og en i teori (forsker), men så enkelt er det jo ikke. Praksis og teori henger alltid sammen, og uansett hvilken fot man står på er det nødvendig å bruke hele kroppen for å holde balansen. Både

kunstnere, pedagoger og forskere er hele mennesker som bruker både hode og føtter i sitt arbeid, for ikke å snakke om hjertet! Å trekke skarpe skillelinjer mellom de ulike rollene i en slik prosess skaper unødvendige hinder i den skapende prosessen. Med et konkret utgangspunkt i det materialet og det feltet man forsker innenfor er det mulig å finne tilnæringsmåter og metoder som egner seg akkurat her.

It would be useful to acknowledge that there is, after all, no such thing as traditional research, but rather there is a complex and extensive field of different research practices. The relation to and participation in research is therefore different for the natural sciences, the social sciences and the humanities, and so are the research strategies applied in these different disciplines. (Friberg, Parekh-Gaihede, & Barton, 2010, s. 23)

Friberg mener at det ikke er mulig å skille kunnskap fra erfaring. Den eneste mulige måten vi i det hele tatt kan betrakte vår kognitive praksis og kunnskapsproduksjon på, er gjennom å bruke den, og dermed selv være en del av dem (ibid s. 31). Både våre motiver og vårt språk vitner om egne fordommer og et ideal om nøytral eller objektiv forskning blir dermed en slags selvmotsigelse. Alternativet er en gjennomsiktig, nøyaktig, skeptisk og kritisk holdning, både til oss selv som forskere og til de forventninger vi stilles overfor.

Jeg har et forskerideal som springer ut fra et helhetlig menneskesyn der hode og kropp ikke er adskilte størrelser, men en fullstendig organisme. I tråd med Maurice Merleau-Pontys filosofi ønsker jeg å se på forskningen som en kroppslig erkjennelsesprosess i fenomenologisk forstand (Merleau-Ponty, 1994). Som forsker er jeg en forskende kropp. Dette kan jo fort høres ”hodeløst” ut, men poenget er jo nettopp at forskningen tradisjonelt er ”kroppsløs”. Jeg er ikke først og fremst et hode som søker kunnskap om objekter i verden. Jeg opplever verden som kropp. Mitt hode, mitt hjerte, mine hender og føtter skriver denne teksten, og jeg tror at den levde, praktiske viten (embodied knowledge) alltid kommer forut for den viten vi tilegner oss gjennom lesing, refleksjon og tenkning. Vi har alle vært små en gang, og de små barnas lekende og utforskende tilnærming til verden kan godt være et forskerideal å strekke seg etter.

I boken *Fri som foten* skriver forfatter og professor Sissel Lie at det kan være tankevekkende å spørre om ikke hodet av og til blir en klamp om foten! (Lie, 2009, s.75). Det er et morsomt bilde, og inviterer også til en mer kroppslig tilnærming til språket. Jeg skrev at det å bevege seg inn i det metodiske landskapet var som å miste de røde skoene jeg brukte under det kunstneriske arbeidet. Det kan jo kjennes uvant, men å vandre barbeint gir først og fremst en frihetsfølelse. Å finne sin metode kan handle om å befri seg fra klampen og løpe sin

egen vei, det kan handle om å ligge i gresset og vifte med undrende spørsmål og lekne teorier mellom tærne. Og når det er på tide å gå videre, finne noen passende røde sko og sette ned foten med en viss autoritet.

I denne artikkelen vil jeg beskrive forskningsmetoden og veien både helt konkret i form av eksperimenter, institusjoner, lokaliteter og møter med mennesker, men også den indre veien som en reise gjennom kunstnerisk skapende virksomhet, refleksjon og teori. Jeg håper at beskrivelsen kan åpne for nye perspektiver og muligheter innen drama og teaterfaglige forskningsprosjekt. Jeg håper også at teksten av og til kan gi en duft av gammelt skolær eller et glimt av en svevende dansefot.

Det kunstneriske forskningspråket

Mine beskrivelser likner ikke alltid på det jeg tror er vitenskapelig. Men et kunstnerisk forskningsprosjekt må finne sitt eget språk. Et som kan forbinde teori med praksis. Som kan gjenspeile noe av den skapende prosessen. I humanistisk vitenskapstradisjon er praksis ikke knyttet til det konkrete, kroppslige og materielle, men til lesingen, skrivingen og tenkningens praksis. Det er alltid teksten som står i fokus. Estetisk teori og metode kan være vanskelig å skille fra hverandre, og ligger ofte på et eller annet vis innbakt i litteraturen. Jeg opplever det som et problem at estetisk teori og metode er så sterkt knyttet til den akademiske teksten at det er vanskelig å finne forbindelseslinjer til det praktiske kunstneriske arbeidet. Min tekst bærer preg av å søke etter et eget språk som ikke har en akademisk tradisjon å hvile på, men som forsøker å fylle mellomrommet mellom mine og utøvernes praktiske erfaringer og de vitenskapelige og teoretiske tilnærmingene. Teksten nærmer seg det kunstneriske forskningsfeltet, et felt som har vært i sterk utvikling de siste 10-15 årene, men som allikevel må regnes som nytt og ganske ukjent i vårt fagfelt. Bakgrunnen for framveksten har vært endringer i utdanningsystemet for høyere utdanning som følge av Bologna-reformen av 1999. Kunstutdanningene skulle også kunne føre fram til høyeste grad (PhD) og som følge av dette har kunsthøgskoler blitt lagt inn under universiteter. Det har ikke vært vanskelig å vise at kunstprosesser også utgjør en form for forskning, men det har vært vanskelig å gi navn til denne forskningen. Nye begreper som ”performative research”, ”practice as research”, ”practice-led research”, ”art based research” og ”artistic research” svever rundt og inn i hverandre, men utgjør uansett et nytt metodologisk forskningsfelt det ikke fantes spor av i den akademiske forskningslitteraturen i estetisk eller metodologisk teori jeg var henvist til på universitetet. Når jeg så skal plassere meg selv i det kunstneriske metodelandskapet føler jeg

meg merkelig nok fremmed. Hvorfor har jeg ikke vært her før? Mye av grunnen ligger i utdanningssystemet, og de skarpe kulturelle skillelinjene som er trukket mellom kunst og akademia.

Kunstnerisk forskning kan defineres som *den kunnskapsøkning som finner sted når kunstnere produserer kunstverk og forsker i den kreative prosessen* (Hannula, Suoranta, Vadén, Griffiths, & Köhli, 2005, s.5). Internasjonalt var Australia og England tidlig ute, og kunstnerisk forskning har nå et fotfeste ved mange universiteter. I Norden har Finland ligget i teten siden 1980-tallet, Sverige har kommet etter, men Norge har også siden 2003 utviklet sitt eget kunstneriske forskningsprogram¹. Dette programmet har vært forbeholdt kunststudenter, og det har vært vanskelig å få innpass med prosjekter fra andre fagfelt enn de tradisjonelle kunstfagene. Drama og barneteater har for eksempel ikke vært representert. Det er sannsynligvis på grunn av at drama og teater for barn regnes som pedagogisk virksomhet og tvilsomme kunstfag i denne sammenhengen.

Dette er i ferd med å endre seg. Kunst for barn er nå et nasjonalt satsingsområde og forskningsprosjekt på dette feltet ønskes velkommen (Hylland, Kleppe, & Stavrum, 2011). Årsaken til endringen er kompleks, og i norsk sammenheng preget av kulturpolitikk, men det kan også være, som Brad Haseman skriver, at forskningssamfunnet er i ferd med å åpne for et nytt forskningsparadigme, det som han kaller ”Performative Research”. Performativ forskning vil i sterkere grad generere og presentere symboldata i praksis-former som bilder, lyd og bevegelse, i levende eller digital performance. (Haseman, 2006, s.5; Hoogland, 2008, s.5). Innenfor et performativt forskningsparadigme vil det derfor være mulig å gi rom for både den praktiske kunstneriske dimensjonen og et større spekter av forskningsspråk som reflekterer og utvider det estetiske feltet.

På vei mot en større forståelse av mitt eget kunstneriske prosjekt og forskningsfelt, har skrivingen vært viktig, men jeg vil allikevel påstå at de avgjørende vendinger og funn har foregått i det kunstneriske rommet og i samtalene rundt praksis.

Reisens veier og omveier.

Jeg har opplevd det å finne begreper og teorier som passer for å beskrive min kunstneriske praksis som en form for omveier som har tatt lang tid, men som også har gjort prosessen grundigere og mer meningsfylt. Å utforske begreper som for eksempel ”lek” og ”nærvær” har gitt rom for eksperimentering og uredd nysgjerrighet, fordi målet ikke har vært å lykkes, men

¹ Stipendprogram og Prosjektprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid <http://www.kunststipendiat.no/>

å prøve ut, oppdage og åpne for nye erfaringer. Jeg kaller det allikevel omveier fordi begrepene ikke springer ut fra praksis, men har vært hentet ”langt der ute” i teoriens verden. Der ute er det mange ord man må sortere ut før man finner noen som passer!

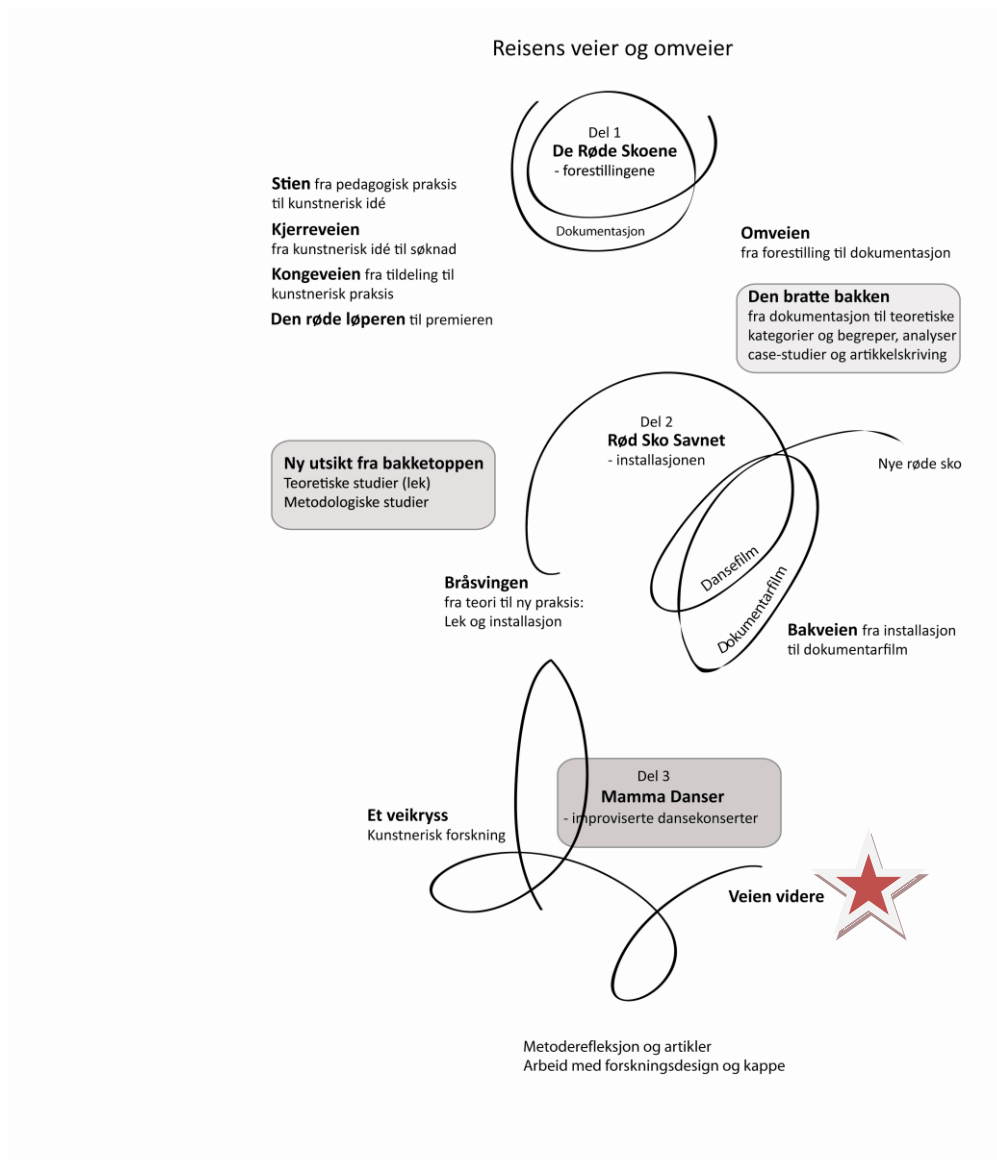
Metodereisen starter i dramarommet på skolen der jeg arbeider, og ender foreløpig der denne teksten slutter. En reise fra hendelse til dokument. Kanskje er det litt ambisiøst å kalle dette en reise, for av og til er veien svært kort. For noen få uker siden stilte vi lys og jeg reparerte en ødelagt lyslenke i installasjonen *Rød Sko Savnet*. Rett etterpå tvang jeg meg selv over i en annen rolle, og skrev:

Er det en motsetning mellom det å gjøre det, og det å skrive om det? Jeg vet ikke annet nå, enn at jeg jobber fryktelig mye - dag og natt - med å løse praktiske problemer, organisere forløp og rekke å gjøre alt før utstillingsåpning den 5. mai. Det rare er at jeg vet at det er NÅ det skjer. Mens Rebekka (assistenten) og jeg jobber sammen i rommet. Men jeg vet ikke helt hvordan det skjer. Det å kunne ha en dialog er veldig bra, samtidig som refleksjonen og andres behov for begrunnelser ofte kan kjennes som en brems i progresjonen. (produksjonsnotat)

Rebekka lurte for eksempel på hvorfor jeg bringer de stygge lyserøde cherrox-støvlene i plastikk med lyslenker oppi, inn i dette estetiske rommet av gamle barndomsmøbler og slitte gyngehester. Det tar litt tid å komme fram til og formulere at dette ikke handler om en enhetlig lukket estetisk form der alt henger sammen og peker mot hverandre og seg selv, men at det er en multi-fasettert form, der enkelte elementer peker utover mot verden utenfor, eller mot det direkte møtet med et (antatt) temmelig uskolert og fordomsfritt publikum. Begrunnelsen ligger i en implisitt kunnskap om samtidskunstens oppheving av skillet mellom høyt og lavt, mellom dypt og overflatisk, multimedialitet og simultane likestilte virkemidler. Det er ikke alltid like lett å dra fram disse perspektivene i produksjonsprosessens egne praktiske logikk.

Jeg vet at de teoretiske og refleksive omveiene har gitt meg muligheter til økt bevissthet, sterkere intensjon og klarere retning i arbeidet. Allikevel ligger det en slags motvilje mot refleksjon og teori gjemt inni her. Den kunstneriske prosessen har en egen flyt og krever uforstyrret tid og rom. Er det nødvendig å stille spørsmål ved alt? Kan jeg ikke bare få jobbe videre i fred? Kunsten har sitt eget språk, den stiller selv spørsmålene, den forstyrrer eller kritiserer det etablerte, og må ikke oversettes til mer entydige og lesbare data. Eller? Det kan være viktig å stille seg selv spørsmålet om målet er å skape et kunstnerisk verk eller å trekke ut og synliggjøre ny kunnskap gjennom prosessen. Hvis vi går for begge deler, eller det

Cecilia Lagerström kaller ”double vision” vandrer vi inn i ”no man’s land”, og må selv definere språk, stier og grenser (Friberg, et al., 2010, s. 138). Veien fra hendelse til dokument er lang og kronglete. Å overvinne motstand kan også være en drivkraft. I det følgende vil jeg beskrive min vei fram hit, i form av en figur:



(Figur 3: Veier og omveier)

Stien fra pedagogisk praksis til kunstnerisk idé.

Bakgrunnen og ideen til hele forskningsprosjektet kommer fra det praktiske arbeidet med barneteater i dramarommet på Dronning Mauds Minne Høgskole for Førskolelærerutdanning i Trondheim. Etter mange år med spennende studentprosesser, der forholdet mellom teatrets estetikk og dramapedagogikkens dialoger til stadighet møttes til duell, begynte jeg å undre meg på hvorfor det var så vanskelig for studentene å åpne for en reell dialog med barna fra scenen. Hvorfor ble det med halvkvedede viser om at man ønsket dialog eller innspill fra barna, eller bekymrede spørsmål til veileder om det virkelig var nødvendig? Når premieredagen kom var formen lukket, men barnas tilstedeværelse trengte seg på og ga studentene en berusende følelse av å ha nådd målet: ”De satt som tente lys!”, ”De responderte!”. Etter hvert begynte det å ane meg at studentene egentlig var litt redde for publikum. Dette er jo ikke så underlig. Deres sceneerfaring på høgskolen var ofte deres første og i den grad de hadde erfaringer med barneteater fra før, var det som regel tradisjonelle og kommersielle forestillingsformer. Vi forventer ikke scenevante studenter, men en viktig del av deres utdanning i drama var å kombinere dramapedagogiske metoder med forestillingsarbeidet. Hvorfor denne motstanden?

På 1990-tallet, da disse dramapedagogiske erfaringene ble gjort var performance som scenekunstform i ferd med å etablere seg i Norge, og vi tok med studenter på grensesprengende forestillinger med grupper som *Baktruppen*, *Verdensteatret* og *Forced Entertainment*. Den nye scenekunsten snudde opp ned på tradisjonene og pekte ut veien mot en mer relasjonell scenekunst der roller kollapset og virkelighet ble kunst. Suzanne Ostens forestillinger for barn og voksne var også en mektig inspirasjon som inviterte barneteatret inn i den store og betydningsfulle varmen. Hvorfor kunne ikke vi lage like spennende teater for barn som for voksne? Hva hindret oss?

På 2000-tallet kom Norsk Kulturråd på banen med prosjektet *Klangfugl* (Klangfugl, 1998-2002) og kunst for de aller minste ble et satsingsområde nasjonalt, og senere internasjonalt med *Glitterbird* (Glitterbird, 2003-2006). I samme periode hadde barnekulturforskningen² etablert seg i Norden og preget både kunst- og forskningsfeltet. Det som slo meg under Glitterbirds avslutningsfestival i Paris var at feltet åpnet for en tverrestetisk samtidskunst, men at alle teaterforestillingene jeg så holdt fast ved det tradisjonelle skillet mellom scene og sal. De små publikummerne var åpne, responderende og engasjerte, men så snart de begynte å krype nærmere, ble de holdt tilbake. Barnas kroppslige

² BIN- Norden (Børnekulturforskere i Norden) er et tverrfaglig nettverk av forskere som ble etablert i 1995 (<http://www.bin-norden.net>).

impulser ble temmet, men hvorfor? Var dette egentlig kun en utviklingsarena for de voksne utøverne? Er det mulig å slippe dem fri? Ville barna bli et problem for utøverne? Hvorfor ikke lytte til samtidskunsten ideer om en relasjonell kunst der publikum deltar og bidrar i kunstverket? Disse spørsmålene førte til mitt eget prosjekt *De Røde Skoene*.

Med røde sko på beina øker selvtilliten. Jeg spente meg selv for vogna og dro i vei. Og tro meg -jeg ante virkelig ikke hvor langt jeg skulle komme til å gå!

Kjerreveien fra kunstnerisk ide til søknad.

Prosjektet ble først formulert i en kort A4-skisse der jeg ber om studentenes medvirkning i en aller første utprøving av ideen om improvisert installasjonsteater for toddlere:

Idéen her er å skape et forløp, som er strukturert som romlige sceniske bilder/handlinger, som improviseres og transformeres på gitte signaler. Bildene endres både i planlagte skift og i forhold til hvordan toddlerne interagerer med handlingene. Forløpets bilder er romlige på den måten at de gir rom for toddlerne til å gå inn og delta i de handlingene som utspiller seg.³

Forprosjektet ble gjennomført med 4 flotte studenter fra estetisk linje på Toddlerfestivalen⁴ på Dronning Maud i november 2006. Vi heiste røde sko opp og ned fra taket, lekte, øvde, spilte for smårollingene og erfarte at dette var spennende. I dette spillerommet fantes det utforskede muligheter, og det var slett ikke umulig å ha et kunstnerisk fokus samtidig som at barna ble invitert med på leken (Hovik, 2007a). Jo større presisjon og høyere intensitet, jo mer interessant virket det å være for barna. Jeg bestemte meg for å søke midler til videreutvikling. Arbeidet med søknaden gikk i mange retninger: Skulle det først og fremst være scenekunst, eller var barneperspektivet viktigere? Skulle jeg formulere dette som et forskningsprosjekt med teoretiske perspektiver, eller skulle det være et ”rent” kunstnerisk prosjekt? Skulle jeg utvikle pedagoger til å bli bedre skuespillere, eller skuespillere til å bli bedre pedagoger? Jeg bestemte meg for å utvikle to søknader parallelt, en søknad som kun gikk på det kunstneriske prosjektet samt en doktorgradssøknad. Dette innebar for meg at jeg måtte skille tydelig mellom det kunstneriske og det akademiske. Jeg opplevde dette arbeidet som nyttig på den måten at jeg tydeligere kunne identifisere hvilke spørsmål som var kunstneriske, hvilke som var pedagogiske og hvilke som var teoretiske/akademiske. Alle spørsmålene var for meg

³ Egen upublisert prosjektbeskrivelse.

⁴ En dagsfestival arrangert av førskolelærerstudentene med ca 400 inviterte barn mellom 1 og 3 år.

i utgangspunktet like viktige. Prosjekttittelen skulle gjenspeile dette og ble til sist formulert slik:

De Røde Skoene – Improvisasjonsbasert, interaktivt installasjonsteater for de aller minste. En kunstnerisk og teoretisk undersøkelse av barneteater som møtested mellom dramapedagogikk og relasjonell kunst i et performativitetsteoretisk perspektiv.

Det jeg ikke var nok bevisst om på dette tidspunktet var den forskningstradisjonen som ikke setter et skarpt skille mellom kunst og vitenskap, men som tar utgangspunkt i at kunst både er en vitensform og en forskningsmetode. Mitt utgangspunkt var splittet, og det har preget prosjektet på godt og vondt. Da søknadene ble innvilget, var det på to adskilte hold, og jeg var tvunget til å tenke i to parallelle løp. Hvordan kunne jeg skape et godt og brukbart skopar av disse to? Jeg vil nå forsøke å belyse hvordan kunst og vitenskap, gjenspeiler hverandre og til slutt flettes sammen i dette prosjektet.

Kongeveien fra tildeling til kunstnerisk praksis.

Å bli tildelt midler til et kunstnerisk prosjekt gir en stor følelse av anerkjennelse, en glede, forventning og spenning overfor alle mulighetene som ligger foran deg, og samtidig en følelse av stort ansvar. Vil jeg klare å gjennomføre ideene på en god måte? Vil jeg lykkes?

Forventningene om et godt resultat ligger innbakt i midlene. Er det rom for å mislykkes her?

Forskningsprosjektets spørsmål om muligheten for barns medvirkning og interaksjon i forestillingen ga en større frihet i det at forskning faktisk gir rom for mislykkede eksperimenter og finner slike resultater vel så interessante som de mer vellykkede.

Våren 2008 hadde jeg permisjon fra undervisningsstillingen min, og hadde fullt fokus på produksjonsprosessen. Prosjektets prosesser og metoder gikk i korte trekk ut på å produsere improvisasjonsbasert installasjonsteater for de minste barna, nærmere bestemt 1-åringer, i samarbeid med en komponist og musiker, en koreograf og 3 skuespillere eller dansere. Vi brukte røde sko både som figurer, leketøy og dansesko i en installasjon som tok utgangspunkt i det aktuelle rommet. Jeg kan ikke gå inn på detaljene i den kunstneriske prosessen her, selv om mye kunnskap ble til mens vi gikk, løp, danset, hoppet og svettet i det kunstneriske rommet. Sammen med de 5 profesjonelle utøverne og med ukentlige besøk fra småbarnsavdelinger ble forestillingen skapt. Språket var rommet, de røde skoene, teater, dans, rytme og sang. Et slikt sanselig språk er ikke alltid lett å ”oversette” til vitenskap, og jeg tillot meg selv ofte å bare være i dette språket, uten å forsøke å skrive det ned. En av fordelene med å splitte den kunstneriske og den vitenskapelige tilnærmingen var nemlig dette; å gi rom for

det andre språket, de kroppslige og intuitive valgene. Allikevel vil jeg peke på et sett med avgjørende valg som ble gjort underveis, som kanskje skiller seg fra en vanlig teaterproduksjonsprosess, og som ble gjort fordi dette også var et forskningsprosjekt.

Omveien fra forestilling til dokumentasjon.

Forskningsspørsmålene omkring barnas aktive medvirkning hjalp meg å fokusere og finne egnede metoder for filmdokumentasjon, men det var vanskelig å vite hva jeg ville trenge i forskningsprosessen så det ble fort veldig mye data å håndtere.

1. *Filmdokumenter.* For det første var det viktig å dokumentere hele prosessen. Jeg fikk med meg en dokumentarfilmskaper underveis. Hun filmet ukentlig, og laget en dokumentar om arbeidsprosessen. Hun leverte også tre forskningsfilmer der den ferdige forestillingen var filmet både forfra og bakfra, slik at publikumsreaksjoner kom til syne. I tillegg laget hun en kort 3 minutters presentasjon av forestillingen. For meg innebar dette et stort ekstra arbeid med å få foreldrenes tillatelser om å filme barnepublikummet, og godkjenning fra Norsk Samfunnsvitenskapelige Datatjeneste om å få bruke filmmaterialet i forskningsprosjektet.
2. *Foto og video.* Spilleperioden som varte fra mars 2008 til desember 2010 ga meg også rikelige muligheter til å fotografere, selv om bildene strengt tatt ikke kunne benyttes som forskningsmateriale pga manglende tillatelse fra foreldrene. Bildene (ca 700) og videosnuttene (ca 50) jeg selv tok under spilleperioden har allikevel vært vel så viktige i refleksjonsprosessen som det klarerte forskningsmaterialet, fordi det var samlet mer ut fra mine forskningsinteresser enn ut fra et ”objektivt” filmoppdrag.
3. *Feltnotater.* Jeg tok selv feltnotater under arbeidet, både under produksjonen og spilleperioden. Det faktum at forestillingen fikk en mye lenger spilleperiode enn planlagt ga meg også muligheter til å utvide egne observasjoner og refleksjoner omkring faktiske møter og hendelser underveis.
4. *Spørreundersøkelse.* Under en tre ukers spilleperiode ved Den Nationale Scene i Bergen foretok jeg en avgrenset skriftlig spørreundersøkelse blant det voksne publikummet i etterkant av forestillingen. Dette gjorde jeg for bedre å kunne si noe om hva de opplevde og hvordan de tolket barnas opplevelser.

5. *Forskningssamtaler.* Sammen med utøverne gjennomførte jeg jevnlig forskningssamtaler med lydopptak gjennom hele prosessen. Disse samtalene problematiserte og hentet fram sentrale spørsmål i forskningsprosjektet. Et stadig tilbakevendende tema i disse samtalene var for eksempel i hvilken grad de fant rom for improvisasjon, og i hvilken grad forestillingen lukket eller åpnet seg mot barnas ønske om medvirkning.

De første fire datainnsamlingsmetodene rettet seg mest mot det ”framtidige” forskningsprosjektet i form av det jeg tenkte var nødvendig dokumentasjon, mens den siste, forskningssamtalene, rettet seg både mot forskningsspørsmålene og mot den aktuelle spillesituasjonen og ble dermed et redskap i prosessen med å skape bedre kommunikasjon med barna. Det er et ordspråk som sier at snarveier fort kan bli til omveier. Det man tror er lettvis viser seg å bli enda mer arbeid. Å raskt samle data i en forskningsprosess kan fort bli en uoverkommelig mengde man ikke kan gjøre seg nytte av.

Den bratte bakken fra dokumentasjon til teoretiske kategorier og begreper.

Høsten 2008 startet jeg på PhD-utdanningen, og dermed også på den andre veien, som heter vitenskap. For meg var denne veien tyngre, men også spennende og bevisstgjørende. I gjennomgangen av datamaterialet trengte jeg begreper for å systematisere, organisere og sortere, og her møtte jeg mitt første store problem: hvilke kategorier og begreper skulle jeg ta i bruk? Her skjedde det et ubevisst feiltrinn som jeg først ble oppmerksom på senere: I stedet for å fordype meg i dokumentasjonsmaterialet og la det fortelle meg hva som var på spill, begynte jeg å lese.

Gjennom studier av teorier om *performativitet*, teater som *hendelse*, *nærvær* og *lek* nærmet jeg meg et brukbart begrepsapparat. Jeg laget en oversikt over forskningsfokus på ulike modeller, kategorier og begreper rundt det å være tilskuer eller deltaker i teater (for de minste), og dette ble et verktøy som jeg utviklet etter hvert som feltet utvidet seg. I perioden 2008-2011 kom det nemlig en rekke nye nasjonale og internasjonale forskningsbidrag som hjalp meg å innramme mitt eget prosjekt, og se det i lys av en større kulturell vending der tilskueren generelt spiller en viktigere rolle i teatret enn før, og der små barn betraktes som subjekter med sin egen kultur – og behov for kunst.

Mitt fokus i startfasen av forskningsarbeidet var knyttet til begrepet nærvær, og allerede i søknadsprosessen hadde jeg vært oppmerksom på Erika Fischer-Lichtes teorier om ”co-presence”. Siemke Böhnish sitt forskningsarbeid om ”feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere” baserte seg på Fischer-Lichtes teorier og med dette var stien allerede tråkket opp (Böhnisch, 2010). Jeg gjorde derfor en næranalyse, eller en casestudie av en interessant hendelse (et videoopptak) fra forestillingsperioden, for å teste ut disse teoriens teoretiske muligheter i forhold til egen praksis (Hovik, 2011a). Underveis i denne prosessen ble jeg også oppmerksom på Cormac Powers begreper om teatrets ulike former for nærvær og adapterte disse kategoriene på barneteater for de minste (Hovik, 2011b). Gjennom å bruke anerkjente kunstteorier kunne jeg oppleve at det var mulig å behandle barneteater for de minste (som i kunstfeltet sjelden blir betraktet som fullverdig kunst) som mer interessant, og i dette tilfellet også som mer nyskapende og i takt med samtidskunsten, enn mer tradisjonelt barneteater.

Jeg hadde funnet noen fine blanke nypussede teorisko! Fine sko, men snart begynte de sannelig å gnage. Kanskje var de litt for trange? Jeg savnet teorier og begreper omkring det lekne, kroppslige og musiske uttrykket vi hadde arbeidet målrettet for å finne i forestillingen. For å nærme meg disse kvalitetene var det nødvendig å finne noen andre sko. Begrepene improvisasjon, lek og lekenhet hadde vært sentrale i utformingen av prosjektet, og det var derfor nødvendig å prøve en ukjent vei. Denne stien som het LEK gikk mer i retning av barnehage og pedagogisk teori. Den viste seg å være, ikke bare en helt annen vei, men rene motorveien av teorier: Her vrimlet det av pedagogiske, antropologiske, evolusjonsteoretiske men også kunstfilosofiske ideer. Pedagogen Brian Sutton-Smiths ulike retorikker om lek ble min veiviser i dette landskapet (Sutton-Smith, 1997), og jeg skrev meg fram og tilbake mellom filosofi, retorikk og kunstnerisk praksis til en forståelse og en avgrensning av lek som *musisk kommunikasjon* (Hovik, 2011c). Dette begrepet kunne kanskje bygge bro mellom kunstteori og pedagogisk teori innenfor feltet kunst for de minste.

Bråsvingen fra teori til ny praksis: lek og installasjon.

Lek er et nøkkelbegrep både i kunsten og i barns kultur, men avstanden mellom den mest abstrakte kunstfilosofi og barnas konkrete lek er stor. Lekens rolle i teatret er vanligvis forbeholdt de utøvende kunstnerne. Vi hadde med teaterforestillingen *De Røde Skoene* forsøkt å gi rom for barnas egen lek i teatrets rammer. Her fantes ideen om en installasjon som skulle gi rom lek og improvisasjon, men nødvendigheten av et forløp, respekten for utøvernes profesjonalitet, koreograferte sekvenser og komponerte musikalske hendelser hadde fått

overtaket. Vi hadde spilt land og strand rundt, i mange ulike rom, på teatre og festivaler men jeg måtte bare innse at forestillingen hadde festet seg i en fast form. En ganske åpen, men allikevel fast, og dermed i en viss forstand, lukket form. Det var åpenbart hvordan teaterkonvensjonene dominerte rommet i kraft av adskillelsen mellom scene og publikumsplasser. Barnas medvirkning og lek fikk riktignok sitt spillerom, men teaterrommets grenser og konvensjoner skapte en del usikkerhet. Hvor hadde det blitt av installasjonsidéen, improvisasjonen og det helt overraskende og uforutsigbare?

For å tvinge fram en dialog mellom kunstnerisk praksis og teorier om lek gjorde jeg i 2010 et nytt forprosjekt med studenter og toddlere, i form av en installasjon. Her brukte jeg foruten røde sko, filmprosjeksjoner på en dyne og på en gammel barneseng, gamle barneleker og gamle barnemøbler. Jeg fokuserte på leksituasjoner, og de ulike retorikkene om lek som utvikling, makt, skjebne, fantasi, identitet og frivolitet (Sutton-Smith, 1997) ble utforsket i en situasjonsanalyse⁵. Analysen hentet fram mange spennende sider av leksituasjonen, men nærmet seg en mer kroppslig forståelse av lek som Sutton-Smith ikke utvikler tilstrekkelig i sine retorikker. Dette forprosjektet evnet heller ikke i tilstrekkelig grad å fylle de kunstneriske ambisjonene som lå i *De Røde Skoene* og de profesjonelle utøvernes erfaringer og kunstneriske trygghet. For å kunne utforske det konkrete forholdet mellom barnas lek og det levende kunstuttrykket var det nødvendig å skape en ny og mer åpen form for musisk kommunikasjon.

Nå var det bare å finne seg et par nye røde sko og spenne seg for vogna igjen! Ny søknad til Kulturrådet, nye kunstneriske begrunnelser: ”Vi leter etter en kunstform som gir (enda) større rom for barnas medvirkning og lek. Det skal være en installasjon av gamle (røde) sko, barndoms møbler og filmer. Installasjonen skal være åpen på daglig basis. Av og til skal profesjonelle utøvere improvisere i rommet” (fra søknaden). Jeg visste ikke hvordan dette ville fungere og jeg visste ikke den gangen om noen andre som hadde gjort dette før⁶.

Prosjektet het *Rød Sko Savnet*:

⁵ Analysen inngikk i et vitenskapsteoretisk essay i PhD-utdanningen som ikke er publisert. Arbeidet resulterte i en artikkel: Hovik, L. (2011c). Lek som musisk kommunikasjon. *Peripeti*, 15(Kunstpædagogik).

⁶ I ettertid har jeg blitt kjent med arbeidet til den britiske gruppa Oily Cart, som har gjort interaktive installasjoner med levende musikk for de minste (2-5 år) siden 1981 (!) og for de aller minste (0,6-2 år) siden 2002 (<http://www.oilycart.org.uk/>)

For di forskningsfokus hele tiden har ligget i leken og det interaktive samspillet mellom utøvere og barn, ble det viktig å prøve ut nye rammer for dette møtet gjennom å videreutvikle og tydeliggjøre installasjonskonseptet. Ved å flytte ideene om nærvær og musisk kommunikasjon inn i en ramme der installasjonens grenser og terskler mellom kunst og publikum er mer romlig inviterende, er det mulig å gjøre nye erfaringer om en åpen kunstform. (Prosjektrapport til Norsk Kulturråd)

Prosjektet ble gjennomført i samarbeid med Sverresborg Trøndelag Folkemuseum 6 uker i mai/juni 2011, og hadde i utstillingslokalet tre funksjoner. For det første fungerte rommet som et vanlig utstillingsrom, der hvem som helst kunne gå fritt rundt og betrakte, lytte eller interagere fysisk med objekter, filmer og lyder. Deretter fungerte det som et interaktivt opplevelseshom for påmeldte grupper av barnehagebarn, og til sist var rommet en arena for kunstnere / improvisasjonsutøvere og familier på søndagshendelsene.

Det musiske spillerommet som oppsto, særlig under de improviserte hendelsene, forbandt små barn og voksne (utøvere og omsorgspersoner) på nye måter. Det fantes øyeblikk av sterk kontakt, rørende respons, vakre bilder, spennende kontraster, frydefulle bevegelser, skremte blikk, rigid voksenkontroll, frihetsrus, yr våken nysgjerrighet og jeg vet ikke hva. Det som skjedde var i høy grad avhengig av øynene som ser. Min kunstneriske intensjon var ikke å formidle noen bestemt mening utover den primære musiske kontakten som jeg anser som en verdi i seg selv. Det handlet om summen av alle de små og store hendelsene, møtene, øyeblikkene og opplevelsene som satte sine unike små spor og utgjorde den musiske kommunikasjonens mening i en større sammenheng. Her i denne multikunstneriske improvisasjonen oppsto ikke bare det Polanyi kaller "taus kunnskap" (Polanyi, 2000), men også så mange og ulike perspektiver at jeg etterpå ble stående igjen med et stort forskningsspørsmål: Hvordan dokumenterer, analyserer, tolker og formidler jeg all denne ikke-verbale flertydigheten best mulig?

Bakveien fra installasjon til dokumentarfilm

Underveis i installasjonsperioden begynte jeg å lete etter begreper og teoretiske innfallsvinkler for å beskrive hva som skjedde i installasjonen, men skjønnte fort at det er umulig å sammenfatte så mange og ulike kroppslige erfaringer i ett grep; Små barn, foreldre, barnehagefolk, dansere, musikere, museumsfolk, studenter, forskere. De musiske uttrykksformene som var i kommunikativt spill var mangfoldige; Musikk, rytme, melodi, dans, bevegelse, lyd, filmlys, installasjoner av kjoler, sko, kofferter, barndoms møbler, barnevogner. Alle som var i rommet lyttet, så, beveget seg rundt i rommet, undersøkte,

danset, lekte, prøvde sko, klatret, gynget, rullet, hvisket, snakket, ropte, skrek, lo, gråt. Hver person, stor eller liten, utøver eller tilskuer kunne velge sitt eget perspektiv, om det var konsentrert lek med sko, intens utforskning av lyder, måpende lytting til trommene, eller lykkelig dans på teppet. Alt skjedde uavbrutt i en strøm av unike øyeblikk. Prosjektet var så sammensatt, komplekst og multifasettert at det var umulig å overskue. Hva skal jeg se etter? Hvordan skal jeg tolke det? Hvem sitt perspektiv skal jeg beskrive dette ut fra?

Teori kan angi både en retning og et perspektiv: Claire Bishops teorier om installasjonskunst starter med tilskuerperspektivet (Bishop, 2005). Hun mener at tilskueren *aktiviseres og desentreres* i møte med installasjonen. Aktiviteten oppstår i det tilskueren må bevege sin egen kropp inn i eller i forhold til installasjonen. I motsetning til den mer fysisk passive tradisjonelle kunstbetraktningen er installasjonsopplevelsen mer aktiv. I tillegg er det betraktende individet ikke lenger i sentrum for opplevelsen, men inngår i den på en mer romlig måte, slik at det kroppslige subjekt kan oppleve seg selv mindre sentral, eller desentrert. Kroppssubjektet bebor rommet og erfarer seg selv mer som en del av en større helhet (Merleau-Ponty, 1994, s.3). Paradokset blir at erfaringen av å være et desentrert subjekt allikevel trenger et subjekt som erfarer dette (Bishop, 2005, s. 131).

Uten å gå dypere inn i denne teorien her, hjalp den meg å ta noen valg. Jeg inviterte filmfotografen Mari Lunden Nilsen⁷ inn i rommet og ba henne dokumentere sin egen erfaring som subjektiv, desentrert betrakter. Hun beveget seg i rommet sammen med kameraet og fanget inn objekter, barnehagebarnas lek i installasjonene, de voksnes ulike former for innspill og musikerne og dansernes improvisasjoner. Denne filmen, som vi i ettertid klippet og redigerte sammen, dannet et utgangspunkt for videre refleksjon. På denne måten kunne vi skape et forskningsdokument som både inneholdt dokumenterte hendelser og en mer strukturert refleksjon av det multifasetterte erfaringsrommet. Samtidig fungerte den ferdigredigerte filmen som et selvstendig kunstnerisk uttrykk for musisk kommunikasjon med for eksempel bruk av klippertyme, kamerabevegelser og billedkomposisjon. Arbeidet med denne filmen forenet det kunstneriske, det metodiske og det teoretisk på en interessant måte. Kan en slik film fungere som teori innenfor et performativt forskningsparadigme?

Det finnes allerede mange forskere som har forsøkt å formidle kunstneriske erfaringer gjennom film. Suzanne Osten bruker film som forskningsmetode i sin rapport om forestillingen *Babydrama* (Osten, 2009). Her har hun klippet sammen filmer med

⁷ Lunden Nilsen var også filmfotograf på filmen *Mamma Danser* som ble laget for å projiseres på en dyne i installasjonen.

utgangspunkt i ulike forskningsspørsmål og vist dem fram i ulike undervisnings- og seminarsammenhenger. ”Att visa filmen är ett sett att få nya uppslag och frågor från andra vetenskapliga fält. Filmen leder till kunskap”, skriver Osten (ibid. s. 54). Teaterviteren Geesche Warteman har gjort en kamera-etnografisk studie av teaterforestillingen ”Holzklopfen” i samarbeid med etnografen Bina Elisabeth Mohn (Mohn & Wartemann, 2009). Begge eksemplene viser hvordan kunnskap kan aktiviseres gjennom filmmediet, og dermed danne et bedre metodisk utgangspunkt enn den skrevne teksten.

I den nye forskningslitteraturen om kunstnerisk forskning ble jeg særlig inspirert av Rose Parekh-Gaihedes artikkel ”Activating Knowledge – Organic documentation and ethical endeavour” (Friberg, et al., 2010). Her skriver Rose Parekh-Gaihede om behovet for å finne en form for dokumentasjon som kan følge prosessen på en levende og aktiviserende måte. For henne er filmmediet en av mange mulige dokumentasjonsmodus. Hun argumenterer for dokumentasjon som viderefører og setter i spill den kunnskapen forskningsprosjektet har bidratt til:

Understanding documentation as activation one can come nearer a reciprocal encounter with the art material; an encounter which tie documentation closer to the active process of producing knowledge, and in which a fundamental respect and responsibility for the material is maintained.

(Parekh-Gaihede, 2010, s. 190)

For å bevare respekt og ansvarlighet overfor det kunstneriske materialet i forskningsprosessen kan film fungere som aktiviserende dokumentasjon. Den inviterer til en form for metarefleksjon og dermed bevisstgjøring av den konkrete hendelsen. Dokumentasjonens egne kunstneriske kvaliteter spiller en rolle her. Dette er nok en større metodisk diskusjon i dokumentarfilmfaget, men i denne forskningsprosessen var det viktig å oppdage at film kunne spille en aktiv rolle i dokumentasjonsprosessen. Filmen representerer ikke virkelighetens mangfold, men den presenterer både et sentrert og et desentrert subjekt i installasjonen. I redigeringsfasen, der mange viktige valg om hva som skal vises og ikke vises ble gjort, ga filmarbeidet impulser til nye metarefleksjoner. Et eksempel kan være diskusjonen om hvorvidt vi skal vise en negativt ladet situasjon, der filmfotografen har fanget inn en mor som strever med å holde barnet sitt unna musikerens trommestikker mens barnet intenst forsøker å bidra. Etske hensyn måtte veie tyngst, så dette dilemmaet må trekkes over i en skriftlig form, der det konkrete tilfellet kan anonymiseres.

Installasjonsfilmen *Mamma Danser*, som tematiserte forholdet mellom travle dansende mødre og små barn, utgjør en annen form for aktiviserende dokumentasjon. Denne filmen ble skapt i samarbeid med filmregissøren Mali Finborud Nøren til installasjonen *Rød Sko Savnet* og ble projisert på en dyne i installasjonen. Barna bader i filmlyset og undersøker hvordan deres egen og andres kropp forandres eller forsvinner når filmen projiseres på dem. Her fungerer filmen både som et selvstendig kunstverk i seg selv (som henvender seg mest til de voksne), og for barna som en fenomenologisk erfaring av det Bishop kaller ”mimetic engulfment” en form for desentrering der betrakteren opplever seg selv som en del av rommet (Bishop, 2005). Både *Mamma Danser* og filmdokumentasjonen om installasjonen vil begge fungere som selvstendige dokumenter som samtidig tar del i kunstprosjektet. På denne måten er det mulig å bringe noe av kunstens egen kunnskap over i en ”organisk dokumentasjon” (Parekh-Gaihe, 2010, s. 191) som andre (kunstnere, forskere, institusjoner) kan vurdere og ta del i ut over den tidsavgrensede hendelsen.



Du står her

Et veikryss

Her stopper jeg et øyeblikk. Tar av meg skoene og lufter tærne. Her begynner prosjektet endelig å henge sammen. Jeg begynner å forstå at mitt arbeid ikke er splittet i en kunstnerisk og en vitenskapelig del, men at prosjektet virkelig former en helhet, og kan forstås som kunstnerisk forskning. Hva innebærer dette? Har jeg vært på villstrå? Må jeg finne en ny retning? Denne teksten er et resultat av metoderefleksjon. Den går i hælene på seg selv. Tilbake til start.

Forestillingen *De Røde Skoene* reiste mye på kryss og tvers i kunst- og forskningsfeltet “teater for de minste”, med over 120 forestillinger og over 14 konferansepresentasjoner i perioden 2008-10. Forbindelsen til det profesjonelle kunstfeltet har vært sterk, og prosjektet har allerede satt spor etter seg i anmeldelser, bøker, på nettsteder, i barnehageprosjekter og i andre forskningsprosjekter (Blixrud, 2010; Hansson, 2012). Forestillingen levde på en måte sitt eget liv, men ble sjelden presentert som et forskningsprosjekt. Forskningen på sin side, levde også sitt eget liv i form av artikler og konferansepresentasjoner. Forestillingen ble i min forskning brukt som eksempel materiale i en teoretisk begrepsavklaring. Jeg hadde som

kunstner forsket både i og gjennom kunsten, men i det jeg gikk inn i forskerens rolle, ble kunsten et objekt som jeg forsøkte å betrakte fra utsiden, sette navn på, kategorisere og plassere (Friberg, et al., 2010, s 21).

Forskningen omkring blant annet fenomenet LEK ble på den andre siden brukt som springbrett for et nytt kunstnerisk prosjekt. Arbeidet med kunstinstallasjonen *Rød Sko Savnet* var et nødvendig steg å ta, og et resultat av erfaringer (både kunstneriske og teoretiske) omkring lekens nødvendige frihet, og en mulig kunstnerisk konsekvens av dette. *Rød Sko Savnet* bør kunne betraktes som et praktisk kunstnerisk forskningsresultat, som demonstrerer en ”ny” kunstform for de minste, men samtidig er dette resultatet kun starten på et nytt forskningsprosjekt.

Kunstens resultater er mer flyktige, poetiske og flertydige enn ”den riktige” forskningens, men samtidskunsten bidrar til gjengjeld med overraskende uttrykksformer og nye perspektiver. Det er ikke mulig å forvente sikker viten som resultat av kunstneriske metoder fordi denne forskningen er nødt til å åpne for mange og ulike tilnæringsmåter. Den kan derfor fortone seg som:

... a tapestry-like weave of many factors – the read, the known, the observed, the created, the imagined and the deliberated – where the author does not so much strive to describe reality, but to create a reality for her own work with its own laws.

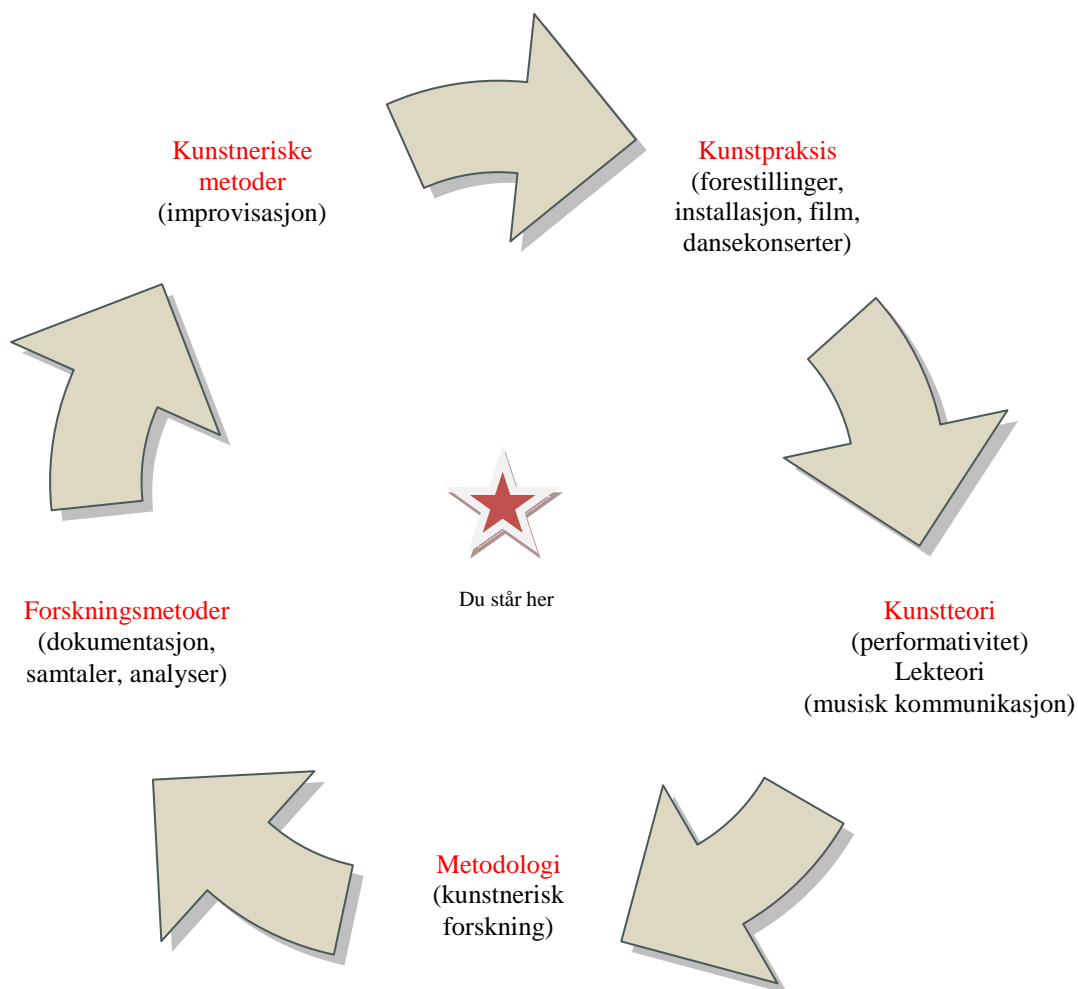
(Hannula, et al., 2005, s.160)

Den improviserte veien videre.

Når jeg ser framover, på veien videre, forstår jeg at et resultat aldri er endelig, og at på en slik kunstnerisk forskningsreise finnes det ikke noen endeholdeplass. Jeg tar på meg en støvel og en sko og danser videre. *Mamma Danser* (som tar med seg filmen og installasjonen ut i nye rom og sammenhenger) er blitt en mer åpen og fleksibel versjon av de musiske hendelsene i installasjonen *Rød Sko Savnet*. I samarbeid med *Olavsfestdagene* i Trondheim fikk vi sommeren 2011 mulighet til å presentere *Mamma Danser* som en improvisert dansekoncert med orgel, trommer og dans i Nidarosdomen. I møtet mellom et så tradisjonsmettet og meningsladet rom og den formløse eksperimentelle improvisasjonsleken oppsto helt nye erfaringer som jeg i skrivende stund ennå ikke har funnet uttrykk for. Men spørsmålene står i kø: Hvordan skape kunstneriske rammer for en fri lekende form i rom som er skapt for helt andre formål? Hvordan skape slike spillerom på museet, i kirken eller teatret? Hva innebærer det å tilby et multifokus i kunst for de minste?

Reisen fortsetter, men metodespørsmålene så langt kan oppsummeres slik:

- Hvilket landskap vil jeg utforske og hvorfor?
- Hva er spørsmålet?
- Hva er materialet?
- Har noen vært her før? Hvem og når?
- Hvordan skal kartet se ut?
- Hvordan blir kartet tegnet opp?
- Hvilken vei går jeg? Går jeg alene?
- Hvilke utfordringer møter jeg? Hva skjer på veien?
- Hvorfor gjør jeg dette?
- Hvordan dokumenterer jeg det som skjer?
- Hvilke begreper og teorier skal jeg bruke?
- Hvilket vitenskapelige paradigme tilhører jeg?
- Hvordan fungerer ikke-tekstlige dokumenter?
- Hvor kom jeg fra? Hvor skal jeg? Er jeg kommet fram? Har jeg oppdaget noe nytt?
- Danner denne reisen en metode, flere metoder?
- Kan min metode brukes av andre?



Figur 4: En hermeneutisk sirkel

Bare i sokkelesten: Å sette spor etter seg.

Å lage et kart kan være å sette spor etter seg, markere hvilken vei man har gått. Har jeg gått i ring? Jeg tror jeg har gått i sirkel, men at jeg er et annet sted nå, enn der jeg startet. Jeg kan se over dit, men nå er alt annerledes. En hermeneutisk spiral. Det er vanskelig å tegne en tredimensjonal spiral på papiret. Papiret og bordet fanger. Kanskje det er derfor jeg går i sirkel?

Hvis jeg ser nærmere på dette kartet, så ser jeg meg selv i sokkelesten på dørtrammen hjemme. Jeg er ett og et halvt, og har akkurat lært å gå. Det har regnet og jeg har ikke støvler på. Sokkene er blitt våte, men jeg kjenner varmen fra trammen, og jeg ser mine egne spor. Når jeg beveger meg bakover i tid på denne måten leter jeg etter det lille barnets perspektiv, vel vitende om at jeg aldri vil komme nærmere enn disse minnene som langsomt sviner.

Allikevel tror jeg dette er et godt utgangspunkt for mine metodespørsmål. Hvis jeg

gjennom kunstnerisk forskning forsøker å sette spor, kan andre følge etter og se hvor jeg har gått. Barbeint, i sokkelesten, med en eller to røde sko kan jeg prøve ut ulike gangarter, stilarter, modeller, metoder, figurer, løp, hopp og sprett.

Jeg kan til og med danse hvis jeg får lyst.



(Figur 5: I sokkelesten)

Litteratur:

- Bishop, C. (2005). *Installation art: a critical history*. London: Tate.
- Blixrud, T. H. (2010). *Møterommet. En refleksjon over et interaktivt teater for de minste. Masteroppgave*. NTNU.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse*. PhD-avhandling. Århus Universitet.
- Friberg, C., Parekh-Gaihede, R., & Barton, B. (2010). *At the intersection between art and research: practice-based research in the performing arts*. Malmö: NSU Press.
- Glitterbird. (2003-2006). Hentet 28.08.2010, fra <http://www.dansdesign.com/gb>
- Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T., Griffiths, G., & Köhli, K. (2005). *Artistic research: theories, methods and practices*. Gothenburg: Academy of Fine Arts.
- Hansson, H. (2012). Kunstneriske forstyrrelser - med romlige og materielle for- og etterspill. I: A. Krogstad & T. Moser (Eds.), *Rom for barnehage. Flerfaglige perspektiv på barnehagens fysiske miljø*: Fagbokforlaget.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*(No. 118), 98-106.
- Hoogland, R. (2008). The artist as researcher. *Nordic Theatre Studies*, 20.
- Hovik, L. (2007a). De røde skoene: improvisert installasjonsteater for toddlers *Barns tilhørighet* (pp. S. 41-45). Trondheim: Dronning Mauds minne, Høgskole for førskolelærerutdanning.
- Hovik, L. (2008a). De Røde Skoene. En interaktiv teaterforestilling for de aller minste. www.teaterfot.no. Trondheim.
- Hovik, L. (2011a). "Grenser og terskler i barneteater for de minste" I: M. S. Liset, A. Myrstad & T. Sverdrup (Eds.), *Møter i bevegelse. Å improvisere med de yngste barna*. Tromsø: Fagbokforlaget.
- Hovik, L. (2011b). "Nærværets betydning i barneteater for de minste". I: M. S. Liset, A. Myrstad & T. Sverdrup (Eds.), *Møter i bevegelse. Å improvisere med de yngste barna*. Tromsø: Fagbokforlaget
- Hovik, L. (2011c). Lek som musisk kommunikasjon. *Peripeti*, 15(Kunstpædagogik).
- Hovik, L. (2011d). Rød Sko Savnet. En interaktiv utstilling for de aller minste. Trondheim: Et samarbeid mellom Teater Fot og Sverresborg Folkemuseum.
- Hylland, O. M., Kleppe, B., & Stavrum, H. (2011). *Gi meg en K: en evaluering av Kunstløftet*. [Oslo]: Fagbokforl.
- Klangfugl. (1998-2002). Hentet 27.08.2010, fra www.klangfugl.dansdesign.com
- Lie, S. (2009). *Fri som foten: om å skrive fagtekster*. Oslo: Pensumtjeneste.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi (Phénoménologie de la perception. Første utgave 1945)*. Oslo: Pax.
- Mohn, B. E., & Wartemann, G. (2009). DVD; Wechselspiele im Experimentierfeld Kindertheater. On *Kamera-Etnographische Studien*. Göttingen, BDR: Institut für visuelle ethnographie.
- Osten, S. (2009). Babydrama. En konstnärlig forskningsrapport. *Dramatiska Institutets Skriftserie*, 11.
- Polanyi, M. (2000). *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus.
- Sutton-Smith, B. (1997). *The ambiguity of play*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.