

## Mamma Danser: teater for de minste som kunstnerisk forskning

Lise Hovik<sup>1</sup>

Dronning Mauds Minne Høgskole for førskolelærerutdanning, Trondheim

NTNU, Institutt for kunst og media, Trondheim

**Sammendrag:** Artikkelforfatteren tar opp ulike innfallsvinkler til kunstnerisk forskning med utgangspunkt i sitt eget kunstneriske forskningsprosjekt. Prosjektet handler om å utvikle teater for de aller minste, der barna gis rom for aktiv medvirkning i forestillingen. Den dramaturgiske strukturen i den improviserte dansekonserten *Mamma Danser* (2011) veksler mellom felles fokus, eget fokus og multifokus. Artikkelen diskuterer hva dette innebærer for barna, utøverne og den forskende kunstneren. I forskningsprosessen forstås ofte et klart fokus og et reflektert perspektiv som avgjørende for resultatet, mens kunstprosessens mer intuitive og improviserte valg kan gi en annen type kunnskap. Denne kunnskapen, som ikke er så tilgjengelig gjennom et hermeneutisk fortolkende "utenfra" perspektiv, blir synlig i det man setter fortolkningene i dialog med hverandre og med utøvernes kroppslige erfaringer. Henk Borgdorffs inndeling i et fortolkende, et instrumentelt og et performativt forskningsperspektiv tas i bruk for å gi et utfyllende bilde av den forskende prosessen med å skape kunst for de aller minste. Forfatteren konkluderer med at prosjektet demonstrerer muligheten for en felles kunsterfaring mellom voksne og barn, der begge parter kan møtes i en form for gjensidighet, samhandling og improvisasjon.

**Emneord:** Teater for de minste, kunst for barn, interaktivt teater, barns medvirkning, deltakende teater, kunstnerisk forskning, multifokus, performativt forskningsperspektiv

---

<sup>1</sup> Dronning Mauds Minne Høgskole, Thoning Owesens gate 18, 7044 Trondheim, Norway. E-post: [Lise.Hovik@dmmh.no](mailto:Lise.Hovik@dmmh.no)

“Art practice qualifies as research when its purpose is to broaden our knowledge and understanding through an original investigation. It begins with questions that are pertinent to the research context and the art world, and employs methods that are appropriate to the study.”  
(Borgdorff, 2006)

## Innledning

Denne artikkelen omhandler et kunstnerisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste (0-3 år). Prosjektet undersøker hvordan barnas aktive og frivillige medvirkning under forestillingen virker inn i det kunstneriske uttrykket og i samspillet mellom kunstnerne, barna og de voksne. Barns medvirkning kan sies å være et pedagogisk mål i barnehagen (Bae, 2012), og ideer om medvirkning spiller inn i feltet kunst for barn på ulike måter (Kunstløftet, 2011). Spørsmål omkring verdien av barns medvirkning i kunst er lett å begrunne pedagogisk, men kan være en større utfordring for utøvende kunstnere. Jeg har derfor som regissør og som forsker, undersøkt muligheten for en kunstnerisk form der små barns innspill kan integreres og utvikles i samspill med profesjonelle improvisasjonsutøvere innen dans, teater og musikk. Et kunstnerisk resultat av denne undersøkelsen er forestillingen *Mamma Danser – improviserte dansekonserter for de aller minste* (2011). Med *Mamma Danser* ønsket jeg å undersøke hvordan små barn forholder seg til et kunstnerisk uttrykk når det i mindre grad blir styrt, formidlet eller bevisst fokusert av voksne utøvere. Små barn, som ikke har et sterkt utviklet verbalspråk uttrykker seg kroppslig og intuitivt, noe som innebærer at voksne som ønsker å kommunisere med de minste må innta en åpen, lyttende og mindre målrettet holdning. Denne åpne, lyttende holdningen er også karakteristisk for improviserende kunstutøvere. Jeg har under hele prosjektet antatt at de derfor har forutsetninger for å kunne skape gode kunstmøter med barna.

Som ledd i forskningsprosjektet *De Røde Skoene* (Hovik, 2008-2013) er forestillingen *Mamma Danser* den siste i en rekke kunstneriske arbeider og akademiske artikler om teater for de aller minste. Erfaringene fra *Mamma Danser* reiser spørsmålet om hva det innebærer å gi rom for opplevelsen av multifokus i teater og kunst for de minste. Med multifokus mener jeg at kunstuttrykket ikke er samlet i et lineært hendelsesforløp, men desentreres i form av mange simultane hendelsesforløp og fokusområder som tilskuerne står fritt til å velge mellom. Kunstuttrykket skriver seg inn i en tradisjon av installasjonskunst og interaktive forestillingsformer. Men hva betyr dette for de minste barna? Hva betyr det for kunstutøverne? Og ikke minst, hva betyr det for kunstnerforskerens eget fokus?

## Bakgrunn

I 2008 startet jeg på PhD-prosjektet *De Røde Skoene*, som var formulert som en kunstnerisk og teoretisk undersøkelse av barneteater som møtested mellom relasjonell kunst og dramapedagogikk i et performativitetsteoretisk perspektiv (Hovik, 2008-2013). Forestillingen *De Røde Skoene*, skapt og spilt av Teater Fot<sup>2</sup> utgjorde dermed det empiriske grunnlaget for en undersøkelse av interaksjon og improvisasjon i barneteater. En performativ estetikk (Fischer-Lichte, 2008) kommer til syne i det konkrete møtet mellom kunstutøvere og barn. I den gjensidige utvekslingen av kroppslige og lydlige impulser oppstår en form for musisk kommunikasjon (Hovik, 2011).

Kort oppsummert kunne våre erfaringer fra forestillingsprosessen peke i retning av at mange barn har glede av og behov for å kunne interagere kroppslig med utøverne og med rommet. Teaterkonvensjonene som innebærer å sitte stille og bare se skaper ofte usikkerhet både hos voksne og

---

<sup>2</sup> <http://www.teaterfot.no>

barn med hensyn til akkurat dette. Teater som tidsavgrenset og nøyaktig gjentatt hendelse begrenser også utøvernes muligheter for fri improvisasjon. Gjennom arbeid med regi, koreografi og dramaturgi, og gjennom den lange spilleperioden fra 2008-2010 utviklet forestillingen seg vekk fra det improvisatoriske og i retning av en stadig mer fastlagt og presis form. Samtidig som utøverne underveis ble tryggere og mer presise, utvidet de sin oppmerksomhet mot barna, som inkluderte både barn som valgte å forbli betraktende fra tilskuerplass og de som valgte å delta i dans, musikk eller lek på scenen. På denne måten fant forestillingen en form som fungerte godt i forhold til både barn og voksne samtidig som den ga improviserte hendelser et visst spillerom (Hovik, 2011b).



Lenke 1: De Røde Skoene: <https://vimeo.com/49630824>

Allikevel hadde prosjektet på sett og vis forlatt den kunstneriske ideen om improvisasjon som bærende prinsipp til fordel for en fastlagt regi. Den lyttende og åpne kommunikasjonen kunstnerne imellom ble også til dels overskygget av barnas sosiale interaksjon med hverandre på scenen. Improvisasjonen hadde utviklet seg fra kunstnerisk samspill mot en mer problemløsende funksjon. Det var kunstnerisk interessant å se trommeslageren samspille med lydhøre små medspillere samtidig som han opprettholdt kontakten med danserne og drev fram intensiteten i scenen. På den andre siden var det ikke fullt så kunstnerisk interessant (men muligens underholdende) å se hvordan han nesten umerkelig måtte forhindre små overivrige medspillere fra å overta hele trommesettet. I samtaler med utøverne kom det fram at improvisasjonene etter hvert rettet seg mer mot samspillet med barna og i mindre grad mot samspillet med hverandre. I hvilken grad var det ønskelig og mulig, og på hvilke måter kunne kunstnerne ivareta improvisasjonskunsten bedre innenfor en slik interaktiv, improviserende forestillingsform? Det gjaldt å finne en form som åpnet for aktiv medvirkning fra publikum samtidig som den ivaretok utøvernes formmessige sensitivitet, både overfor hverandre og sin egen kunstutøvelse. Kunstnerforskerens / regissørens intensjon om åpent og lyttende samspill måtte settes på prøve.

## Kunstnerisk forskning

Med kunstnerisk forskning mener jeg her forskning som gjøres i og gjennom en kunstnerisk prosess der kunstnerforskeren ikke bare har kunstverket som mål, men også handlingsbasert erfaring, erkjennelse og kunnskap. Det er vanlig å skille kunstnerisk forskning fra akademisk forskning i det at den ikke baserer seg på en skriftlig redegjørelse og refleksjon, men på et kunstnerisk uttrykk, et kunstverk, som i seg selv kan betraktes som et forskningsresultat eller en materiell og mediespesifikk refleksjon, formet i sitt eget språk (Borgdorff, 2009). Det kunstneriske språket bærer dermed i seg sin egen form for refleksjon. Men når jeg definerer kunstnerisk forskning som en prosess som ikke bare har kunst som mål, men også handlingsbasert erfaring, erkjennelse og kunnskap plasserer jeg meg i en epistemologisk tradisjon der praksis verdsettes som kilde til kunnskap (Dewey, 2005; Gadamer & Schaanning, 2010; Schön, 2001). Jeg ønsker ikke å sette opp en motsetning mellom kunstnerisk og teoretisk forskning, men heller argumentere for en verdifull kombinasjon av kunstnerisk praksis og teoretisk refleksjon. Dette er ikke kontroversielt verken innenfor den kunstneriske eller akademiske forskningen, selv om disse områdene tradisjonelt er adskilt i kraft av institusjoner, faglig tilhørighet og metoder. Henk Borgdorff skiller metodologisk mellom et tolkende (utenfra), et instrumentelt (anvendt) og et performativt (innenfra) perspektiv i kunstnerisk forskning. Jeg tror ikke det er nødvendig å velge ett av disse perspektivene, men at kombinasjonen av dem vil gi et mer fullstendig metodologisk ståsted.

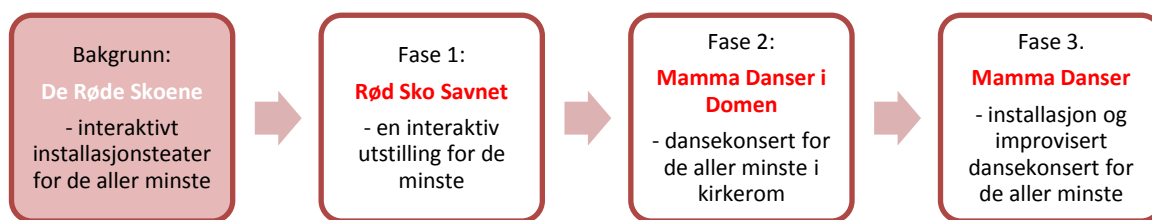
Kunstnerisk forskning kan for eksempel ta form av et forestillingsarbeid og en refleksjon rundt problemstillinger som blir utforsket gjennom kunstnerisk praksis, i dette tilfellet knyttet til *Mamma Danser* og problemene rundt forskerens evne til å se eller ikke se hva som hender i forestillingen. Jeg har valgt å beskrive problemet gjennom å skille mellom ulike former for fokus: multifokus, eget fokus og felles fokus.

Her kan det også være på sin plass å tydeliggjøre hvordan en bestemt type fokus forholder seg til et gitt perspektiv. Et perspektiv er begrenset til hva som er mulig å se fra et gitt ståsted, men omfatter likevel en mengde informasjon. Et fokus er begrenset til det å velge bort en mengde informasjon som er tilgjengelig og konsentrere oppmerksomheten mot et punkt. Å redegjøre for sitt eget perspektiv og å finne et klart fokus er viktige holdepunkter i forskningen, men kan også stride mot andre former for kunnskapstilnærming. Ved å fokusere, kan enkelte hendelser tre tydelig fram og få betydning, men ved å defokusere kan man oppdage andre og nye ting som ellers ville forbli utenfor fokusområdet. Ved å unnlate å gi fokus eller form, kan man gi rom for større nærvær og åpenhet for hva som faktisk skjer i øyeblikket. Å arbeide mer intuitivt, lyttende kan dermed lede til ny erkjennelse og kunnskap. Man må av og til “stilne intensjonen for å vekke intuisjonen” (Fyhn, 2011).

## Forskningsfaser

Ideen om å utvikle forestillingen *De Røde Skoene* videre og utforske en ny forestillingsform, utviklet seg gjennom tre forskningsfaser der rommet, installasjonen, improvisasjonsutøverne, barna/publikum og dramaturgien utgjorde det kunstneriske materialet. Både en fokusert intensjon og en mer åpen intuisjon ledet denne kunstneriske forskningsprosessen. Bevegelsen mot teaterforestillingens form, bort fra fastlagt regi, koreografi og komposisjon, mot en åpen, improvisert og mangfoldig form, og bevegelsen tilbake mot tydelige koreografiske episoder utgjør en hermeneutisk fortolkningsprosess i bevegelsen mellom del og helhet (Gadamer & Schaanning, 2010).

Jeg vil nå kort presentere de tre utviklingsfasene:



## Fase 1

Den første versjonen *Rød Sko Savnet*, ble betegnet som en *utstilling*, og var bygget opp rundt et utstillingsrom på Sverresborg Trøndelag Folkemuseum, et rom der man kunne bevege seg fritt omkring, ta på alt, bruke og leke med gjenstander og sko. Det ville kanskje være mer korrekt å bruke betegnelsen installasjon. *Rød Sko Savnet* rettet seg mot et publikum av 0-3 åringer og deres voksne ledsagere, barnehager i ukedagene, foreldre og barn i helgene. Installasjonens multimodale karakter (røde sko, gyngestoler, gamle barnemøbler, tablåer, filmer, kjoler å krype inn i) kunne fungere som et opplevelsesrom i seg selv, uten en bestemt dramaturgi, slik den også gjorde i den første forskningsfasen på Sverresborg.

I teksten som introduserte utstillingen skrev jeg følgende:

Utstillingen er laget for barn fra 0-3 år og deres voksne. Her er tanken at barna fritt skal utforske rommet og det er lov til å ta på alt. Ikke bare se, men røre! Noen av tingene er gamle, og det går an å være litt lett på labben. Det kan være spennende å krype inni, under, oppå og rundt alle tingene. De skoene barna kan få tak i selv, kan både prøves, lyttes til og lekes med. Det kan også de gamle barnelekene og koffertene. Filmene er både til å se på og til å "bade" i, hvis det er fristende! De voksne må støtte barna i deres utforsking av rommet og tingene, ikke styre og bestemme, men lytte til det barna vil, og undersøke og leke sammen med dem. Søndager vil voksne profesjonelle kunstnere innen dans, teater og musikk være tilstede i rommet og skape nye former for samspill med hverandre og med barna. Da er det bare å spise ørene og gni seg i øynene, for da kan alt skje!

*Rød Sko Savnet* handler om minner, om barndom, om lek og nostalgi. For å skape en bro mellom voksnes ofte nostalgiske barndomsminner og barns konkrete, sanselige opplevelsesverden, har denne utstillingen blitt til. *Rød Sko Savnet* er inspirert av eventyr, drømmer, røde sko, danseglede, musikk og ting som bærer historier i seg. Leker og barnemøbler som er velbrukte, slitte og kroppslige. En liten krakk til en liten kropp. En liten hest som er akkurat passe stor til å ri i galopp. En gammel sko som har mistet kompis sin. Noe mistet, noe funnet, noe rødt, noe søtt, noe bløtt. Noe svart, noe hardt. Hvite barndomsminner, våte sokker, røde støvler og en lang, lang vei å gå...

Velkommen til en sanseopplevelse med de minste barna som veivisere!<sup>3</sup>

Småbarnsavdelinger ble invitert på besøk, lekte med sko og gyngestoler og styrte i stor grad selv sin egen opplevelse. Forestillingene – eller de arrangerte improvisasjonshendelsene – ble framført av til sammen elleve improvisasjonskunstnere fordelt på fire søndager i løpet av seks uker våren 2011. Her var improvisasjonene, som kunne vare fra 30 til 40 minutter, helt åpne, uten noen fast regi, koreografi eller komposisjon. I likhet med barnas lek fikk improvisasjonskunstnerne ingen andre rammer enn rommet, installasjonen, barna og publikum. Vi utviklet noen åpnings- og avslutningsstrategier, men ellers ingen formelle regimessige, koreografiske, kompositoriske eller tekstlige føringer. I

<sup>3</sup> Informasjonsfolder og oppslag på veggen i utstillingen

forskningssamtalene med utøverne, der jeg stiller spørsmål om deres erfaringer, kommer det fram at de opplever positive møter med barn og foreldre, og synes det er spennende å kaste seg ut i det frie, improviserte uttrykket. Selv opplevde jeg problemer med både perspektiv og fokus i min rolle som forskende kunstner, noe jeg vil utdype senere. Jeg samarbeidet imidlertid med en filmfotograf om å lage en dokumentarfilm, noe som skulle vise seg å være metodologisk avgjørende.



Lenke 2: Rød Sko Savnet - lek: <https://vimeo.com/49695617>.



Lenke 3: Rød Sko Savnet - impro: <https://vimeo.com/49696372>

## Fase 2

Den andre versjonen *Mamma Danser i Domen*, som vi beskrev som *improviserte dansekonserter*<sup>4</sup>, ble formet av to ulike kirkerom – katedralene Nidarosdomen og Bergstadens Ziir på Røros – som på hver sin måte ga helt nye og overveldende rammebetingelser til improvisasjonene. Disse ble framført av til sammen to musikere og en danser ved tre ulike tidspunkt<sup>5</sup>. Også her var improvisasjonene helt åpne, men vi hadde lagt inn et løst skissemessig forløp av handlinger; en åpen dramaturgisk struktur som danseren skulle bevege seg gjennom i løpet av den fastsatte tiden på ca. tretti minutter. Den åpne dramaturgien ga et stort spillerom, men kirkerommet ga sterke føringer i motsatt retning: formelt, stramt, tradisjonsbundet og religiøst. Rommet farget innholdet og uttrykket på en slik måte at formen ble utydelig. En multifokusert form i et rom som retter sitt fokus mot ett punkt – et religiøst sentrum, alteret, prekestolen eller krusifikset – reiste spørsmål om kunstens funksjon og betydningen av kontekst. Fornemmelsen av at formen ikke var sterk nok for rommet dro i retning av å forsterke noen formelle elementer. Erfaringene i denne fasen forsterket også oppmerksomheten mot dramaturgiske rammer. I forberedelsene til fase 3, var disse refleksjonene avgjørende for den retningen forestillingene tok.

## Fase 3

Den siste versjonen, *Mamma Danser*, som først og fremst omtales i denne artikkelen, ble betegnet som *installasjon og improvisert dansekoncert for de aller minste*. Her var rommet et mer definert kunstrom: en black box på Dansens Hus i Oslo. Intensjonen var klarere (installasjon og dansekoncert), fokus etablert (koreografi til film), regi og dramaturgi utarbeidet (introduksjon, forløp) og intensjonen om direkte samspill med barna var tydeliggjort. Det har til nå blitt spilt åtte forestillinger av denne siste versjonen. Publikum har vært både barnehagegrupper og barn ledsaget av foreldre.



Lenke 4: Mamma Danser - filmen: <https://vimeo.com/49630823>

<sup>4</sup> Arrangøren betegnet det som en *forestilling* med tittelen *Røde Orgelsko*.

<sup>5</sup> Olavsfestdagene og KOM-konferansen på Røros med Tone Pernille Østern, Tor Haugerud og Ståle Storløkken.

Denne siste versjonen av *Mamma Danser* hadde en tydeligere dramaturgisk struktur enn de to første. Den var formet med utgangspunkt i filmen *Mamma Danser* som i fase 1 ble projisert ovenfra og ned på en dyne på gulvet slik at barna kunne bevege seg fritt i filmlyset. Dansefilmen omhandlet to travle dansende mødre og deres ambivalente relasjon til sine to små barn på ett og to år, som også er til stede mens mødrene danser. Filmen flytter gradvis fokus fra mødrene til barna.

På disse dansekonsertene ble den innspilte filmmusikken på signal fra den improviserende musikeren skrudd på og improvisasjonen ble avbrutt av en fast, koreografert dans. Dansen på filmen ble på denne måten reflektert og gjentatt av de levende danserne i rommet. Den fulgte dermed koreografisk og tematisk filmens form og innhold; elementer av filmens koreografi ble gjentatt i rommets koreografi. Dette gjentok seg tre ganger med ulike fokus i løpet av forestillingen, hver gang etterfulgt av frie improvisasjonssekvenser.

Tematisk dreiet både utstillingen, installasjonen, improvisasjonene og forestillingene seg rundt røde sko, barndomsminner (egne og historiske), gamle barnemøbler, eventyrskikkelser og dans. De tre versjonene transformerte forestillingen gjennom ulike rom, utøvere og dramaturgier, og utgjorde dermed ulike faser i forskningsprosessen. De bygget på hverandre ved at den første versjonen (installasjonen *Rød Sko Savnet*) utfordret mine tidligere erfaringer med interaktivt improvisasjonsteater for de minste (*De Røde Skoene*), der regimessige grep til dels overstyrte ønsket om fri improvisasjon. Den andre versjonen (dansekonsertene i kirkerom) prøvde ut nye rom og betydningen av innrammingen, mens den siste versjonen (*Mamma Danser* på Dansens Hus) trekker konsekvensene av erfaringer fra de to første og innfører dramaturgiske, kompositoriske og koreografiske føringer.



Lenke 5: Mamma Danser – NRK: <https://vimeo.com/49700726>

Alle disse ulike forestillingsformene inngår i prosjektets kunstneriske og teoretiske refleksjon omkring teater for de aller minste og deres behov for medvirkning i kunsthendelsen. Hver prosjektfase inneholder et antall unike hendelser og møter mellom ulike rom, installasjoner, utøvende



improvisasjonskunstnere, små barn og voksne tilskuere. Forskningsspørsmålene har endret seg underveis i prosessen. Spørsmålet om hva det innebærer å gi rom for multifokus i kunstopplevelser for de aller minste har vokst fram underveis og er, ikke minst, inspirert av samtaler med utøverne i etterkant av forestillinger, både formelle dokumenterte forskningsamtaler og uformelle refleksjoner.

## Kunstnerisk forskning som metodologi

Henk Borgdorff skiller som nevnt mellom et tolkende (utenfra), et instrumentelt (anvendt) og et performativt (innenfra) perspektiv i kunstnerisk forskning (Borgdorff, 2006). Jeg vil i det følgende diskutere hvordan disse kunstneriske forskningsperspektivene kan gi ulike, men utfyllende erfaringer og erkjennelser.

Et kunstnerisk forskningsobjekt trenger en presis innramming og definisjon. Det er nødvendig å skille ut og fokusere på hva man vil undersøke, og hvordan dette forskningsobjektet utgjør en form for ontologisk utgangspunkt: Hva *er* en improvisert dansekonserter? Forestillingen *Mamma Danser* som kunstnerisk praksis kan innrammes og defineres både historisk, begrepsmessig, materielt og fenomenologisk, og forblir dermed et objekt for en utvendig betraktning, registrering og tolkning (Borgdorff, 2006; Schön, 2001). Å forske *på* kunst innebærer en viss distanse mellom forskeren og forskningsobjektet som ikke nødvendigvis forekommer når kunstneren og forskeren er samme person, eller når objektet ikke er enhetlig og avgrenset. *Mamma Danser* som kunstnerisk forskningsobjekt er i utgangspunktet ikke et materielt objekt, men en forestilling eller hendelse som gjentar seg et visst antall ganger. Hendelsene er litt ulike fra gang til gang, og blir dermed en form for “flytende objekt” som er vanskelig å dokumentere i sin helhet, men mulig å beskrive både gjennom tekst, bilde og video. Som innramming av et flytende forskningsobjekt, har den visuelle dokumentasjonen stor betydning. Videofilmen er mer av et konkret forskningsobjekt enn forestillingen, som er levende, øyeblikksorientert, relasjonell og multifokusert. Det kan være vanskelig å fastholde et flytende forskningsobjekt i forskningsprosessen. Derfor skjer det fort at man forsker på dokumentasjonen, det vil si en *representasjon* av objektet i stedet for det levende kunstverket (Latour, 1999). Dette er imidlertid et premiss for forskningen, og umulig å unngå hvis man inntar et fortolkende utenfra-perspektiv.

## Dokumentasjon og kamerafokus som metode

Mitt problem som forsker var å finne et forskningsfokus under forestillingene som lå utenfor det interne utviklingsarbeidet. Under forestillingene i fase 3 valgte jeg å filme noen sekvenser med et lite, håndholdt kamera. Jeg fokuserte på de koreograferte sekvensene fordi dette var et dramaturgisk grep vi valgte for å samle et felles fokus. Vi hadde ikke forsøkt dette tidligere, noe som gjorde at det var spesielt interessant å undersøke hva som skjedde her.

Et konkret videoeksempel:

Rommet er fullt av voksne og barn, ca. tjue personer innenfor billedflaten; en voksen sitter på huk på gulvet og filmer, barna krabber, stabber eller springer rundt, musikken er rytmisk, leken, insisterende, etter hvert litt avventende. To barn gynger på hver sin trehest. Et barn står vendt mot kamera med et lånt hvitt tyllskjørt i den ene hånda, en rød sko i den andre hånda, og en rød sko på foten. Hun står og gynger til rytmen. Den “hvite danseren”, som har på seg et hvitt tyllskjørt, beveger seg i rommet, hun kretser rundt installasjonen av “den sorte kjolen” og legger seg plutselig ned på gulvet (jeg kunne ikke se hva som egentlig skjedde på filmen, men danseren kunne senere fortelle at hun speilet et barn som også lå på samme måte). Hun blir liggende og kikke der nedenfra. Et barn kommer bort og bøyer seg over henne. Danseren

reiser seg, beveger seg mot “den hvite kjolen” og viser fram foten sin. Den “svarte danseren” beveger seg mot den hvite.

Brudd: musikeren slår på gongen, og en stor lyd brer seg i rommet. De to danserne slipper det de har i hendene, og går plutselig raskt rundt i rommet. Flere barn og voksne følger dem med blikket. Når de møtes igjen, stiller de seg med ryggen til hverandre og filmmusikken starter. Denne komponerte musikken er sterkere, mer rytmisk og heftigere enn den improviserte musikken. Danserne gynger opp og ned. Nesten alle følger danserne med blikket. Den lille jenta med tyllskjørt og en rød sko gynger i takt med dem. Den koreograferte dansen går videre til teksten: “Before you become angry or offended, try to say ‘did you mean to say xxx’ and reorganize the statement in a less confrontational way”<sup>6</sup>. Den lille jenta, som nå har tyllskjørtet på seg, står med ryggen vendt mot danserne, men beveger seg lyttende til musikken. To voksne ledsagere gir henne oppmerksomhet, tar bilder og betrakter hennes innlevelse. Under teksten “you need to work on your attitude” kikker jenta på danserne som nå lener seg mot hverandre og løfter hverandre rundt. Jenta vender seg igjen mot sine voksne og lytter, og når danserne setter seg ned like ved henne oppstår det sporadisk blikk-kontakt mellom henne og den “hvite danseren”. Jenta tar av seg tyllskjørtet mens de ser på hverandre og danseren kikker på jenta mellom sine egne bein. Jenta begynner å leke med det hvite tyllskjørtet, hun vil ha det på seg igjen og ber de voksne om hjelp. De knytter det fast igjen. Den “hvite danseren” beveger seg bort til filmprosjeksjonen og legger seg sammen med en gruppe barn i lyset, beveger føttene i lufta, i lyset. (Intern videotranskripsjon)

Dette er et eksempel på intern videodokumentasjon som jeg har brukt i arbeidet med å velge et fokus og undersøke hendelser fra ulike perspektiver.

Baz Kershaw<sup>7</sup> skiller mellom ekstern og intern dokumentasjon, der den interne akkumuleres rundt den kunstneriske prosessen, mens den eksterne kommer som resultat av den offentlige hendelsen. I dette prosjektet fantes det både intern og ekstern dokumentasjon. Det interne dokumentasjonsmaterialet som jeg selv skapte underveis, uten å fokusere på bestemte hendelser, ble mer avgjørende enn jeg hadde forutsett. Dialogen med kameraobjektivet ble en metodologisk vei å gå i forskningsarbeidet. I min egen dialog med dette materialet ble det tydelig at kameraobjektivet fungerer som en mer fokusert betrakter enn meg selv (Mohn, 2006). I hele forskningsprosjektet har jeg aktivt filmet og fotografert i forestillingene uten helt å vite hva jeg kikket etter, og selvsagt uten å vite hva jeg ville få. Ofte oppsto det helt uforutsette, interessante hendelser mens jeg filmet. I tillegg hadde jeg ved tre anledninger samarbeidet med tre ulike dokumentarfilmskapere som hjalp meg å lage dokumentasjon av høy teknisk kvalitet både til intern og ekstern bruk. NRK har dessuten gjort (eksterne) reportasjer fra både *De Røde Skoene*, fra installasjonen *Rød Sko Savnet* og fra *Mamma Danser*. Alt dette audiovisuelle materialet har til sammen gitt meg et empirisk grunnlag for analysene<sup>8</sup>.

Å gå på skattejakt i dette materialet var som å gjenoppdage øyeblikk og hendelser jeg selv hadde oversett i forestillingssituasjonen. Metoden gikk ut på å bruke videoklippene til å merke ut enkelte hendelser, barn og situasjoner som betydningsfulle (ut fra synlige, visuelle tegn på kommunikasjon). Deretter brukte jeg disse som springbrett for en dialog med utøverne om hvordan de opplevde, tolket og erfarte sitt reelle møte med barna. Disse dialogene samlet jeg som lydopptak. Ved å la utøverne

---

<sup>6</sup> Teksten retter seg til de dansende mødrene som jobber hardt med å lære seg reglene for korrekt adferd og holdning i forretningslivet.

<sup>7</sup> Professor emeritus i drama ved Bristol University, leder for det 5-årige forskningsprosjektet PARIP, Practice as Research in Performance (2001-2006)

<sup>8</sup> Noen deler av det interne materialet er klarert med Norsk Samfunnsvitenskapelige Datatjeneste for bruk i forskningsprosjektet, mens andre deler (som filmklippet jeg beskriver her) er kun for egen referanse og kan ikke offentliggjøres.

kommentere dokumentasjonen var det mulig å aktivisere noe av den levende forestillingens virkning (Hovik, 2011a; Kershaw, 2006; Mohn, 2006; Parekh-Gaihede, 2010).

## Et tolkende forskningsperspektiv

En beskrivelse av et filmklipp, som det i forrige avsnitt, forsøker å gi et mer eller mindre nøytralt bilde og inntrykk av den filmede hendelsen. Som forsker inntar jeg her et tolkende utenfra-perspektiv og gjør dermed den kunstneriske hendelsen til en avgrenset gjenstand. Jeg innrammer, klipper ut og skaper et mer oversiktlig analyseobjekt.

Selv om den audiovisuelle dokumentasjonen i eksemplet over fungerer som en noenlunde objektivt beskrivende fortelling er det ingen tvil om at jeg her har gjort et tolkende utvalg på flere (og motstridende) nivåer. Under filmingen valgte jeg å følge dansernes bevegelser i rommet, og under beskrivelsen valgte jeg å følge den lille jenta med tyllskjørtets handlinger. Når jeg beskriver hennes innlevelse tolker jeg kun det jeg ser i bildet; jeg har ingen muligheter til å korrigere tolkningen i forhold til virkeligheten. Jeg har dermed fokusert på noen hendelser og utelatt veldig mange andre perspektiver. Mitt forskningsfokus har samlet seg rundt et barn og en kunstutøver. Det er dette samspillet jeg er særlig interessert i å undersøke. Min tolkning er preget av en fenomenologisk tilnærming, der det sansbare kommer i forgrunnen. Jeg tolker samspillet som musisk på den måten at jenta forholder seg rytmisk, gyngende til musikken og bevegelsene og at tyllskjørtet og de røde skoens taktile kvaliteter stimulerer hennes innlevelse. Men jeg ser også at hun befinner seg i et sosialt spenningsfelt mellom sine voksne, som gir henne all oppmerksomhet, utøverne, som tar kontakt gjennom bevegelse og blikk, og andre barn som leker rundt henne og som hun kikker på.

Hva innebærer det da, i et fortolkende perspektiv, å gi rom for multifokus i teater for de minste? I studiet av videoklippene<sup>9</sup>, som i utgangspunktet kan se ganske kaotiske ut, oppdager jeg ved nærmere ettersyn at de aller fleste barna virker dypt fokusert. Barna er konsentrert om sine egne interesser og fascinasjoner. De inntar rommet og “bebor” det (Maurice Merleau-Ponty, 1994; Løkken, 2004) på en mer undersøkende, følsom og kroppslig måte enn de voksne ledsagerne. Installasjonen er skapt med tanke på små barns kroppslige væremåte. Gjenstander og installasjoner er tilpasset deres størrelse. Det er åpenbart at dette er noe mange av dem intuitivt forholder seg til. Den utforskningen de inviteres til er en form for lek der de får mulighet til å prøve ut, vri og vende på ting, kripe inn og ut av installasjonene, bevege seg fram og tilbake og plassere seg på ulike steder i rommet. De små barnas intersubjektive orientering, deres utforskende kroppslige nysgjerrighet, får spillerom. Selv om det ikke kommer så godt til uttrykk på video, var stemningen i rommet gjennomgående lyttende og konsentrert<sup>10</sup>. Noen er svært aktive med filmprosjeksjonene, gyngestene eller skoene, noen holder seg til en eller få ting, og noen få holder seg betraktende utenfor på et fang sammen med en voksen.

Installasjonskunstens aktivisering og desentrering av tilskueren (Bishop, 2005), gir barna en mulighet til fri utforskning av nye ting, rom og relasjoner som de sjelden får i sitt daglige institusjonsliv. Et eksempel kan være barn som bader i filmprosjeksjonen på dyna. De krabber omkring, ruller seg rundt og ser nysgjerrig sin egen og andres kropp “forsvinne” i filmlyset. Claire Bishop kaller denne formen for installasjonserfaring for “mimetic engulfment”, også en form for desentrering, der tilskueren mister sine egne kroppslige grenser og blir ett med omgivelsene (Bishop, 2005, s. 82). Slik jeg har tolket videoklippene er barna dypt konsentrert om det de velger å fokusere på. De kan

---

<sup>9</sup> Dansens Hus, Oslo, september 2011, med ca. tretti barnehagebarn pluss voksne

<sup>10</sup> Egne feltnotater fra spilleperioden

skifte mellom et eget fokus og et felles fokus på danserne eller musikeren, og er ofte i samspill med hverandre om de tingene som utforskes.

## Et instrumentelt forskningsperspektiv

Når Borgdorff skiller mellom et tolkende, et instrumentelt og et performativt forskningsperspektiv er det for å gi kunstnerisk praksis en plass blant forskningstradisjonene (Borgdorff, 2004). Jeg tror noen av fordelene ved en slik inndeling er at det åpner for alternative forskningsperspektiver i kunstfeltet i tillegg til at flere perspektiver kan utvikles parallelt. Jeg vil derfor ikke gå videre inn i den tolkende analysen, men peke på hva et mer *anvendt* og et *performativt* innenfra-perspektiv kan tilføre den kunstneriske forskningen.

Et instrumentelt eller anvendt forskningsperspektiv kan være knyttet til utvikling av tekniske, materielle eller anvendelige sider ved kunstarten, noe som i dette tilfellet kan handle om å utvikle bedre kommunikasjon og samspill mellom utøvere og publikum i teater for små barn. Bakgrunnen for forskningsprosjektet *De Røde Skoene* er et instrumentelt snarere enn et tolkende forskningsperspektiv. Begrunnelsen for i det hele tatt å prøve ut en interaktiv teaterform for de aller minste sprang ut fra erfaringene med teaterforestillinger der de små barnas behov for deltakelse på scenen var problematisk og skapte frustrasjon både for barn, foreldre/omsorgspersoner og utøvere.

En instrumentell tilnærming til kunstnerisk praksis kan benyttes for å undersøke eller løse problemer, eller forbedre bestemte funksjoner innenfor det kunstneriske fagområdet. Gjennom å tilrettelegge de romlige forholdene slik at barna ikke drukner bak en stolrygg i salongen, men heller bringe dem fram til scenekanten og eventuelt inn på scenen kan en instrumentell strategi sies å være nyttig. Et rent funksjonelt eller instrumentelt mål for forskningen er også i dette tilfellet å videreutvikle teatrets form eller dramaturgi i retning av mer interaktivitet og medvirkning, en retning som er bedre tilpasset de minste barna.

Innenfor dette forskningsperspektivet blir mitt forskningsspørsmål om hva multifokus innebærer for de aller minste, et spørsmål om funksjonalitet. Jeg har kunnet fokusere på hvordan installasjonskonseptet har åpnet for et større fysisk nærvær mellom barna og utøverne og hvordan det innbyr til kroppslig medvirkning. Gjennom dette har jeg også oppdaget hvordan denne medvirkningen kan være en kunstnerisk utfordring i det den motarbeider et felles fokus på kunstutøvernes improvisasjoner og kunstneriske uttrykk. I filmeksemplet ovenfor ser vi at jenta er opptatt av sin egen aktivitet og henvender seg mot sine voksne, i stedet for å følge med på hva danserne gjør. Hvis målet med de improviserte dansekonsertene var å oppnå at alle barna satt musestille og fulgte med danserne med store øyne i en form for “absorbed engagement” (Young, 2009) – eller trollbundet fascinasjon - ville forsøket være mislykket. Hvis målet derimot var å gi barn en frihet til selv å velge fokus, åpne for interaktivt engasjement og musisk kommunikasjon med utøverne, vil jeg konkludere med at forsøket var vellykket, selv om det multifokuserte uttrykket eventuelt kunne skape forvirring eller problemer for de voksne ledsagerne eller for den fortolkende forskeren. Et instrumentelt forskningsperspektiv vil ha kunnskap om kunstpraksisens metoder og anvendelighet som horisont, og vil henvende seg til sitt eget fagfelt for å forbedre kunstpraksisen.

Et anvendt forskningsperspektiv, har vært en viktig drivkraft i dette kunstneriske forskningsprosjektet. Det trenger ikke stå i motsetning til et tolkende forskningsperspektiv, de to perspektivene kan heller sies å utfylle hverandre. Borgdorff skiller mellom disse ved å si at det fortolkende perspektivet forsker *på* kunsten, mens det anvendte perspektivet forsker *for* kunsten. Et

performativt forskningsperspektiv vil i motsetning til disse forske *i og med* kunsten (Borgdorff, 2006, s.12).

## Performativt forskningsperspektiv

Et performativt kunnskapsparadigme innebærer et syn på kunnskap som relasjonell og interaktiv. Vi lever og utvikler kunnskap kun i og gjennom relasjoner. Det forskende subjekt og objektet for forskningen står i en gjensidig avhengig relasjon. Intersubjektiv kunnskapsutvikling erstatter det såkalt distanserte, tilnærmet nøytrale eller objektive forskerblikket som fremheves i positivistisk vitenskapsteori (Reason & Bradbury, 2006).

Det performative forskningsperspektivet innebærer hos Borgdorff en *sammensmelting* av forskningsobjektet og det forskende subjekt. I dette perspektivet opprettes det ikke en distanse mellom forskeren og objektet, men det åpnes for en anerkjennelse av den fundamentale forbindelsen mellom teori og praksis, som er virksom i kunstneriske prosesser. Det er med referanser til et performativt forsknings- og kunnskapsparadigme (Haseman, 2006) at ulike kunstneriske forskningsmetoder har utviklet seg under betegnelser som “artistic research”, “practice as research” (Borgdorff, 2009; Hannula, Suoranta, Vadén, Griffiths, & Köhli, 2005; Nyrnes, 2006), “art-based research” (McNiff, 1998; Rasmussen, 2010), “praksisbasert forskning” (Elkjær, 2006), “practice-based research” (Friberg, Parekh-Gaihede, & Barton, 2010), og “practice-led research” (Dean & Smith, 2009).

Med kunstnerisk improvisasjon som eksempel er det lett å se at den kunnskap som utvikles hos de improviserende utøverne er kroppslig og relasjonell, at den ikke lar seg avgrense som objekt og dermed ikke kan forstås med et distansert forskerblikk. Allikevel mener Borgdorff at kunstnerisk forskning egentlig ikke skiller seg fra annen forskning i bred forstand. Det er fullt mulig å sammenlikne kunstnerisk forskning med forskning innen teknologi, sosialvitenskap eller annen humanistisk vitenskap. Imidlertid er det et problem at kunstnerisk forskning ofte overlapper skillet mellom grunnforskning (som ikke er nyttig i instrumentell forstand), anvendt forskning og eksperimentell utvikling. Syntesen mellom disse tilnærmingene til forskning utgjør det unike ved kunstnerisk forskning, definert som:

“...that domain of research and development in which the practice of art – that is, the making and the playing, the creation and the performance and the works of art that result – play a constitutive role in a methodological sense” (Borgdorff, 2009, s.23).

På denne måten setter Borgdorff kunstpraksis i sentrum for forskningen, og forsvaret et syn på kunstnerisk forskning der den tradisjonelle humanistiske akademiske skrivingen ikke spiller en så sentral rolle. Med et slikt performativt forskningsperspektiv ville denne artikkelen ikke vært et nødvendig bidrag til det kunstneriske forskningsfeltet. *Mamma Danser* ville selv kunne artikulere den kunnskap den bærer i seg.

Et spørsmål som melder seg i forlengelsen av et slikt performativt forskningsparadigme er hvilken verdi denne kunnskapen vil ha for andre enn kunstnerne selv. En teoretisk og skriftlig refleksjon løfter erfaringer opp i et allment tilgjengelig språk, blir dermed åpen, tilgjengelig for kritisk vurdering, og kan formidles både til kunstfeltet, forskningsfeltet og allmennheten. Selv om (for eksempel improvisasjons-) kunnskapen kan formidles og overleveres godt nok i sine egne kunstneriske miljøer, synes jeg det må være et mål å åpne slik kunnskap også for andre miljøer. Ikke minst vil det være et utdanningspolitisk poeng å bidra til å øke bevisstheten om betydningen av kroppslige og musiske kommunikasjonsformer i alle slags typer samspill, særlig i samspillet med små barn. Jeg vil derfor

argumentere for det jeg selv utøver i skrivende stund, nemlig en språklig og skriftlig refleksjon omkring kunstneriske problemstillinger som reiser seg i scenekunstpraksis.

I det jeg setter meg ned og skriver denne artikkelen om *Mamma Danser* deltar jeg i en akademisk form for kunnskapsproduksjon. Jeg flytter meg, i følge Aslaug Nyrnes (Nyrnes, 2006), til et annet topos, nemlig til det egne språket, for å kunne uttrykke meg skriftlig om arbeidet. For Nyrnes står ikke verbalspråket nødvendigvis i konflikt med kunstspråket. Verbalspråket inngår i kunnskapen på ulike formmessige måter og kan framstå både poetisk, fortellende og argumenterende. I kunstnerisk forskning beveger vi oss mellom tre ulike steder, 1) kunstmaterialet, 2) det egne språket, og 3) teorien (ibid.). Jeg forstår denne topologiske tenkningen som en bevegelse mellom forskjellige språk og språkverdener som i utgangspunktet er likeverdige, men som i vår kultur inngår i ulike typer hierarkier, der teorien tradisjonelt står over praksis. På samme måte vil et romantisk kunstsyn vektlegge kunstopplevelse framfor form og teknikk, mens Nyrnes er opptatt av det konkrete. Ut fra et konkret performativt arbeid med et kunstnerisk materiale utvikler kunstneren kunnskap i møte med egen skriving eller teoretisk lesning.

## Utøvernes performative forskningsperspektiv

I arbeidet med *De Røde Skoene* har jeg hatt mange forskningsamtaler med utøverne om deres erfaringer i samspillet med de små barna. Etter de åtte første forestillingene med *Mamma Danser* var jeg særlig interessert i å undersøke deres refleksjoner over det multifokuserte og desentrerte uttrykket vi hadde skapt. I samtalene omkring hva et multifokus innebærer og i refleksjonen rundt filmklippene ga utøverne tydelig uttrykk for at improvisasjonene for dem var spennende og inneholdt varierte og fine møter med barna og med hverandre<sup>11</sup>. De understreker improvisasjonskunstens konsentrerte lyttende oppmerksomhet, og foretrekker å bruke begrepet *multi-lytting*, og *fordypning* framfor begrepet multifokus. Multifokus har for utøverne en klang av overflatisk og ukonsentrert oppmerksomhet. I stedet vektlegger de balansen mellom en form for *multi-lytting* og et veldig sentrert fokus på egne handlinger, både de innøvde og de spontant improviserte. Dette handler om nødvendigheten av å lytte til seg selv og til helheten av alt som skjer i rommet samtidig. Både danserne og musikeren representerer sentrerte fokuspunkt for publikum i forestillingen. Utøverne beskriver også egne erfaringer som dypt fokuserte, selv om det hender mange ting samtidig i rommet.

Danseren, som beveger seg fritt i installasjonsrommet har en erfaring av å bevege seg inn og ut av sitt eget fokus. Hun sier:

“I starten, når jeg står og snurrer rundt for meg selv, samler jeg ganske mye informasjon fra rommet og det som skjer når barna kommer inn. Jeg kjenner litt på hvordan de er (...) Jeg legger merke til flere ulike ting som skjer, men allikevel så velger jeg å fokusere på det ene eller det andre (...) Jeg har oversikt over hva som skjer i rommet, men jeg har et veldig sterkt fokus på det jeg gjør. Der og da. Jeg kunne ikke ha fortalt om alt som skjedde underveis. Absolutt ikke.”

Rommet og installasjonen gir også impulser til danseren. Hun kan for eksempel plutselig bryte av en sekvens, for å fylle opp et tomt rom i installasjonen. Denne handlingen er en kroppslig og romlig intuitiv impuls som skaper balanse og dynamikk i helheten. Musikeren, fungerer mer som en fast del av installasjonen med sine trommer og perkusjonsinstrumenter rundt seg. Han opplever et slags overblikk fra sitt perspektiv, og sier:

<sup>11</sup> I dette avsnittet referer jeg til en forskningsamtale med Tone Pernille Østern (danser) og Tor Haugerud (musiker) fra 28.11.2011.

“Jeg har et veldig klart fokus på to ting: Det jeg sjøl gjør, og det danserne gjør, først og fremst. Og så har jeg et slags sidefokus på alt som skjer med ungene og resten av publikum. Hvis jeg skal klare å skape noe med kunstnerisk hold i, er det veldig fint å ha fokus på det hun (danseren) gjør, det er det beste holdepunktet for meg”.

Han opplever sitt bidrag til helheten som en slags motvekt til det spredte fokuset; som en som kan samle trådene og tilby et fokus. Musikeren kan forme en klar stemme, og i samspill med danserne skape sterke og tydelige figurer i rommet. Han kan også slippe opp og gi rom for andre impulser, la andre hendelser få fullt fokus. Han kan velge å holde fokus på danseren, både gi og ta impulser, eller i andre sekvenser spille opp til noe en gruppe barn leker. I et videoklipp ser vi barn som står og gynger til rytmene. Denne rytmen kan musikeren fange opp og understreke, men han kan også forme aktiviteten ved å jage opp tempoet eller roe det ned.

Alle utøverne har mulighet til å styre publikums fokus i rommet ved hjelp av lyder og handlinger. De inntar et ladet “kroppslig modus”, de sanser i alle retninger og kjenner en intens tilstedeværelse. Danseren blir lett preget og ledet av alle de impulsene som finnes i rommet; rytmen, barna, gjenstandene. Under forestillinger som utvikler seg kaotisk, benytter utøverne seg av ulike strategier:

- a) De velger seg noen utsnitt (eget fokus) av hendelsen, et barn, en gruppe barn eller hverandre (danser, musiker) og holder fokus der.
- b) De vender fokus inn mot det kunstneriske uttrykket i seg selv og opprettholder en fokusert oppmerksomhet på eget arbeid (eget fokus).
- c) De griper inn i situasjonen og gir noen tydelige impulser som samler oppmerksomheten (skaper felles fokus).

Både danseren og musikeren uttrykker en dramaturgisk bevissthet i det de oppmerksomt og i samspill styrer et forløp som ofte starter forsiktig i møte med barna, og som utvikler seg gjennom forestillingen mot noen ulike brudd eller energimessige høydepunkt. En kroppslig opplevelse av rom, tid, rytme, tempo og repetisjon spiller en ledende rolle under improvisasjonen. Improvisasjonskunstnerne har oppøvd en intuitiv sans for dramaturgi, og bruker en form for improvisert fysisk “fortelling” eller komposisjon i utviklingen av en scene. Her gir de fullt fokus, og her fanger de også ofte barnas oppmerksomhet. For å beherske denne formen for kunstnerisk improvisasjon, trengs det ferdigheter, bevissthet og stor estetisk sensibilitet. Denne kunnskapen kan verdsettes og synliggjøres både kunstnerisk og teoretisk, og står ikke i veien for det fortolkende og det instrumentelle forskningsperspektivet. Snarere mener jeg det performative kunnskapsparadigmet åpner for å avdekke ny kunnskap i kunstfeltet.

## Konklusjon

I et kunst- og teaterhistorisk perspektiv kan interessen for en åpen, flytende og multifokusert form knyttes til både den historiske avantgardens eksperimenter med levende installasjoner, performance og happenings, og til postmoderne trender som i dag ofte betegnes som relasjonell eller interaktiv kunst. Når disse kunstformene inntar barneteatret, konfronteres de både med en mer pedagogisk preget tradisjon der hensynet til barnas læring og utvikling er viktig, og med en underholdningstradisjon der det forventes at barna skal more seg og ha det hyggelig.

I et samfunnsperspektiv speiler den multifokuserte kunsten også mediasamfunnets kontinuerlige tilbud om teknologisk og oppmerksomhetsmessig multitasking. Selv om psykologiske undersøkelser omkring multitasking konkluderer med at vår bevissthet slett ikke er så god til dette som vi liker å tro, er det hverdagskost for de fleste, både barn og voksne (Frank, 2012). En kunstform som åpner for

multifokus betyr ikke nødvendigvis å invitere til en kaotisk, overflatisk og frustrerende erfaring. I stedet viser denne studien at både barna og utøverne finner sitt eget fokus og utvikler gode samspill. Mitt forskningsspørsmål om hva det innebærer å gi rom for multifokus problematiseres av både min tolkning av barnas interaksjon og av samtalene med utøverne. Begge disse perspektivene synliggjør at både utøverne og barna bruker eget fokus og felles fokus i interaksjonen seg i mellom, og i liten grad inntar en betraktende multifokusert posisjon.

Forskningsmetodologisk har studien vist at det ikke bare er mulig, men også interessant å ta i bruk både et anvendt instrumentelt perspektiv (utvikling av en improviserende, interaktiv teaterform for små barn), et tradisjonelt fortolkende perspektiv (analyse av datamateriale), og et performativt perspektiv (skapende og utøvende erfaring og kunnskap).

Med utgangspunkt i det performative forskningsperspektivet har jeg forsøkt å belyse kunsthendelsene fra flere kanter ved hjelp av teoretiske perspektiv, utøvernes perspektiv og fortolkning av de små barnas kroppslige uttrykksformer. Det desentrerte blikket jeg som regissør og dramaturg benyttet meg av strek mot behovet for et fokusert forskerblikk, noe som gjorde at jeg på et tidspunkt hadde vanskeligheter med å se og tolke hva som foregikk. Ved bevisst å fokusere og defokusere i ulike faser av prosessen, fant jeg etter hvert en tilnærming og refleksjonsstrategi som kunne dra med seg både kunstneriske og teoretiske dimensjoner. Jeg håper gjennom dette å åpne for et mer mangfoldig bilde av denne kunstprosessen enn det kunsthendelsen i seg selv kunne avstedkomme.

Små barn er i utgangspunktet svært spontane og åpne for ulike typer impulser, noe som også speiles i denne forestillingen. Det er viktig å være oppmerksom på at det å følge en impuls samtidig innebærer å ikke forfølge andre impulser. Det foregår kontinuerlig en rekke valg på mikronivå hos alle deltakerne, kunstnerne, barna, de voksne og den forskende kunstneren. Derfor blir også hver enkelt erfaring og hvert enkelt fokus helt unikt i dette kunststrømmet. En viktig innvending vil være at barn så vel som voksne trenger et felles fokus - en mer felleskapsorientert kunst. Denne diskusjonen vil gå ut over rammene for denne studien, men behovet er helt reelt. Potensialet for en felles kunsterfaring er likevel til stede og kan utvikles i forestillingsformer som i større grad bygger på gjensidig samhandling og improvisasjon. Å få mulighet til å innta et eget, intuitivt fokus som ikke er styrt og bestemt av andres gode intensjoner er nødvendig for å kunne følge egne kunstneriske impulser, om man er stor eller bitte liten.

## **Presentasjon av forfatteren**

Lise Hovik er Ph.d-stipendiat og høgskolelektor ved Dronning Mauds Minne Høgskole for førskolelærerutdanning i Trondheim. Hun er knyttet til Institutt for kunst og media ved NTNU, og sitter i arbeidsgruppen for HF-fakultetets tverrfaglige satsingsområde [PerFormativitet](http://www.ntnu.no/performativitet) (<http://www.ntnu.no/performativitet>). Hun er kunstnerisk leder i [Teater Fot](http://www.teaterfot.no) (<http://www.teaterfot.no>) og er interessert i forholdet mellom kunstnerisk teori og praksis, kunstnerisk forskning og utvikling. Hennes eget forskningsprosjekt omhandler kunst og teater for de minste.

## **English abstract**

### **Mommy dances: theatre for the very young as artistic research**

The author discusses different approaches to artistic research based on her own research project involving several closely related theatre performances for young children. Key to the project is the development of a form of dance theatre in which the child audience is given the opportunity to actively



participate and interact with the performers. The dramatic structure of the improvised dance concert *Mamma Danser* (2011) alternates between a common focus, an individual, “own” focus and a “multifocus”. The article discusses what implications this may have for the children, the performers and the researching artist. In scientific research a clear focus and a reflective perspective are often seen as crucial for the result, while in artistic processes more intuitive and improvised approaches are employed, consequently providing a different type of knowledge. Such knowledge, which is not readily accessible through the “outsider” perspective of hermeneutic interpretation, becomes evident by setting different interpretations and perspectives in dialogue with each other and with the performers’ own bodily experiences. Henk Borgdorff’s separation between an interpretive, an instrumental, and a performative research perspective is applied to provide a comprehensive picture of the process of creating artistic performances for young children. In conclusion, the author maintains that this research project demonstrates the possibility of creating common art experiences in which both adults and children take part in reciprocal interaction and improvisation.

## Referanser

- Bae, B. (Red.). (2012). *Medvirkning i barnehagen. Potensialer i det uforutsette*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: a critical history*. London: Tate.
- Borgdorff, H. (2004). The Conflict of the Faculties. On theory, practice and research in Professional Arts Academies. I: H. Westgeest (ed.), *The reflexive Zone*. Utrecht: HKU.
- Borgdorff, H. (2006). The debate on research in the arts. *Sensous Knowledge* (Vol. no. 02). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Borgdorff, H. (2009). Artistic research within the fields of science. *Sensous Knowledge* (Vol. no. 06). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Dean, R. T., & Smith, H. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. New York: Berkley Publishing Group.
- Elkjær, L. (2006). *Re.Searching : om praksisbasert forskning i scenekunst*. København: Nordscen.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.
- Frank, L. (2012, 12.04.2012). Hvor var jeg? Mennesker kan slett ikke multitasking. *Morgenbladet*. Retrieved from [http://morgenbladet.no/ideer/2012/hvor\\_var\\_jeg](http://morgenbladet.no/ideer/2012/hvor_var_jeg)
- 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.
- Fyhn, H. (2011). *Møte med tilstedeværelse: mellom form og tomhet i produktutvikling, aikido og antropologisk erkjennelse*. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Gadamer, H.-G., & Schaanning, E. (2010). *Sannhet og metode: grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Bokklubben.
- Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T., Griffiths, G., & Köhli, K. (2005). *Artistic research: theories, methods and practices*. Gothenburg: Academy of Fine Arts.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy* (No. 118), 98-106.
- Hovik, L. (2008-2013). *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*. PhD-prosjekt., NTNU, Dronning Mauds Minne, Høgskole for førskolelærerutdanning.
- Hovik, L. (2011a). Grenser og terskler i barneteater for de minste I: M. S. Liset, A. Myrstad & T. Sverdrup (Red.), *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 (Red.), *Møter i bevegelse. Å improvisere med de yngste barna*. Tromsø: Fagbokforlaget.
- Hovik, L. (2011c). Lek som musisk kommunikasjon. *Peripeti*, 15 (Kunstpædagogik).

- Kershaw, B. (2006). Performance Practice as Research. I: L. Elkjær (Ed.), *Re. Searching. Om praksisbaseret forskning i scenekunst*. København: NordScen.
- Kunstløftet. (2011). *Barns medvirkning – verdi eller magi?* Hentet 21.06.2012, fra <http://www.kunstloftet.no/index02.php?filnavn=kunnskapsbasen/medvirkning/premisstekst.php>
- Latour, B. (1999). *Pandora's hope: essays on the reality of science studies*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Løkken, G. (2004). *Toddlerkultur: om ett- og toåringers sosiale omgang i barnehagen*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- McNiff, S. (1998). *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publ.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax.
- Mohn, B. E. (2006). Permanent work on gazes. Video Ethnography as an Alternative Methodology. I: H. Knoblauch (Red.), *Video Analysis: Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Nyrnes, A. (2006). Lighting from the side: rhetoric and artistic research. *Sensuous Knowledge* (Vol. no. 03). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Parekh-Gaihede, R. (2010). Activating Knowledge. Organic documentation as ethical endeavour. I: C. Friberg, R. Parekh-Gaihede & B. Barton (Red.), *At the Intersection Between Art and Research. Practice-based Research in the Performing Arts*. NSU Press.
- Rasmussen, B. (2010). *Art-based research and drama as a way of knowing: building house in no-man's land Drama in three movements: a Ulysean encounter*. Åbo: Åbo Akademi University.
- Reason, P., & Bradbury, H. (2006). *Handbook of action research: the concise paperback edition*. London: Sage.
- Schön, D. A. (2001). *Den reflekterende praktiker: hvordan professionelle tænker, når de arbejder*. Århus: Klim.
- Young, S. (2009). Interactions and installations: dialogues between theory and practice. I: Small Size, *Experiencing Art in Early Years. Learning and development processes and artistic language*. Bologna: Pendragon and Small Size, European Network for the Diffusion of the performing arts for Early Years.