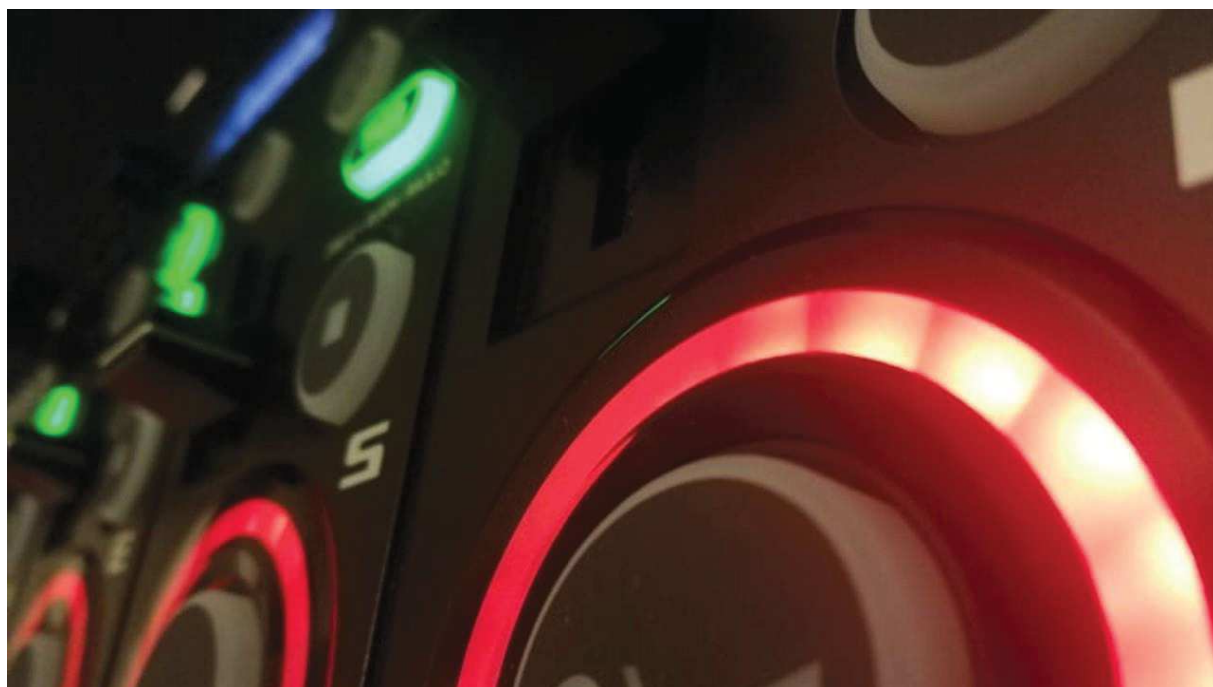


Digital musicking

Musikalske møter mellom loop station og barn i eit post-humanistisk perspektiv



Masteroppgåve i Barnekultur og kunstpedagogikk
Fagfelt: Musikk
MKMOP5900 – Masteroppgåve

Trondheim, haust 2019



DronningMaudsMinne
HØGSKOLE FOR BARNEHAGELÆRERUTDANNING

Forord

Etter to utfordrande, innholdsrike og meningsfulle år som masterstudent i barnekultur og kunstpedagogikk ved Dronning Maud Minne Høgskole kan eg takke for eit lærerikt og kunnskapsutdjupande opphald.

Å få jobbe med dette prosjektet har vært av stor betydning for meg. Eg innsåg først kor mykje dette prosjektet har betydd for meg når eg skulle halde presentasjon om temaet på konferansen med tittelen Art in Education ved OsloMet 28.-30. august 2019. Då eg gjekk opp mellom stolradene for å gjere meg klar til å snakke så pumpa hjartet, blodet dunka i øyrane, det blei vanskeleg å sjå rommet klart og nervane tok nesten overhand. I dette augeblikket, i desse samanvevingane mellom å tre inn i rolla som holdar av eit paper, blikk vendt mot meg, stolar som vender oppmerksamheita framover mot tavla kor biletet av loop station fyller skjermen, sveitte handflater, dirrande stemme, sviktande kne, forventingar, viljen til å gjere rettferd på barna som har vore med, ynskje om å skape noko meningsfullt og formidle det her, i dette mellomrommet gjekk det opp for meg kor mykje dette prosjektet betyr. Elles hadde ikkje hjartet dunka så fort!

Dette har vært eit prosjekt som må tvinges til avslutning, og barna i barnehagen spør stadig om ikkje loop station kan bli med til barnehagen igjen. Det er blitt til eit prosjekt som beveger seg vidare og vi kjem til å fortsette med dei musikalske møta.

Når denne epoken no går mot ein slags ende så vil eg nytte anledninga til å uttrykke min enorm takknemlegheit til dei som har gjort denne prosessen mogleg:

Aller først vil eg takke min kjære rettleiar, Sunniva Skjøstad Hovde! Tusen takk for at du har støtta meg gjennom denne prosessen, utfordra meg fagleg og dytta meg til det ytste av min faglege komfortsone slik at eg har kunne utvide den betrakteleg. Og tusen takk for at du har gjort det trygt å være i denne prosessen med støttande ord, solide faglege samtaler og gode spørsmål som får meg til å tenkje på nytt og bringer meg vidare inn i noko utruleg spanande!

Takk til alle eg har hatt den glede av å møte ved Dronning Mauds Minne Høgskule som har gjort dette studiet til ein heilt fantastisk oppleving, både kreative, gode, støttande medstudentar og fagleg sterke, kunnskapsrike, nærverande og imøtekommande undervisarar. Og en ekstra takk til Gro Anita Kamsvåg for viktige tilbakemeldingar på tekst!

Kandidatnummer: 2006
Emnekode: MKMOP5900
Emne: Masteroppgåve

Så vil eg takke alle som har vært moralske støttespelarar og heiagjeng gjennom denne tida. Utan dykk hadde eg ikkje komen i mål. Mamma, pappa i minnet, Sunniva, Alva, Mathilde, tante Åse og tante Marit, Pølsebo, Birkelunden Brøstklang, Therese, Isatou, Siri, Linn, en uendeleg stor takk for at dykk har vært der!

Til sist vil eg rette en takk til alle barna som har blitt ein del av dette prosjektet. Så utruleg mykje eg har lært av dykk gjennom dette prosjektet og så gøy det har vært å få lov til å oppleve dette saman med dykk! Og takk til føresette som har gitt oss rom og moglegheit til å jobbe med dette saman!

Iselin Dagsdotter Sæterdal, oktober 2019

Innhald

1.0 Innleiing	1
1.1 Omdreingspunkt	2
1.2 Studiens fagkontekst.....	5
1.2.1 Kunstbasert forskning i post-humanistiske retningar.....	6
1.2.2 Skapande bruk av digitale verktøy med barn.....	7
1.2.3 Barnehageforskning med fokus på barn som medskaparar i kreative prosessar.....	7
1.2.4 Musicking med barn	8
2.0 Vitskapsteoretisk plassering	8
2.1 På veg mot post-humanisme.....	9
3.0 Post-humanisme	10
3.1 Onto-epistemologi	12
3.2 Post-humanisme og dei yngste barna	13
3.3 Dei yngste barna og kropp.....	14
3.3.1 Stemme og latter	16
4.0 Agens og agentisk realisme.....	16
4.1 Agentisk realisme	19
4.2 Intra-aksjoner.....	19
5.0 Performativ tilnærming	21
6.0 Musicking.....	24
7.0 Digitalitet.....	26
7.1 Digital musicking	27
7.1.1 Loop station som digitalt instrument	28
7.1.2 Kvifor digital musicking?	30
8.0 Metodologi og metode	32
8.1 A/R/Tografi	33
8.2 Post-kvalitativ metode	36
8.3 Etnografi	38
8.3.1 Mikro-etnografi.....	39
8.3.2 Sensorisk etnografi.....	40
8.4 Kunstbasert forskning.....	43
8.4.1 Improvisasjon.....	45

8.4.2 Barn som medforskarar og medskaparar	46
8.4.3 Teknologi som medforskar og medskapar	48
9.0 Dokumentasjon.....	49
10.0 Etikk	50
11.0 Prosessen	52
12.0 Analyseteori	56
12.1 Diffraksjon.....	57
12.1.1 Når bølgene møtes... ..	58
12.2 Apparat	59
12.3 Diffraktiv analyse	60
12.4 Agentiske kutt og stop moments	61
13.0 Analyse.....	63
13.1 Kutt 1: Let it go	63
13.2 Analyse kutt 1	65
13.2.1 Songen.....	65
13.2.2 Kroppen.....	68
13.2.3 Latteren	69
13.2.4 Mikrofonen	70
13.2.5 Loop station	70
13.2.6 Leidninga	71
13.3 Kutt 1 b: Leidningas Let it go.....	72
13.4 Oppsummering analyse kutt 1	73
13.5 Kutt 2: Å synge bevegelsar.....	74
13.6 Analyse kutt 2	77
13.6.1 Loop station	77
13.6.2 Stemma	78
13.6.3 Latteren	79
13.6.4 Mikrofon-høgtalar	80
13.6.5 Blikka	81
13.6.6 Kroppen.....	82
13.7 Kutt 2 b: Mikrofon-høgtalaranes syngande bevegelsar	83
13.8 Oppsummering av analyse kutt 2	84
14.0 Avsluttande diffraksjonar	84
15.0 Avslutning	92

Kandidatnummer: 2006
Emnekode: MKMOP5900
Emne: Masteroppgåve

Litteratur.....	96
Vedlegg	101
Vedlegg 1: Let's dance	101
Vedlegg 2: Å synge med seg sjølv	104
Vedlegg 3: Tilbakeblikk på fyrste gong	105
Vedlegg 4: Tilbakeblikk på andre gong	107
Vedlegg 5: Tilbakeblikk på tredje gong	109
Vedlegg 6: Samtykkeskjema	113
Vedlegg 7: Godkjenning NSD.....	116
Liste over lydopptak.....	119

1.0 Innleiing

I denne oppgåva vil eg presentere mitt masterprosjekt som har blitt til gjennom musikalske møter mellom loop station, barnehagebarn og andre agentar.

Musikk har alltid vært ein interesse for meg. Så lenge eg kan huske har eg likt gjere musikk (musicking), frå natta-songar og voggesongar med mamma, pappa og for mine søstre, «Nisser og dverger» som matsong i barnehagen, korsong, oppsetting av Tryllefløyten i Grieghallen, spontansong, afrikanske folketonar gjennom venneskole og -kor i Sør-Afrika, gumboot dance, salmer, danseoppvisningar, mimekonsert, breakdance med gutta, oppsetting av Carmina Burana i Grieghallen, spelt i strykeorkester med både cello og kontrabass i fleire år, vært innom piano, pentaton- og septimfløyte, til songar i Birkelunden Brøstklang, barnehagelærer med fordjuping i musikk og masterstudent i barnekultur og kunstpedagogikk med musikk som fagfelt. Berre for å nemne noko. Denne interessa og fagkompetansen, var noko eg ynskja å bruke inn i masteroppgåva mi.

Min interesse for loop station oppdaga eg på jolekonsert med Pitsj i Fjellhamar kyrke desember 2017. Her ble han brukt som musikalsk bakteppe når dei fem a capella-stemmane live på scena trengte fleire stemmer å spele på og skape eit rytmisk grunnlag for songen. Det potensialet som låg i dette instrumentet gjorde at den vekte ein nysgjerrigheit i meg, kva moglegheiter ligg det i eit slikt instrument til musicking? Med tida gløymte eg det av igjen, men då Morten Sæter i forelesning ved DMMH synte oss ein video av Eldbjørg Raknes sin SOLO-babykonsert så kom loop station til overflata igjen og bølga innover meg på nytt og satt i gong noko i meg. Omtrent på same tid hadde vi ein semesteroppgåve kor eg ville undersøke vatn som instrument og om vatn kan synge. Loop station blei i denne semesteroppgåva eit instrument for å utforske dette saman med tre 2-åringar. Loop station var ikkje hovudfokus i den oppgåva, men eg la merke til kor opptatt dei blei av han. Denne masteroppgåva har brakt med seg moglegheit til å utforske vidare med denne interessa og nysgjerrigheita.

Av omsyn til plass og fokus er ikkje dette ein oppgåve som går tungt inn i fagområde som improvisasjon, barnekultur, teknologi, sjølv om det er omgrep som behandlast i teksten. Fokuset i denne oppgåva er intra-aksjonar, agentisk realisme, performative prosessar og musicking mellom loop station og barnehagebarn gjennom etnografiske og A/R/Tografisk tilnærmingar og diffraktiv analyse.

I denne teksten vil lesaren møte musikk som handling gjennom omgrepet musicking (Small, 1998) og loop station i møte med barnehagebarn sett i post-humanistiske perspektiv. Denne oppgåva plasserer seg inn i fagfelt som musikkvitenskap, teknologi, post-humanisme, barnehageforskning og kunstbasert forskning. Meir spesifikt vil nedslagsfeltet for oppgåva være kunstbasert forskning i post-humanistiske retningar, skapande bruk av digitale verktøy, musicking og barn.

Med denne oppgåva ynskjer eg å bidrar med post-humanistiske perspektiv nytta som både teori og metode som moglegheit til å sjå på korleis ein kan bruke teknologi kunstariske prosesser med barn. Gjennom kunstbasert forskning der loop station, barn og barnekultur inngår i intra-aktive møter med kvarandre, ynskjer eg å bidrar med nye forståingar av kva som kan oppstå av musicking i performative prosessar mellom desse agentane.

I løpet av denne teksten vil eg forsøke å gi eit bidrag til utvikling av analytiske perspektiv på korleis ein kan forske med barn, teknologi og performative prosesser. Gjennom å nytte meg av diffraksjon som analyseverktøy sett i samanheng med intra-aksjon og agentisk realisme i analyse av kunstariske prosesser med barn vender eg blikket mot det som gir meining og skaper ny kunnskap om barn, musicking og teknologi.

For å undersøke dette har eg formulert eit omdreiingspunkt og eit underspørsmål.

1.1 Omdreiingspunkt

Omdreiingspunkt: Kva kan oppstå av musicking i musikalske møter mellom barn og loop station gjennom performative prosesser, sett i eit post-humanistisk perspektiv?

Underspørsmål: Kva moglegheiter for musicking oppstår i musikalske møter mellom barn og loop station?

For undersøke desse spørsmåla bygger studien på post-humanistiske teoriar med hovudvekt på Barad (2003, 2007, 2014) og omgrepa intra-aksjon, agentisk realisme, performative prosessar og diffraktiv analyse. Ein av grunnane til at eg har valt å undersøke desse spørsmåla med Barad sine teoretiske omgrep er at eg forskar med barnehagebarn. Det å forske med barn fordrar ein tilnærming som tar dei på alvor som med-forskarar og med-skaparar i prosessane. Eg forskar òg med loop station som med-skapar og med-forskar. Det er ein teknologisk, digital eining som *kan* forståast som eit passivt objekt eller som noko som settast i spel av menneskjer og på den måten påverkar oss. Men nettopp fordi eg skal forske på kva som kan

oppstå mellom barn og loop station så har eg eit behov for å kunne sjå på loop station som ein likeverdig deltakar i prosessane vi går inn i. Ved å nytte meg av post-humanistiske teoriar opplever eg at barna og loop station kjem i ein posisjon kor dei blir likeverdige i dei prosessane vi har vore i.

Ein annan grunn til at eg vel å nytte meg av disse teoriene er at eg forskar i mellomrommet. Eg skal forske på kva som kan oppstå *mellom* barn og loop station. Då gir omgrep som samanveving (entanglement)¹, intra-aksjon, agentisk realisme og performative prosessar nokon inngogner til forskingsmaterialet² mitt som gjer at eg kan få tilgang på det som skjer i møte *mellom* forskjellige agentar.

Ein tredje grunn til at eg vel å nytte meg av post-humanistiske teoriar generelt og Barad spesielt er at formålet med ein slik forskning er å sjå etter forskjellar og leite etter dei forskjellane som gir mening og skapar ny kunnskap. Ein slik måte å forstå kunnskap på kjem til uttrykk gjennom omgrepet onto-epistemologi som handlar om å sjå kunnskap som noko som blir til *i* verden (kapittel 3.1).

Ein fjerde grunn til at eg vel denne teoretiske inngongen er at eg opplever at desse teoriene gjer rom for å kunne forske *med* og *i* kunst fordi dei gir kunsten ein likeverdig posisjon som med-skaparar og med-forskar i dei prosessane som skjer. Fordi fagfeltet mitt er musikk og eg skal forske *med* og *i* å gjere musicking så vil desse teoriene kunne kople saman kunst og kunnskap som lenge har blitt sett som motsetningar (Leavy, 2019, s. 3). Som forskar i dette prosjektet, med dei teoriene eg har valt å bruke, er eg forplikta til å sjå etter det som gjer ein forskjell som betyr noko, det som produserast som ein verdi i samanvevingane. Det gjer eg mellom anna gjennom sensorisk etnografi, kunstbasert forskning og A/R/Tografi som metodar og diffraksjon som analyse.

Og gjennom mikro-etnografi, sensorisk etnografi og A/R/Tografi som metode og som inngong i møte med barn har eg gjort ein undersøkende studie i barnehagen som arena. Eg har valt å bruke desse metodane fordi eg opplever dei som metodar som kan gje meg inngogner til

¹ Barad (2007) bruker ordet entanglement i sine teoriar, her omsettar eg det til nynorsk og bruker samanveingar vidare i denne teksten.

² Eg vel å nytte meg av omgrepet forskingsmaterialet i staden for datamaterialet. Det er fordi eg tykkjer at «datamaterialet» er ein instrumentell måte å tilnærma seg stoffet på og ynskjer å synleggjere at det ikkje er data forstått som kvantifiserbart materiale som eg skal sjå på frå avstand, men eit levande og skiftande materiale eg forskar med.

innsamling av forskingsmateriale som tek vare på dei teoretiske plasseringane eg har gjort, og som skapar rom for fagfeltet eg skriv meg inn i.

I denne oppgåva analyserer eg funna mine diffraktivt. I tillegg til det, og i tråd med forståinga av at kunnskap blir til i møte med den materielle verden (onto-epistemologi), så belyser eg materialet mitt med teori frå Barad (2003, 2007, 2014). Det gjer eg fordi hennar perspektiv på kropp, material og andre agentars intra-aksjonar belyser forskingsmaterialet mitt teoretisk, ikkje berre analysemetodisk. Eg nyttar meg med andre ord av Barad som teoretisk forankring når eg analyserer. På den måten nyttar eg meg av post-humanistiske teoriar til å analysere med, i tillegg til å anvende dei som analysemetode.

Innleiingsvis har eg no nemnd ein del omgrep, metodar og teoriar utan å gå inn i nokon djupare avklaring rundt desse. Det vil eg gjere i den følgjande teksten med følgjande kapittelinnndeling:

I kapittel 2.0 plasserer eg meg vitskapsteoretisk på veg inn det post-humanistiske. I kapittel 3.0 beveger eg meg inn i eit post-humanistisk landskap og knyter det til barnesyn og korleis desse teoriane påverkar dette. I kapittel 4.0, 5.0, 6.0 og 7.0 presenterer eg dei forskjellige omgrepa eg nyttar meg av vitskapsteoretisk og som vil danne ramma for denne oppgåva sitt ståstad. I kapittel 8.0 plasserer eg dei metodane eg har nytta meg av inn i ein post-kvalitativt vending og argumenterer for at metodane mikro-etnografi, sensorisk etnografi og A/R/Tografi kan plasserast her. Eg tar og for meg kunstbasert forskning og ser det i samanheng med både fagområdet mitt og som inngong til å forske med barn. I kapittel 9.0 gjer eg reie for kva dokumentasjonsmetoder eg nyttar meg av i materialinnsamlinga mi. I kapittel 10.0 ser eg nærmare på korleis etikk ser ut i dei vitskapsteoretiske perspektiva eg tar i bruk vil gjere med etikk og etikk med tanke på barns om med-forskarar i dette prosjektet. Kapittel 11.0 tar for seg den forskingsprosessen vi har vært gjennom i løpet av tilbliinga av denne oppgåva. I kapittel 12.0 presenterer eg diffraksjon som analyseteori og koplar dette saman med kapittel 13.0 som er presentasjon av agentiske kutt og analyse av dei to kutta eg presenterer som empiri i denne oppgåva. Avsluttande diffraksjonar om forskingsmaterialets relevans, både med utgangspunkt i kutta og vedlegga (Vedlegg 1-5) presenterast i kapittel 14.0 før oppgåva avsluttast i kapittel 15.0

Denne oppgåva består av ein akademisk tekst, men fordi den baserer seg på kunstnariske uttrykk som blir til i møta mellom loop station, barn og andre agentar, så støtter eg meg til

Hovde (2013, s. 85) og er einig i at det ikkje i ein akademisk tekst er mogleg å gjere rettferd på desse uttrykka eller gi att opplevingane som oppstår i møta som har bevega meg og gitt meg nye forståingar i dei kunstnariske uttrykka. Det eg forsøker å gjere i denne teksten er å skape noko nytt og presentere nokon forståingar som kan nyttast i akademisk samanheng, samstundes som at dei kunstnariske uttrykka må få ein plass i teksten på ein måte som yter dei så stor rettferd som mogleg. I denne teksten vil det komme til uttrykk som noter, praksisfortellingar i vedlegg 1-5, dei agentiske kutta i analysedelen, dømer i løpet av teksten og som lydopptak. I løpet av denne teksten vil det visast til desse lydopptaka, men på grunn av personvernlova er dette noko som berre sensorar vil få tilgang på. Andre lesarar er hjarteleg velkomne til å teste ut dei vokale uttrykka som er blir presentert som notebilete, i tillegg til lydopptaka som sensor får tilgang på. Når sensor lyttar til desse opptaka vil det være med ein del meir enn det som er overført til noter, det er både fordi eg berre har omsett det som er aktivt i bruk direkte inn i kutta og vedlegga, men og fordi eg har skrevet av frå videoopptaka og ikkje direkte frå loop station når eg har jobba med lydmaterialaet.

Personvernlova ivaretakast òg i samanheng med personnamn, dei stadene det i teksten skivast fram namn på barn, så er desse fiktive namn for å ivareta barnas anonymitet i dette prosjektet. Bilete 1 er publisert med tillating frå både barn og føresette. Alle andre bilete og illustrasjonar har eg stått for sjølv, med tanke på åndsverklova.

For å plassere denne oppgåva inn i fagfeltet, som Letens (2014, s. 19) skriv, så er det ein viktig del av å produsere ny kunnskap at den har med seg tidlegare kunnskap og vever seg inn i denne.

1.2 Studiens fagkontekst

Her presenter eg noko av forskinga som er gjort tidlegare og som skapar grunnlag for oppgåvas nedslagsfelt, og områder eg ynsker å bidra inn i med denne oppgåva. Tema i denne oppgåva er som nemnd møte mellom *barnehagebarn*, *musicking*, *post-humanisme* og *arts based research* i *kreativ praksis* med *digitale verktøy* og forskingsfelt eg plasserer meg inn i er kunstbasert forskning i post-humanistiske retningar, skapande bruk av digitale verktøy med barn, Barnehageforskning med fokus på barn som medskaparar i kreative prosessar og musicking med barn.

1.2.1 Kunstbasert forskning i post-humanistiske retningar

Innan dette temaet er det etter kvart gjort ein del forskning. Ei som har brukt kunst som forskingsmetode er Gry O. Ulrichsen (2018) som skriv om korleis ein gjennom kunstnariske prosessar og poetisk dokumentasjon med møter i filt kan skape rom for dialog med demente fordi denne metodologien opnar opp for kommunikasjon gjennom materialar som gir nye moglegheiter for tilgang på minner.

Boka «Performative approaches in arts education» (2019) med Anna-Lena Østern og Kristian Nodvedt Knudsen som redaktørar samlar fleire perspektiv på det å forske med og i kunst i post-humanistiske retningar og sikter å utforske tema som omhandlar både å undervise og lære i kunst. Denne boka skriv seg inn i dette feltet med bidrag som handlar om avgrensingar og moglegheiter i kunstutdanning og kunstpedagogisk forskning (Junttila & Jaakonaho) og kva som kan skje om ein, som pedagog og forskar, prøvar å bebo sone eigne pedagogiske praksisar som ein sosial kunstpraksis (Anundesen & Illeris).

Kunstbasert forskning i post-humanistiske retningar i eit barneperspektiv er noko Lise Hovik (2014) har plassert på kartet gjennom sin doktorgradsavhandling «De Røde Skoene - et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste». Ho skriv at prosjektet har tråkka på grensa mellom teori og praksis, mellom vitskap og kunst (Hovik, 2014, s. 3). Hovik har også publisert artiklar som «Forsker i affekt» (2014) som handlar om korleis inn kan desentralisere kunsterfaring og skape grunnlag for forståing gjennom Deleuze og Guattari sitt omgrep affekt. Hovik sitt prosjekt sate meg på sporet av kunstbasert forskning med barn som deltakar, men fordi eg baserer meg på andre omgrep enn affekt i denne oppgåva så har eg valt å ikkje ta dette arbeidet direkte med inn her.

Nina Odegard (2013) bidrar inn i dette feltet ved å skrive om korleis gjenbruksmaterialar inviterer og oppfordrar barn til kreativ gjennom lek og konstruksjon og bygger vidare på eit «When matter comes to matter: Recycled materials as a pedagogic idea», eit studie òg av Odegard (2011). Dette er ein artikkel som nyttar seg av Barad inn i kunstbasert forskning med barn. I denne oppgåva har eg valt å gå direkte til Barad og kople hennar teoriar med kunstbasert forskning sjølv.

Her kan òg «Be extended» nemnast, eit pågåande kunstprosjekt av Gulpinar og von der Fehr (2015 – d.d.). Dette er tatt med som døme på korleis kunstbasert forskning kan gjerast og de skriv sjølv dette på sida si: Gjennom aktiv bruk av Go-pro kameraa har vi sett korleis barn

møter objektene. Refleksjonar og observasjonar av dei fysiske møta mellom barnet og objektene har danna grunnlaget for vidareutvikling og utforming av dei neste objekta (<http://www.beextended.no/index.html>). Dette plasserast ikkje direkte inn i post-humanistiske teoriar av kunstnarane sjølve, men det er eit godt døme på korleis ein kan forske *i* kunst.

1.2.2 Skapande bruk av digitale verktøy med barn

På dette området har Mari-Ann Letnes (2014) skrevet doktorgraden «Digital danning i barnehagen – Barnehagebarns meningsskaping i arbeid med multimodal fortelling» som omhandlar digital danning i barnehagen og nyttar seg mellom anna av litteratur, visuelle uttrykk og animasjon for å undersøke barnehagebarns meningsskaping i produksjon av multimodale medieprodukt gjennom bruk av digitale verktøy.

Ann-Hege Waterhouse (2013) skriv om korleis ulike perspektiv knyta til barns opplevingar og erfaringar med materialars eigenskapar og moglegheiter i kunstnarisk verksamd og nyttar mellom anna digitale verktøy som materialitet i boka «Materialens verden -Perspektiver og praksiser i barnehagens kunstneriske virksomhet»

I doktorgradsavhandlinga «Treåringar, kamror, och förskola – en serie diffraktive rörelser» undersøker Lena O. Magnusson (2017) korleis barnehagebarn i treårsalderen nyttar seg av digitale kamera i deira kvardag og korleis uttrykka blir brukt av barna.

Her presenterer eg ein publikasjon som ikkje har kome endå, men eg tar han med for å vise at dette er eit område det skjer ny forskning på og som aktualiserer denne oppgåva som eit bidrag inn i forskning med skapande bruk av digitale verktøy inn i barnehagen. Henriette Jæger, Margareth Sandvik og Ann-Hege Waterhouse er redaktørar for boka «Digitale barnehagepraksiser – Teknologi, medier og muligheter» som forventast i sal 25. oktober 2019. Her presenterast kapittel med overskrifter som «Kneipbrød og piksler – med billedboka ut i rommet gjennom visuelle og romlige transformasjonar» skrevet av Ann-Hege Waterhouse og «Deltakelse i valsetakt med digitale mellomspill – om å utforske potensialer for meningsskaping i møte med en kompleks sangtekst» av Nina Engesnes og Ann-Hege Waterhouse.

1.2.3 Barnehageforskning med fokus på barn som medskaparar i kreative prosessar

I tillegg til Hovik (2014), Letnes (2014) og Magnusson (2017) sine avhandlingar og kapitla til Engesnes og Waterhouse (2019) som er nemnd under førre punkt, så kan Nina Scott Frish, Mari-Ann Letens og Jørgen Moe sin bok «Boka om kunst og håndverk i barnehagen» frå

2018 nemnast. Her griper dei om tema som estetisk erfaring, møter med forskjellige materialar, kreativitet, multimodale medieprodukt og digital teknologi.

Ei anna bidragsytar til dette temaet er Ingvild Olaussen (2018) med hennar doktorgradsavhandling «Kiasmefortellinger - fortelleruttrykk av og for de yngste i barnehagen i et kunstnerisk utforskende multimodalt perspektiv» som handlar om dei yngste barnas forteljemåtar gjennom eit multimodalt perspektiv, og om forteljardramaturgi i forteljemåtar for de yngste barna.

1.2.4 Musicking med barn

På dette feltet varierer forfattarane mellom å nytte seg av omgrepet musicking og musisere, og sjølv om eg held meg til musicking som omgrep i denne oppgåva har eg tatt med omgrepet musisere i denne delen for å plassere meg inn i feltet.

Nora Bilalovic Kulset gav ut boka «Din musikalske kapitel» i 2018 og skriv her mellom anna om musicking som ein del av musikkbiologi. Boka handlar mindre om musicking frå barns perspektiv og meir om den tilsette i barnehagen (eller andre vaksne) sin musikalske kapital, kvifor og korleis ein kan ta denne i bruk i barnehagen.

Maria Wassrin (2016) sin doktorgrad «Towards Musicking in a Public Sphere: 1-3 year olds and music pedagogues negotiating a music didactic identity in a Swedish preschool» er eit bidrag som skriv seg inn i dette temaet og handlar om korleis diskursar kan reforhandlast i musicking-omgrepet. Ho utforskar ein alternativ musikkpraksis for å undersøke barns moglegheiter til deltaking i musikk som tema i barnehagen.

I dette kapitlet, 1.2 Studiets fagkontekst, nemner eg ein del forskning som ikkje er tatt direkte med inn i denne oppgåva, men som på forskjellige måtar har bidratt til å skape og utvide feltet eg ynskjer å plassere meg inn i med denne oppgåva. Derfor har eg valt å ta dei med i denne delen. Ved å gi ein overflatisk og kort presentasjon av nokon bidragsytarar til dei forskjellige temaa eg har med i denne oppgåva har eg forsøkt å plassere meg inn i eit område kor dette forskingsbidraget kan ha eit nedslagsfelt.

2.0 Vitskapsteoretisk plassering

I dette kapitlet vil eg skrive frem dei teoriane eg har valt å gå inn i materialet mitt med. Eg vil først plassere oppgåvas teorigrunnlag i eit større kontekst kor eg vil forsøke brette ut kor

dei post-humanistiske teoriane kjem frå og kva dei opnar opp for. Så går eg gå inn på de konkrete teoriane og dei enkelte omgrepa eg vil undersøke materialet mitt med.

2.1 På veg mot post-humanisme

Dei teoriane eg vel å utforske materialet mitt med i denne oppgåva, kan plasserast inn i dei post-humanistiske perspektiva. Dette er eit omgrep som betyr nettopp det, etter humanismen. For å få eit grep om dette vil eg ta ein tur innom humanismen for å få forståing for kor dei post-humanistiske teoriane kjem frå og kva anslaget for det post-humanistiske kan være.

Humanismen har sine røter i renessansen og opplysningstida kor menneskets verd og rettigheter blei satt i fokus (Taguchi, 2012, s. 23). Her skisserer Sandvik (2015, s. 47) to punkt som ho menier er utgangspunktet for å forstå forskjellen på humanisme og post-humanisme. For det første er det humanistiske subjekt, altså mennesket, utgangspunktet for humanistiske teoriar, med andre ord er dei antroposentrisk. Korleis ein tenker om og plasserer mennesket i forhold til dyr og andre ting i dei humanistiske tradisjonane plasserer mennesket i sentrum. Subjektets essens i dei humanistiske tradisjonane tufter på Descartes «Eg tenker, derfor er eg» kor mennesket forståast om rasjonelt og det er denne sentringa av dei menneskelege tenkjeevnene som er utgangspunktet for humanismen (Sandvik, 2015, s. 47). Med denne forståinga og plasseringa av menneskets tenkjeevne følgjer det ein anteken om at det menneskelege subjekt er i stand til å distansere seg og avgrense seg frå situasjonar, kjensler, instinkt og kroppslege impulsar. Dette kan vidare forståast som at mennesket er i stand til å frigjere seg og beherske både seg sjølv og verden (Burman, 2008; Dalberg, Moss & Pence, 2007; Hekman 1990, her i Sandvik, 2015, s. 48).

Med utgangspunkt i dette kan det humanistiske, menneskelege subjektet sjåast som avgrensa frå resten av verden. Det betyr ikkje at mennesket er isolert frå verden, men at det relaterer seg til omgivnadane utan å være ein integrert del av verden (Sandvik, 2015, s. 48). Sandvik (2015, s. 47) konkretiserer det ved å skrive at det handlar om at den humanistiske tanken skygger for andre element i livet, som dyr og andre materielle ting, som får ein passiv posisjon og blir sett på som reiskap for det viljestyrte, humanistiske subjektet. Det ikkje-menneskelege³ har i dei humanistiske teoriane ein underordna rolle, underlagt det menneskelege subjekt, som er i stand til å beherske og kontrollere det ikkje-menneskelege. Slik eg forstår det handlar det ikkje om at ikkje-menneskjer ikkje sjåast på som av betydning i

³ Alt anna enn mennesket, som til dømes dyr, objekt, materialar, affekter, diskursar og tid.

teoriar som plasserer seg utanfor post-humanismen, men dei tildelast ein annan posisjon og blir først satt i spill i møtet med mennesket, at det er eit tydeleg skilje som avgrensar objekt frå subjekt.

3.0 Post-humanisme

Dei post-humanistiske teoriane oppstod innan det som gjerne kallas for kritisk teori, og satt spørjeteikn ved den humanistiske måten å sentrere mennesket på, og med det sentrere mennesket som utgangspunkt for all eksistens og kunnskap på jorda.

Som Barad (2007, s. 32) skriv det, så handlar det post-humanistiske om å ta avstand frå skiljet mellom menneske og ikkje-menneske, og ta på alvor det ikkje-menneskelege si avgjerande rolle i prosessar i kvardagslivet, vitskapelege prosessar og prosessar som ikkje involverer menneskjer. Det å ta på alvor at det handlar om gjensidig og samanfletta samkonstruksjon av tilbliingar mellom ikkje-menneskje og menneskje (Taguchi, 2012, s. 10).

Dei post-humanistiske perspektiva og teoriane er mange, men dei har til felles er at dei ikkje lenger sett mennesket i fokus, slik dei humanistiske teoriane, som har prega feltet lenge, gjer (Sandvik, 2015, s. 50). Dei fyrste retningane innan dei post-humanistiske teoriane er det poststrukturalistiske med Foucault og det diskursive, og Derrida og det logosentriske i spissen (Sandvik 2015, s. 49). Diskursar handlar kort fortalt om dei språklege, ideologiske, sosiale og institusjonelle premissa, tankesetta og måtar å forstå på som gjer det mogleg å forholde seg til verda på, på en bestemt måte (Grue, 2018). I følgje Barad (2007, s. 146, min kursivering) er ikkje diskurs det som blir sagt, men det som avgrensar og aktiverer kva som *kan* bli sagt, og diskursive praksisar definerer kva som teller som meiningsfulle ytringar. Det logosentriske handlar om teoriar der språket står i sentrum, og at språket ikkje er nøytralt og uskyldig, men alltid allereie har med seg diskursive produserte forestellingar (Sandvik, 2015, s. 49). Begge desse er logosentriske, poststrukturalistiske teoriar som setter språket som skapar av verkelegheita og subjektet i sentrum (Sandvik, 2015, s. 49). I desse teoriane vil ein kunne argumentere for at dei skuggelegger dei førspråklege kommunikasjonsformene eller andre uttrykksformer som til dømes musikk. Dette kan i sin tur kunne plassere det som er fokuset i denne oppgåva, nemleg barnehagebarn og musikk, i ein mangelposisjon kor ein i påvente av det språklege kan oversjå blick og gestar som likeverdig kommunikasjon (Sandvik, 2015, s. 49). Slik eg forstår Sandvik her, så handlar det om barn som, i større grad en vaksne, uttrykker seg på andre og meir kroppslige måtar enn verbalspråkleg. Når det er det verbalspråklege som

er sentrum for meiningsskaping, så kan andre uttrykksformer og materialitetar miste meining. Til dømes kan viktigheita av ein koseklut som møter ei hand som saman skapar tryggleik i ein usikker situasjon, som ikkje blir forstått fordi barnet ikkje sett ord på kor mykje denne betyr for barnet. Dette bringer meg vidare til det andre som blir stilt kritikk ved i det logosentriske.

I følge Sandvik (2015, s. 50) så tar ikkje det logosentriske det materielle på alvor, språket og ord kan bli meir verkeleg og sant for oss enn materialitetane som vi og verden består av (Taguchi, 2012, s. 14). For å skrive noko om korleis eg forstår det vil eg ta utgangspunkt i fagområdet for denne oppgåva; musikk. Om ein ser det poststrukturalistiske i musikkssamanheng kan ein omsetja skriftspråk til musikk nedteikna som noter og forstå dette som at den «sanne» musikken. I følge Small (1998, s. 5), som er musikkforskar, komponist og musikkpedagog, finnes det musikkvitarar og musikarar som meiner at berre dei som kan forstå noter har tilgang på den djupaste meininga i stykket. Brahms skal ha nekta å sjå ein framsyning av Mozarts «Don Giovanni» og uttalt at han heller vel å sitte heime og lese stykket. Small (1998, s. 9) foreslår å forstå musikk, ikkje som eit objekt slik Brahms blir eit døme på her, men som noko vi *gjer* og nyttar seg av verbet musicking for å understreke musikkens utøvande og gjerande agens. Eg kjem tilbake til både agens i kapittel 4.0 og musicking i kapittel 7.0. Som Small (1998, s. 5) spør eg meg kva poenget med å utøve, spele og framsyna musikk om ein kan oppnå det same og meir til dersom det rekk å lese notane? Gjennom dette spørsmålet meiner eg at musikkens materialitet kjem til syne. Kva er det som gjer musikken til noko meir enn nokon prikkar i eit system? Og korleis kan ein forstå desse symbola om ein ikkje har hatt nokon erfaring med det dei symboliserer, opplevd musikkens materialitet? Musikk er så mykje meir enn notesymbol.

Eg nyttar meg sjølv av noter når eg skal presentere materialet mitt fordi det innanfor den akademiske sjangeren krevst at eg har eit forskingsmateriale å vise til, og fordi eg berre kan syne lydopptaka til sensorar på grunn av personvernlova, så må eg framstille materialet mitt på andre måtar. Og for å sette skrift og noter inn i dei perspektiva eg kjem til å nytte meg av, så kan ein forstå språk (og noter) som ein effekt og konsekvens av møtet med den materielle verden (Taguchi, 2012, s. 14). Fordi eg har notekunnskapar gjennom både musikkfaget i grunnutdanninga, spelt etter noter på cello og kontrabass i fleire år og som korsongar gjennom mange år, så falt det lettast å syne fram materialet slik når det ikkje er mogleg å gjere lydopptaka tilgjengeleg for andre enn sensorar. Noter kan ikkje gje att det same som lydopptaka eller heilheitleg fange dei uttrykka som oppstod, men dei kan gi eit musikalsk

bilete (bokstavleg talt) av det som skjedde og gir ein annan innsikt enn om eg til dømes skulle skrevet fram alt som skjedde med ord. Notane som ligg ved her er satt inn i eit system med nokon regler som ikkje heilt gjer plass til det flytande i uttrykka, og notebilda skal ikkje lesast taktfast, dei vil i dei vokale uttrykk ha ein større grad av flyt og er ikkje-taktfast slik det framstillast i notebileta.

Dei teoriane som her er regna inn under post-humanisme-paraplyen har til felles at korkje mennesket eller språket kan settast i sentrum og dermed heller ikkje kan takast som utgangspunkt for tenkinga, det vil sei at ein tar på alvor at det ikkje-menneskelege er medskapande i det som skjer og at aspekt som kropp, stemningar, energi, affektar må sjåast på som relevant når blikket rettast mot mennesket (Sandvik, 2015, s. 50).

Når ein i dag bruker omgrepet post-humanisme settast dei poststrukturalistiske teoriane som er blitt kritisert for å oversjå betydninga av det materielle til side (Sandvik, 2015, s. 50). Det er i hovudsak teoriar som Latour med aktørnettverksteori (ANT), Barad med onto-epistemologi, agentisk realisme og diffraksjon og Deleuze og Guattari med rhizome, body without organs (BwO), maskineri og affordance som er dei mest kjende innan post-humanismen (Sandvik, 2015, s. 50).

Barad (2003, 2007, 2014), som eg støtter meg til i denne oppgåva, beveger seg vekk frå tanken om at mennesket står i sentrum og er utgangspunktet for alt, ho går frå å tenkje på kunnskapskonstruksjon som noko interaktivt til å tenkje på det som intra-aktivt. Dette vil eg komme tilbake til i kapittel 4.2

3.1 Onto-epistemologi

Onto-epistemologi er ein samankopling av dei to klassiske inndelingane av å sjå kunnskap på. Ontologi er kunnskap om korleis vi er i verden og epistemologi er kunnskap om korleis vi skapar kunnskap. Barad (2007, s. 44) koplår desse to saman for å poengtere at vi ikkje lærer av å stå på utsida av verda, men alltid som ein del av det, både menneskelege og ikkje-menneskelege, som er med i konstruksjonen av kunnskapen.

I antroposentrisk vitskapsteori er det lenge gjort eit skilje på korleis vi forstår verda, ting, materialar og oss sjølv (ontologi) og korleis vi produserer kunnskap (epistemologi) (Taguchi, 2012, s. 12). I dei post-humanistiske teoriane argumenterast det for at det ikkje er mogleg å forstå det eine utan det andre, det materielle er ein del av og deltakande i vår kunnskapsskaping og dermed er vår kunnskapsskaping ein del av den materielle verden, altså

ein onto-epistemologi for å bruke omgrepet til Barad (her i Taguchi, 2012, s. 13). Som nemnd tidlegare vil ein i desse teoriane ikkje kunne stå på utsida og tileigne seg kunnskap, å skape kunnskap krev at ein er ein del av dei samanvevingane kunnskapen blir til i. Eit døme på dette er at eg kan beskrive korleis det er å klappe ein katt med både kvit og sort pels som har lagt ute i sola ein stund, eg kan beskrive kor stor forskjellig det er i temperaturen frå den sorte til den kvite delen av pelsen og kor merkeleg det er å kjenne dette i eiga handflate, men det er først når du opplever det sjølv at du faktisk forstår korleis det verkeleg kjennes å klappe ein sort og kvit katt som har lagt ute i sola ein stund.

Med denne måten å tenke verden og kunnskap som ein samanveving på, vil ein til dømes kunne sei at det ikkje lenger er noko skilje mellom natur/kultur, menneske/ikkje-menneske, subjekt/objekt, vitenskap/praksis, feminin/maskulin, tenke/føle, psykisk/fysisk og ontologi/epistemologi. I ein onto-epistemologisk tanke kan ikkje den eine eksistere utan den andre, dei er avhengig av kvarandre for å eksistere og er ein uløyeleg samanveving av kvarandre. Ein er til ein kvar tid i endring i møte med andre, og kven ein til ein kvar tid er, blir til i møte med kva ein veit og kva ein gjer (Carson & Sumara, her i Irwin & Springgay, s. xxiii), som igjen er eit resultat dei møta ein inngår i med andre menneskjer og ikkje-menneskjer.

Ved å innta dette perspektivet vil materialet mitt kunne opne seg opp slik at samanvevingane av agentane som deltar i kunnskapssakpinga kan bli med i analysen, òg dei ikkje-menneskelege materielle og diskursive agentane, som loop station, mikrofon, leidning, lyd, høgtalar, som elles ville blitt utelat som viktige agentar i det som blir til.

3.2 Post-humanisme og dei yngste barna

For å vidareføre linjene får dei ovanståande kapitela inn i denne oppgåvas kontekst, kan ein tenke seg at det rasjonelle tenkande og viljestyrte mennesket i dei humanistiske perspektiva er eigenskapar som oftast og i stor grad tileignast det vaksne mennesket, ideen om desse eigenskapane ser ikkje ut til å gjelde barn (Sandvik, 2015, s. 49). Dette er antakeleg farga av det vestlege barnesynet⁴, som i sin tur igjen har vært grunnlag for utdanningspolitikk og

⁴ Barnesynet gjennom tidene har endra seg, men samstundes med utgangspunktet for humanismen råda det eit barnesyn som la til grunn at barn var eit tomt beger som måtte fyllast med den kunnskapen som berre ein vaksen kunne ha. Barn og barndom hadde ikkje nokon eigenverdi, det var berre eit steg på vegen mot å bli vaksen, eit fullverdig menneske.

forskning på desse felta. Det kan sjå ut til at jo yngre barnet er, jo mindre tillit er det til deira erfaringar, kunnskapar og interesser (Sandvik, 2015, s. 49).

Dei post-humanistiske teoriane får konsekvensar for dei yngst borna på den måten at det skapast ein posisjon som likestiller deira erfaringar, kunnskapar og interesser med alle endre menneskjer og ikkje-menneskjer.

3.3 Dei yngste barna og kropp

At kroppen er ein måte å forstå, skape og være i verden på er ikkje ein tanke som har oppstått i post-humanismen. Dette har eksistert som tenkemåtar, til dømes i fenomenologien og hermeneutikken, som begge er vitenskapsteoretiske retningar som tar dette på alvor. Ein av dei filosofane som har jobba mye med kroppen er Merleau-Ponty (her i Olaussen, 2018). Korkje Merleau-Ponty, eller Olaussen som eg bruker her, vel å plassere seg i det post-humanistiske, men måten kropp kjem til uttrykk i Olaussen (2018) gjer ein inngogn til å forstå kropp som ein måte å veve seg inn i verden på. Kroppen er utgangspunktet for alt mennesket gjer og medvit er alltid rotfestet i vår livsverd (Merleau-Ponty, her i Olaussen, 2018, s. 40). Kroppen er her og no, men den er òg historie, den er individ samtidig som den er en del av fellesskapet, og slik er kroppen uløseleg forbundet med verden, og har ein eigen logikk uavhengig av den rasjonelle tenkinga (Olaussen 2018, s. 40).

Gjennom sansane vår gir vi verden form, skriv Olaussen (2018, s. 41), og eg vil føye til at det er gjennom sansane våre at verden former oss, eller med andre ord er det gjennom sansane vi former, blir forma og vever oss saman med alt rundt oss.

I følge Merleau-Ponty (her i Olaussen, 2018, s. 41) er ikkje subjektet ein statisk størrelse, men «eg-et» blir til på nytt og på nytt i møtet med verden i ein kroppsleg meiningsskaping som er noko radikalt anna enn ein tenkjeøving. Olaussen (2018, s. 41) skriv vidare om subjektet som samanflettingar mellom det å sanse og å sansast og at det er eit subjekt som heile tida er i bevegelse, som nyformulerer seg sjølv i møtet med verden. Ho (Olaussen, 2018, s. 42) skriv om eit kroppssubjekt i ein pågåande tilbliingsprosess, kor menneskjer skapar seg sjølv i og med sine handlingar og uttrykk.

Å forstå kropp som noko som ikkje er avgrensa av sine ytre fysiske grenser er noko ein finn igjen i både fenomenologien og i post-humanismen. Barad (2007, s. 155) skriv at kroppar ved første augekast kan sjå ut til å ha grenser, som at mennesket stopper der huda stoppar. I følge Feynman (her i Barad, 2007, s. 156) er vi så vane med ein forsterking av konturar at når vi til

dømes teiknar kan forstå noko ut frå omrisset. Men omrisset er ikkje noko bestemt, det er noko som vi har konstruert (Feynman, her i Barad, 2007, s. 156). Konturar er ein forskjell mellom lys og mørke, eller mellom forskjellige fargar og som Barad (2007, s. 76) illustrerer ved å sjå nærmare på omrisset til eit barberblad, så finnest det ikkje nokon tydelege grenser lenger om ein ser nærme på ein «kant», det er noko som oppstår i ein serie diffraktive hendingar der grenser løysast opp og skapast om på nytt og på nytt. Den post-humanistiske kropp har ikkje essens eller et kroppssubjekt lenger slik eg forstår dette, alt er alltid allereie ein del av og vevd uløseleg saman med det rundt.



Bilete 1: Dans⁵ Foto: Iselin Dagsdotter Sæterdal

Slik eg forstår det kan eg sjå på materialet mitt og til dømes sjå på vedlegg 1 og lydopptak 1. I den dansen som blir til her, kven eller kva er det som dansar? Er det Jenny? Songen? Karakteren Elsa? Sentrifugalkrafta? Loop station? Louise? Gravitasjonskrafta? Kor går grensa mellom desse og kven er det som leiar kven her? Spørsmålet om kven eller kva det er som dansar blir ikkje lenger riktig å stille, for det er ikkje ein enkelt eining som gjer det, det er samanvevingane av alle agentane som til saman gjer denne dansen. Alle desse agentane

⁵ Dette bilete er valt fordi det fortel nok om bevegelse, korleis kroppar og andre agentar vever seg inn i kvarandre og viskar ut omriss.

vevast saman og det er ikkje lenger mogleg å skile dei frå kvarandre. For kvart augeblikk som går møtast dei på nytt og på nytt og skapar denne dansen saman i mellomrommet mellom dei.

Måten å tenkje kropp på utvidast i dei post-humanistiske teoriane og det skjer det ei vending frå at kunnskap og mening skapast *i kroppen til i møtet mellom* kroppar. Med denne måten å sjå kropp på oppløysast de avgrensa kroppssubjekta og vevast inn i det som skjer i diffraktive i møter *mellom* kroppar, både menneskelege og ikkje-menneskelege og blir til på nytt og på nytt gjennom diffraksjonar.

3.3.1 Stemme og latter

Som ein måte å veve seg inn i verden med kroppen på, utan at det er ein fysisk kropp kan være stemme og latter. Ein kan tenke latter, stemme og vokal uttrykk som ein forlenging av kropp. Latter kan forståast som eit spontant utbrot som gir uttrykk for mellom anna oppleving av glede, spenning eller andre kjensler. I kutta mine (Kapittel 13.1 og 13.5) og i vedlegga (Vedlegg 1-5) som er med frå opplegga våre, så er det mykje stemmebruk og latter. Rossholt (2010, s. 102) skriv om gråten som beveger, og på same måte som gråten så kan latter, stemme og vokale uttrykk få ting til å skje, dei skaper bevegelse i rommet og rører ved oss på ein anna måte enn ved ord. Humor og kropp heng saman (Søbstad, 2014, s. 183), og kropp heng saman med og vever seg inn i alt anna rundt. Det merkelege, overraskande og paradoksale er sentralt i humor (Søbstad, 2014, s. 179) og latter er ein kroppsleg uttrykk som kan gje uttrykk for at ein opplever noko som morosamt og spanande. Løkken (1996, s. 100) bruker omgrepet flirekonsertar om dei måtane å veve seg inn i kvarandre og som ein måte å bli til saman med andre. Med «andre» forstår eg det her som at Løkke refererer til andre menneskje, men som ein kan lese i kutt 1 (kapittel 13.1 og lydopptak 2), så kan det like gjerne oppstå latter i samanvevingar mellom menneskje og ikkje-menneskje, når loop station og Sofia vevar seg saman i eit møte med song og andre agentar.

I denne oppgåva ser eg kropp, latter og stemmer som agentar i å skape meining, kunnskap og som ein måte å kople seg på, bevege og bli til på nye måtar i møta med andre agentar i musicking, som til dømes Sofia sin kropp i kutt 2 (kapittel 13.5) eller Viljar sine vokale uttrykk i vedlegg 5 og lydopptak 4.

4.0 Agens og agentisk realisme

I kapitla over har eg skrevet frem, ved å støtte meg til fleire teoretikar, at vi er ein del av den verden og naturen vi søker å forstå (Bohr, i Barad, 2007, s. 67). Vi kan ikkje stå på utsida og

observere på avstand og ut frå det vi ser/observerer trekke nokon slutningar om kva som er sant og ikkje. Vi må være, og er alltid allereie, ein uløseleg del av det som skjer og for å kunne forstå kva som skjer, er det eit kriterium at vi tar desse samanvevingane på alvor. Når kunnskap skapast og sjåast i lys av desse teoriane så er ikkje poenget naudsynt å finne ut kvifor ting skjer (fortolke), men å sjå på kva som skjer, korleis det skjer og kva forskjell det gjer. I denne oppgåva søker eg ikkje å finne ut kvifor barna gjer som dei gjer i møtet med loop station, blikket mitt retast mot kva som skjer når dei møtast og på kva måte loop station, kroppar, song, rom, tid, mikrofon og så vidare er samanvevde materialet mitt og kva som skjer når desse møtast.

For å kunne sjå på dette må eg ta på alvor at alt som er med inn i rommet, både menneskjer og ikkje-menneskjer, er av like stor betydning for det som skjer, at alt har *agens*.

I dei post-humanistiske teoriane eg vel å bruke i denne oppgåva, står samspelet og samanvevingane *mellom* det materielle ikkje-menneskelege og det menneskelege i fokus. Slik eg forstår det handlar det om relasjonar mellom likestilte deltakarar i dei situasjonane som oppstår, og at barnet og loop station er like viktig i det som blir til. Det er berre når disse to møtast i akkurat det augeblikket dei gjer, at det som skjer, skjer. Desse teoriane har ikkje lenger mennesket eller språket i fokus, og vil med det opne opp for det materielle ikkje-menneskelege og sjå på det som medskapande i dei prosessane som til ein kvar tid skjer, dei har *agens* (Sandvik, 2015, s. 50, min kursivering). Dette opnar mellom anna, og kort fortalt, opp for å ta barn som medskaparar på alvor, fordi fokuset vil rettast mot noko meir enn det interaktive og mellommenneskelege, humanistiske relasjonelle. Det verbale, kropp, stemningar, energi, affekter har agentskap og vil saman med det ikkje-menneskelege og materielle skape samanvevingar (Sandvik, 2015, s. 50). Det er i desse samanvevingane, møta mellom kropp, tid, sted, sofa, puter, golv, tastatur, bord, tankar, bok, musikk, fokus, konsentrasjon, forventingar, andre planer, sinnsstemning at til dømes denne teksten blir til. Det er i desse samanvevingane at subjektet blir til, subjektets tilbliingar blir til i møta med andre menneskelege og ikkje-menneskelege agentar og er avhengig av desse for at desse samanvevingane skal skje, og det er desse samanvevingane det post-humanistiske opnar opp for å undersøke (Sandvik, 2015, s. 51). Dette perspektivet fordrar at det materielle og ikkje-menneske ikkje lenger sjåast på som passive objekt og berre som verktøy klare til bruk for den menneskelege vilje og intensjon (Sandvik, 2015, s. 53), men som likestilte aktive agentar i det som skjer.

Frå eit humanistisk perspektiv kunne ein spørje seg om tinga då har sjølvstendig og avgrensa vilje og medvit, men det er nettopp det som utfordrast her, ein påstår ikkje at tinga har medvit og vilje, men peiker på at den menneskelege eigenvilje er ein skjør tankekonstruksjon (Sandvik, 2015, s. 53). Til dømes er ikkje mi vilje mi vilje utan at den er påverka av noko og i det ligg det at ho ikkje lenger er *mi* vilje, men noko som blir til i møter med andre agentar. Det at eg til dømes vil ta ein pause i arbeidet med denne oppgåva akkurat i det denne teksten blir til for å sjå den siste episoden av Game of Thrones oppstår ikkje av seg sjølv ut av intet. Den «eigene» vilja er påverka av at eg sit i mi eiga stue, på den plassen eg ofte sit når eg skal sjå noko på TV, vilja er påverka av at eg har TV-apparatet rett framom meg, at TV-apparatet er kopla opp til straumnettet slik at han kan skrus på via fjernkontrollen som har opplada batteri og at Chromecast har tilgang på internett, vilja mi er påverka av at eg veit at den siste episoden ligg ute på HBO og ho er påverka av at eg vil vite korleis det heile ender, berre for å nemne noko av det vilja «mi» er påverka av. Det heile blir til i ein samanveving av kor eg sit, kva dette gjer i samspel med meg og min kropp, med straumnettet og oppfinninga av straum, internett og korleis det er kopla saman, HBO si markedsføring, samspelet mellom spenninga i serien og møtet med min kropp, skodespelarane, regissørane, kostymer, fantasi, gleda i å bli revet med, ynsket om å kunne delta i samtala på pauserommet på jobb, berre for å nemne noko. Eg vel å fortsette med å skrive fordi eg og er ein del av ein samanveving av tid(spress), forventingar får både meg sjølv og andre både menneskjer (mamma, kollegaer, vegleiar) og ikkje-menneskjer (skulen, Lånekassa), berre for å nemne noko. Med andre ord er eg alltid påverka av dei samanvevingane som eg til ein kvar tid er ein del av, og alle mine val er påverka av noko.

Eg vel å bruke dei post-humanistiske teoriane nettopp fordi det opnar opp for å ta barn og ikkje-menneskelege agentar som fullverdige deltakarar og medskaparar på alvor kor møtet i mellom samanvevingane av agentane, både dei menneskelege og ikkje-menneskelege, sjåast på som likeverdige deltakarar i og som like viktig for det som skjer.

I det pedagogiske arbeidet generelt og i arbeide med musicking spesielt i denne oppgåva vil det bety at loop station, mikrofon, leidning, elektrisitet, rom, tid, forventingar, kroppar, sinnsstemningar, energi, musisk forståing, barnekultur, berre for å nemne noko, vil ha noko å sei for korleis desse møter kvarandre og kva som oppstår i møtet mellom desse agentane.

4.1 Agentisk realisme

Agentisk realisme er eit omgrep Barad (2007) foreslår for å bevege seg bort frå refleksjon som metode. I andre vitenskapstradisjonar står refleksjon som metode sterkt og har lenge vært rådande i korleis vi som menneskjer har tenkt om det å tileigne seg ny kunnskap. Dette beveger Barad (2007) seg bort frå. Hennas kritikk av denne måten å tenke kunnskapstileigning på dreier seg nettopp om det ordet refleksjon, og det optiske fenomenet, beskriv og at det å reflektere noko er å forsøke å gjenspegle og re-presentere (attskape). Ho skriv at dei som plasserer seg innan representasjonalisme trur på at ord, konsept og idéar som nøyaktig speglingar av tinga dei representerer (Barad, 2007, s. 86). Dømer på dette er grafar og bilete som evidens for det de representerer, og Rouse som, i følgje Barad (2007, s. 48) er den som har stilt den mest haldbare og gjennomgåande kritikken av representasjonalisme, meiner at dei som er innan desse tradisjonane tenkjer på slike representasjonar som medierer vår tilgang til den verkelege verden. Slik eg forstår det handlar det om at innan representasjonalisme så er representasjonane bevis for korleis den verkelege verden er, at representasjonane er «sannheitar» om korleis den verkelege verden er. I følgje Barad (her i Taguchi, 2012, s. 14) er desse «sannleikane» nokon gonger meir sant en den verkelege verden, til dømes gjennom representative utval i spørjeundersøkingar, som til dømes foreldreundersøkinga i barnehagar, der føresette svarar på ein rekke spørsmål om noko dei kanskje ikkje har innsikt i, og som blir brukt i politiske samanhengar som bevis for korleis kvaliteten er i barnehagane og leggst ofte til grunn for forbetringstiltak.

Agentisk realisme handlar om realisme utan representasjonalisme (Barad, 2014, s. 50) og eit refleksivt verdssyn. Vi må bevege oss vidare frå tanken om at verden er stabil og inn i at agentar samkonstruerer kvarandre gjennom møter og konstante intra-aktive prosessar (Taguchi, 2012, s.25). Ved å ta dette på alvor oppløysast skilet mellom tydeleg separerte einingar som subjekt, objekt, meg, deg, tekst, PC, kaffikopp og så vidare.

Kunnskapsskaping, forståing og meining i agentisk realisme skjer ved at agentar inngår i intra-aksjoner med kvarandre og gjennom å intra-agere med kvarandre dannast det ny kunnskap og meining.

4.2 Intra-aksjoner

«Language matters. Discourse matters. Culture matters ... the only thing that does not seem to matter anymore is matter» (Barad, 2003 s. 801)

I dei post-humanistiske teoriane er det ikkje lenger mennesket som står i sentrum i av kunnskapsdanning, derfor er det behov for andre måtar å tenke om korleis vi dannar kunnskap *i* verden. Fordi ikkje-menneskjer får ein anna posisjon i det post-humanistiske, så vil behovet for å opne opp for deira agens i samhandlingar for kunnskapsdanning. Ein beveger seg vekk frå inter-aksjoner og over til intra-aksjoner. Fordi det ikkje lenger er samhandling mellom menneskjer som står i fokus og agens ikkje lenger berre ligger til menneskjer så er ikkje inter-aksjoner lenger eit dekkande ord. Verkelegheitene konstituerast i samhandling mellom agentiske kroppar, både menneskelege og ikkje-menneskelege, i eit komplekst nettverk av agentar (Taguchi, 2012, s. 12). Det vil derfor være behov for å ta i bruk andre omgrep som griper om samhandling mellom både menneskjer og ikkje-menneskjer, nemleg intra-aksjonar.

Intra-aksjon som omgrep er henta frå fysikken og beskriver *relasjonen mellom* organismar eller materialar, både menneskelege og ikkje-menneskelege (Taguchi, 2012, s. 15, min kursivering). Ein kan òg kople på diskursar her fordi materialitet og mening ikkje er to separate deler (Barad, 2007, s. 3). Derfor vil idéar og oppfatningar ha betydning for vår intra-aktivitet med verden, som òg inneberer at idéar og oppfatningar kan endre seg som følge av intra-aktiviteten med den materielle verden (Taguchi, 2012, s. 16). Eit døme på dette er materialiteten stol. Dei fleste veit kva ein stol er og har eit forhold til at den er til å sitte på, men korleis ein sitt på den er avhengig av kva diskurs materialiteten «stol» er ein del av og korleis den samhandlar, intra-agerer, med menneskjer og andre ikkje-menneskjer. Er det ein stol i eit stivt middagsselskap? Då sit du nok på stolen på ein annan måte enn om det hadde vært ein stol i ein bar, eller ein kontorstol i eit kontorlandskap, eller ein barnestol i barnehagen. Ideen om og dei erfaringane ein har gjort med materialiteten «stol» vil påverke idéane om kva ein stol kan og bør være og korleis ein kan nytte seg av han. Stolens form er forma av idéar som design og funksjon, kontekst den er tenkt brukt i. Måten ein sit på ein stol vil formast av stolens materialitet, stolens design, kva kontekst stolen er plassert i, korleis plasseringa av stolen er i rommet (sit du på heidersplassen eller lengst bak i klasserommet?), korleis andre materialitetar spelar saman med stolen og så vidare. Det er uansett i *relasjonen mellom* den sittande og stolen at ny mening og kunnskap blir til. Materialitetar og meningar er likeverdige, avhengig av kvarandre og alltid allereie ein del av kvarandre når kunnskap (om stol i dette tilfellet) produserast. Det er dette Barad (2007, s. 152) kallar for det materielt-diskursive, at kunnskap kan forståast som resultat av en prosess der det materielle og det

diskursive er likeverdige og avhengige av kvarandre i intra-aktiv samhandling som skaper kunnskap.

Ein forflytter oppmerksamheita frå det mellom-menneskelege til det intra-aktive forholdet, samspelet, mellom alle levende organsimer og det materielt-diskursive, alle formål vi har, alle artefakter vi bruker, alle rom vi er i, alle regler vi har er sterkt performative agentar i kunnskapsskaping (Taguchi, 2012, s. 19). I barnehagekontekst er det kanskje Reggio Emilia som har tatt det materielle på alvor i størst grad og har lenge sett «rommet som den tredje pedagog» (Taguchi, 2012, s. 19). Det fysiske rommet, korleis ein møblerer, kva materiale som er tilgjengeleg, korleis det er tilgjengeleg, korleis tida ein har til rådighet er disponert, kva plass og posisjon barna har, korleis dette materielt-diskursive spelar saman og blir til det vi kjenner som barnehagens rom.

Slik eg ser det så kan ein, ved å nytte seg av disse teoriane i ein barnehagekontekst, kunne opne opp for å sjå forbi det mellom-menneskelege og sjå kva betydning av møta mellom det materielle og det diskursive gjer med kunnskapen vår. Det opnar auga for å til dømes sjå kor viktig samspelet mellom ein koseklut og ei hand er og korleis møtet utspelar seg for å skape tryggleiken i dei første steg inn på ny avdeling kor alt er nytt, og at nettopp dette møtet mellom kosekult og hand kan gjere at alt dette nye bli meir spanande enn skummelt. Eller det å sjå kva ein loop station, ein mikrofon og eit sett med høgtalarar gjer med det vokale uttrykket som elles aldri ville ha komen til uttrykk.

Kvifor vel eg å bruke desse teoriane? Når eg ser på materialet mitt med intra-aktiv teori vil møta mellom loop station, høgtalarar, barn, volumkontroll, rommet, kulturelle erfaringar som Disney-film og barnesongar gjere ein forskjell. Om eg ikkje tar med alt dette på alvor og berre hadde fokusert på det mellommenneskelege, så ville forskjellane loop station eller høgtalarar eller kva som helst av dei andre agentane skapar blitt utelat.

5.0 Performativ tilnærming

Som eit alternativ til representasjon presenterer Barad ein annan måte å tenkje om det å tileigne seg ny kunnskap på, ein performativ tilnærming. Ein performativ måte å forstå vitskapelege praksisar tar høgde for det faktum at å vite eller å få kunnskap om noko ikkje kjem ved å stå på avstand, på utsida, for så å og gi att det du har observert (Barad, 2007, s. 49). Kunnskap kjem frå eit direkte materielt engasjement med verden, altså det å være på innsida og delta (Barad, 2007, s. 49). Min kunnskap om loop station og kva den kan gjere i

musikalsk aktivitet med barn har eg fått ved å delta i dei møta som har vært mellom loop station og barna. I den performative tilnærminga til kunnskap er det ikkje berre menneskje som er deltakande (Barad, 2007, s. 49).

Det å gi att forskingsmateriale i akademisk kontekst, slik som her, krev at ein produserer ein tekst. I en onto-epistemologisk måte å sjå på kunnskap tileigna eller produsert gjennom språk, vil språk være ein effekt og/eller konseneves av eit møte med den materielle verden; ikkje som ein representasjon av verkelegheita eller som en språkleg verkelegheit vi er fanga i, som er verkelegare en verkelegheita sjølv (Barad, her i Taguchi, 2012, s. 14). Det er forskjell på om ein gir att forskingsmaterialet sitt som den einaste sanne Sanninga, eller om ein gir det att som noko ein kan vende tilbake til og sjå på materialet på nytt og på nytt, som et materiale ein kan intra-agere med gjennom diffraktiv analyse.

Som Fels (2015) skriv, så kan det å involvere seg med performative undersøkingar gjennom drama, dans, musikk og visuell kunst bringe ny kunnskap gjennom å sjå til det som gjer forskjell ved å rette blikket mot dei augeblikka som kravar oppmerksamheita. Performative undersøkingar inviterer oss til performative handlingar og rom til å utforske kva som er kjent og ikkje (enno) kjent. Om vi forstår performativ handling som å vite, gjere, være og skape så kan det performative by oss handlingsrom kor vi kan utforske kva som er viktig for oss.

Performative undersøkingar inviterer til å undersøke det som kravar vår oppmerksomheit, som eit barn som drar i ermet (Fels, 2015). Utgangspunktet for undersøking kan være eit spørsmål, ei hending, ei kjensle, ei setting frå eit dikt eller ein song (som i kutt 1, kapittel 13.1), eit fragment av levd liv, eitkvart fenomen vi ynskjer å utforske gjennom det performative.

Performativ undersøking inviterer oss til å sjå til kjensler, det som er til stades, det som er fråverande, det kroppslege og som gjennom performative prosesser kan vekke nye forståingar og erkjenne det som kan bli til.

Barad (2007, s. 65) tar mellom anna utgangspunkt i Foucault si teori om diskurs. Ho meiner den er mangelfull ved å berre ta med det sosiale, historiske og kulturelle når han gjer reie for dei diskursive praksisane. For å kort forklare kva som meinast med dei diskursive praksisane kan ein forstå det som det som blir sagt eller gjort i til dømes pedagogiske samanhengar og institusjonar er ein manifestasjon av det diskursive som ligger i strukturane. Det diskursive er det historiske, sosiale og kulturelle som ligger til grunn for at ytringar og handlingar sjåast på som akseptert eller naturleg (Grue, 2018, 12. juni). Eller som Barad (2007, s. 146, min

kursivering) skriv det; diskurs er ikkje kva som seiast, det er det som avgrensar og aktiverer kva som *kan* seiast.

Barad (2007, s. 66) meiner, slik eg forstår det, at ein må kople på det naturlege og materielle og kallar det for materielt-diskursive krefter. Materielt-diskursiv er eit omgrep som tas i bruk av Barad (2014, s. 146). Slik eg forstår omgrepet handlar det om å bevege seg vekk frå at mennesket i de humanistiske teoriane er i sentrum og overordna alt anna og at alt anna ikkje-menneskeleg først får verdi når det blir satt i spill i møte med mennesket. Slik eg forstår det meiner ho at ein ikkje kan avgrense til dømes makt til berre noko sosialt eller å forstå materiale som et sluttprodukt av dei sosiale, kulturelle og historiske prosessane. Det er vanskeleg å førestille seg at fysikk og sosialhistoriske krefter aleine kan stå til ansvar for produksjon av til dømes ein menneskekropp. Barad (2007, s. 66) meiner at, sjølv om det er snakk om materialitet av ein menneskekropp, er denne vertskap for materielt-diskursive krefter som vil være av betydning for bestemte prosesser av samanvevd materialisering. I prosessen av materialisering av ein menneskekropp nemner ho naturlege, sosiale, kulturelle, fysiske, økonomiske, psykiske, biologiske, geopolitiske og geologiske som materielt-diskursive krefter som vil være av betydning for denne materialiseringa (Barad, 2007, s. 66). Slik eg forstår det så er til dømes min kropp blitt til og blir heile tida til i møter med mine omgjevnader og det er ikkje tydeleg kor skilet mellom min kropp sluttar og kor andre materialitetar startar, vi er vevd saman. Her kjem og idéen om identitet til.

Barad (2007, s.62) argumenterer for at tanken om at vi har ei essens eller ein identitet er sosialt konstruert. På same måte som vilje ble dekonstruert tidlegare i denne teksten, kan ein dekonstruere identitet. Ikkje noko kan oppstå ut av ingenting, så å førestille seg at ein har ein kjerne eller ein essens som har oppstått frå ingenting og er der frå starten, vil i så måte ikkje være riktig. Eg er, til dømes og mellom anna, ein samansetting av biologi, møter mellom kroppar, tankar og idéar (både i oppvekst og i notid), diskursar, maktforhold og kultur. Eit anna døme er at ei setning i ei bok, bokstavar på ei side, Butler (her i Barad 2007, s. 62) si tanke om at vi bør sjå identitet, ikkje som ein essens, men som ein gjereren (doing) treffer meg, vever seg saman med tankane mine og gjer at tankane mine settast i sving og det oppstår ein tilbliing av ny forståing av desse tankane. For å ta dette på alvor må ein tenkje på nytt om identitet, det er ikkje noko ein har, men noko som heile tida blir til i møtet med resten av verda. Det er i desse tilbliingane, eller performativie prosessane, at det materielle kjem til å bety noko, eller «how matter becomes to matter» (Barad, 2003, 2007, 2014).

6.0 Musicking

Musicking er eit omgrep som tas i bruk av Small (1998). Det er eit omgrep Small presenterer som ein motsetning og en kritikk av musikk som objekt eller ein ting. Han skriv:

There is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing “music” is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely (Small, 1998, s. 2).

Han skriv vidare at denne vanen med å tenkje i abstraksjon, å ta frå ein handling noko som kan verke som ein essensen og gje denne essensen eit namn, kan gjere at ein tenkjer denne representasjonen som meir verkeleg enn det verkelege (Small, 1998, s. 2). Med andre ord at ein meiner å kunne forstå musikk gjennom å tenkje musikk, utan være i direkte kontakt med musikken (abstraction of the action), som om musikken kan eksistere utan utøvarar (Wassrin, 2016, s. 68). For å eksemplifisere dette nyttar Small (1998, s. 2) seg av konseptet kjærleik, som er ein oppleving som kravar nokon til gjere ein kjærleg handling, og på den måten kan ikkje kjærleik eksistere utan ein agent. Likevel pratar vi om kjærleik som om det skulle være ein ting, som om det eksisterer uavhengig av handlingar og agentar, på same måte som vilje og identitet.

Slik eg forstår omgrepet musicking, så kan det koplast på dei kritiske teoriane som er presentert tidlegare i denne oppgåva som ein måte å nærme seg det musikalske på. På same måte som Barad (2007) argumenterer for å bevege seg bortanfor speglingar og representasjonar, forstår eg at Small (1998) skapar ein kritisk tilnærming til omgrepet musikk og skriv frem at denne tingleggjeringa kan forståast som ein måte å miste kontakt med det som er musikk, nemleg det å gjere musikk, musicking.

I staden for musikk som ein ting eller noko vi har tilgang på gjennom tankar, argumenterar han for at musikk er noko vi gjer, ein aktiv handling:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practising, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing (Small, 1998, s. 9).

Vidare skriv Small (1998, s. 9) at ein kan utvide omgrepet til å omhandle dei som tar billetter i døra, dei som riggar scena, dei som bær instrumenta, dei som vaskar lokalet etter at konserten er over, for dei bidrar alle til den musikalske hendinga.

I definisjonen skriv Small om å delta i musikalsk *performance*. Dette er eit omgrep som kan omsetjast til både *utøving* og *framføring*. I denne samanheng forstår eg Small at han meiner utøving. Det tolkar eg ut frå at han (Small, 1998, s. 8) skriv at det å delta i musikalsk handling er av sentral betydning for vår eksistens, like viktig som å snakke, og at vi er fødd musikalske på same måte som dei fleste av oss er fødd til å snakke.

Å omsette musicking til norsk er lettare sagt enn gjort. Det er hjå nokon omsett til «musisering», slik som Utdanningsdirektoratet (2006) har gjort i Læreplanverket i hovudområdet musisering:

Hovedområdet omfatter praktisk arbeid med sang, spill på ulike instrumenter og dans, innenfor ulike musikalske sjangere og uttrykk på alle årstrinn. Dette innebærer bruk av musikkens grunnelementer (puls, rytme, tempo, klang, melodi, dynamikk, harmoni og form), trening av musikalsk hukommelse og forestillingsevne og musikkorientering i praksis. Sentralt i dette hovedområdet står øving, musikalsk kommunikasjon, samspill, samhandling og formidling (Utdanningsdirektoratet, 2006).

Ein annan som er kjent for dette omgrepet er Bjørkvold (1989) med boka «Det musiske mennesket». Her plasserast mennesket som utgangspunkt og som det handlande subjektet som skapar musikk. Ved å nytte meg av post-humanistiske teoriar søker eg å bevege meg forbi ein slik måte å plassere mennesket på.

Ein tredje forståing av musisering er slik det beskrivast i oppslaget hjå Det Norske Akademis Ordbok: å underholde seg sjølv eller andre med musikk; synge og spille.

Ut frå måten musisering framstillast her, så forstår eg det som at musisering handlar om sjølv utøvinga, sjølv aktiviteten «å gjere musikk» og korleis ein kan gjere det saman med andre menneskje. I tillegg skilast komponering og lytting ut hjå Læreplanverket, som hos Small (1998, s. 9) er tatt med som viktige element i musicking.

For å bevege meg vidare frå denne måten å tenkje utøving på, og ikkje skrive meg inn i omgrep som plasserer menneskje i sentrum (og med det utelate viktige delar av Small (1998, s. 9) sin definisjon) held meg til den engelske versjonen av omgrepet; musicking. Det musicking gjer annleis enn slik omgrepet musisering blir tatt i bruk, er at omgrepet tar med seg andre enn dei som er direkte involvert i musiseringa. Omgrepet musicking har med seg meir enn omgrepet musisere og er ein teori som grip djupare inn i eksistensielle spørsmål og

som skriv frem at det er i relasjonane med den musikalske handlinga at meninga er å finne, ikkje i musikken i seg sjølve (Kulset, 2018). Small (her i Wassrin, 2016, s. 68) påstår at meninga i musikken ikkje er ibuande i musikkstykket, men noko som oppstår i kontakt med eller i relasjon som skapast gjennom musicking som handling.

Inspirert av Bateson og teorien om «the pattern that connects» meiner Small (her i Wassrin, 2016, s. 68) at musikkens meining skapast i relasjonar som vever eit komplekst nettverk over fleire plan som til dømes relasjonen mellom deltakarar i ei musikalsk handling, mellom lydane i musikken, mellom rom og deltakarar. I dette nettverket er alle koplingar viktig fordi dei bidrar inn i handlinga (her i Wassrin, 2016, s. 68). Small (1998, s. 8) skriv:

«The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in the musical works at all, but in action, in what people do»

Som Wassrin (2016, s. 68) skriv, er konsekvensen av dette at konseptet musicking dreier meininga i musikk frå å ha ein ibuande meining i seg sjølv, til å sette relasjonen og det å gjere musikk i sentrum av meiningsskapinga. Det er i relasjonen at musikkens meining blir til. På same måte som Small (1998) vil eg argumentere for at musicking er noko ein gjer og som skjer i nettverk mellom agentar og for at til dømes rom og lydar er av betydning i desse nettverka, eller samanvevingane, kor musikk blir til. Slik eg forstår det kan det sjåast i samband med agentisk realisme på den måten at rommet og lydane hjå Small har agens.

I avsluttande diffraksjonar (Kapittel 14.0) blir elementa i musicking med som inngogner til å sjå på funna mine. Her går eg inn i omgrepa som nemnast i korleis song, dans, komposisjon og øving blir til i funna mine.

7.0 Digitalitet

Digital lyd, som det vil være interessant å gå nærmare inn på i denne oppgåva, betyr reint teknisk at lyden er lagra som symbol og tall ved at den analoge lyden blir køyrd gjennom ein datamaskin som måler lydsignala og reiknar dei om til 0-er og 1-arar på ein lydfil (Torgersen, 2012, s. 36). Men desse lydfile er ikkje høyrbar som meiningsfull lyd før dei er rekna om til analog lyd igjen. Denne teknologien er tilgjengeleg for store deler av befolkninga i dag gjennom til dømes lydopptakar på mobiltelefon.

At denne typen teknologi er såpass tilgjengeleg som han er i dag, gjer noko med måten vi produserer musikk på. Det som ein gong måtte spelast inn gjennom dyre produksjonar i

studio, er no mykje meir tilgjengeleg gjennom teknologi som presenterast nettopp gjennom loop station og mobiltelefon (Torgersen, 2012, s. 40). Med det kan fleire få tilgang på å lage og gi ut musikk sjølv, og med det er ikkje det å gi musikk lenger berre for dei «gåverike få». Men det er ikkje berre ein moglegheit til å gi ut musikk, det gir og moglegheiter til å utforske og leike med teknologiar som før ikkje var tilgjengeleg utanfor studio.

Gjennom digital teknologi får vi tilgang til nye uttrykksformer, som Waterhouse (2013, s. 97) skriv. Gjennom digital teknologi vil ein få andre estetiske uttrykksmoglegheiter og desse moglegheitene til å jobbe annleis med bilete, lyd og film vil være avhengig av digital teknologi (Waterhouse, 2013, s. 97). Slik eg forstår det, kan teknologiens estetiske uttrykkspotensial forståast som moglegheiter som ligg i det teknologiske til å kunne uttrykke seg estetisk på nye og andre måtar.

Digitale verktøy er, slik det er presentert hittil, ein fysisk og teknisk eining ein kan samle, kommunisere og/eller påverke omgivnaden med og blir sett på som fysisk, funksjonelt, praktisk, brukarvennleg og lett tilgjengeleg, materiell gjenstand. Sett i samanheng med dei teoriene presentert i denne oppgåva, og som Waterhouse (2013, s. 95) peiker på, kan ein tenkje loop station og det digitale som materialitetar og dermed som noko meir enn passivt, fysisk objekt. Materialitet kan tenkast som noko som kan formast og som formar, og i denne samanheng er det loop station som både formast og som formar. Loop station blir forma av lydane og av alt anna rundt. Det som er rundt blir påverka av loop station gjennom den måten loop station fungerer og sender lyder tilbake.

7.1 Digital musicking

Eg vil her foreslå digital musicking som eit omgrep til å beskrive det som er gjort i denne oppgåva. Med utgangspunkt i Small (1998) sitt omgrep vil eg plugge inn det digitale og utvide forståinga av musicking til å ta med det digitale:

Digital musicking kan forståast som å delta i musisk utøving gjennom å utøve, lytte til, erfare, øve, komponere, improvisere, danse og gjere andre kroppslege uttrykk og å skape nye og andre musikalske uttrykk med, i og gjennom digitale einingar.

Med «med, i og gjennom digitale einingar» meiner eg at den digitale eininga gir moglegheit til å skape noko her og no kor den digitale eininga er med i skapinga av uttrykket ved å tilby andre måtar å uttrykke seg på. Lyda av stemma vil bli annleis når den sendast gjennom ein mikrofon eller når den loopast, dei gir nye impulsar og gjer noko med uttrykket og er med i å

skape uttrykket. Det digitale einingar ofte har som eigenskap er at det som komponerast kan lagrast i eininga, sånn at det digitale musikalske uttrykket kan bli med inn i nye møter, ny musicking og nye uttrykk.

Eit døme på det kan være det som oppstod når Viljar (4.1 år), Tristan (4.0 år), Håvard (3.9 år) og Melvin (3.11 år) møter loop station for andre gong. Utan at dette er noko som er snakka om, så blir det raskt tydeleg for meg at det er ein forventning om at det som skal skje er å finne fram det sporet vi laga førre gong og danse til det, dei har skapt ein dans dei sjølv kallar for «falledansen». Når vi ikkje finn att sporet dei har i tankane, så bestemmer Melvin seg for å skape eit nytt spor slik at falledansen kan ta til på nytt (Lydopptak 5).

Eit anna døme på digitale musikalske uttrykk som skapar ny musicking er når det å lytte til andre sin digitale musicking gjer impulsar til eiga digital musicking, som når Sofia (4.7 år) tar element frå ein felles innspeling og improviserer vidare med den når loop station og ho møtast for første gong åleine (Vedlegg 2 og lydopptak 6).

7.1.1 Loop station som digitalt instrument

Loop station er eit instrument som blir tatt i bruk av profesjonelle artistar, som Jarle Bernhoft⁶ (2011) demonstrerer i eit opptak hjå Ellen Show. Eldbjørg Raknes (2017)⁷ har tatt loop station i bruk i konsertar for dei yngste borna, og sjølv om barna sin lyd takast med i komposisjonen og improvisasjonen, så er det Eldbjørg som styrer det tekniske ved loop station. Dei nyttar seg begge av ein loop station med pedal som er den vanlegaste varianten. Den loop station som vi har nytta oss av er ein så kalla tabletop loop station, som betyr at den er meint til å stå på eit bord framfor på golvet.

Loop station som har vore med i barnehagen heiter Boss RC-505 og ser sånn ut:



Bilete 2: Loop station

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=be-VK_AB2k

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=HiuUH-DH4b4>

I følgje ein oversikt Letens (2014, s. 43) har laga over forskning gjort om teknologi i barnehagen, så er teknologi ein finn i barnehagen ofte skjermbasert (i form av PC, nettbrett, kamera, osv.). I motsetning til mange av dei digitale verktøya som takast i bruk i barnehage, så har ikkje denne ein skjerm, med unntak av ein liten skjerm som fortel kva spor ein spelar inn på. Ved å ikkje ha ein skjerm som skal takast direkte i bruk, så opnar det opp for andre steder å plassere blikk og fokus. Det opnar til dømes opp for samspel ved blikkontakt (som i kutt 2). Sjølv om han er utan skjerm, er han likevel visuell gjennom lys som gjer uttrykk for forskjellige modus.



Bilete 3: Ledige spor



Bilete 4: Recording



Bilete 5: Overdub



Bilete 6: Playback



Bilete 7: Fulle spor

Loop station har 5 spor med 2 opptaksmoglegheiter på kvart spor. Desse modusane heiter record (Bilete 4) og overdub (Bilete 5). For å sjå om sporet er klart så må loop station sjå ut som på bilete 3, ingen av spora er markert med raudt lys rundt play/record-brytaren.

For å spele inn må ein trykke på ein av play/record-brytarane og den startar å lyse raudt medan dei raude lysa rundt brytaren blenker.

Når innspelinga er ferdig har ein fleire moglegheiter til å gå vidare. Ein kan anten trykke på den same knappen og loop station går over i overdub-modus. Då lyser brytaren oransje medan dei raude lyset rundt brytaren held fram med å blenke, som på bilete 5. Ein kan no spele inn noko oppå det sporet fyrste sporet som vert laga.

Ein kan trykke to gonger raskt etter kvarandre og sporet går over i playbackmode og brytaren lyser grønt medan dei raude lyset beveger seg i ein sirkulær bevegelse rundt brytaren, som på bilete 6. Ein kan trykke på stop-brytaren som høyrer til det aktuelle sporet, kvart av spora har ein eigen stop-brytar. Ved å trykke på denne stopper både innspeling og playback på det aktuelle sporet. Eller ein kan trykke på play/record-brytaren på eit anna spor, då stopper innspelinga på det førre sporet og går automatisk over i playback-modus. Når det er spelt inn på alle spora vil dei raude lampene rundt play/record-brytarane markere dette, som på bilete 7.

For å lagre spora må ein trykke på ein knapp med påskrifta «Write» to gonger, den første gongen for å vele destinasjon spora skal lagrast på og den andre gongen for å lagre.

Det finnast fleire funksjonar⁸, som til dømes å lage spor som stopper når ein startar eit anna spor, slik at forskjellige rytmar kan endrast raskt når ein bruker loop station i til dømes live framsyning.

I tillegg til å være visuell er loop station òg taktil. Den har knappar, hjul, skyvekontrollar, glatte plastoverflater, seigare silikonoverflater og kantar. For å sette i gong eit opptak må ein som nemnd trykke på ein av dei runde brytarane og for å justere volum må ein skyve på skyvekontrollen. Den er innbydande i sitt taktile uttrykk og manar til bruk gjennom utforminga.

7.1.2 Kvifor digital musicking?

I Rammeplanen for barnehagens innhald og oppgåver (Utdanningsdirektoratet, 2017, s. 44) står det at den *digitale praksisen* til barnehagen skal bidra til leik, kreativitet og læring og at barnehagen skal legge til rette for at barn utforskar, leiker, lærer og sjølv skapar noko gjennom *digitale uttrykksformer* (Utdanningsdirektoratet, 2017, s. 45). Barnehagen skal òg legge til rette for at barna bruker ulike teknikkar, materiale, verktøy og *teknologi* til å

⁸ https://static.roland.com/assets/media/pdf/RC-505_e02_W.pdf

uttrykkje seg estetisk (Utdanningsdirektoratet, 2017, s. 51) og bidra til nysgjerrigheit, utvide forståinga deira og bidra til undring, undersøkingar, utprøvingar og eksperimentering (Utdanningsdirektoratet, 2017, s. 50).

I Nasjonale retningslinjer for barnehagelærerutdanninga (Universitets- og høgskolerådet, 2018, s. 16) kan ein lese at ein ferdigutdanna barnehagelærer skal ha kunnskap om estetiske verkemidlar, arbeidsmåtar, materialar, instrumenter, verktøy og *teknologi* i musikk, drama og forming.

Gjennom digital teknologi får vi tilgang til nye måtar å uttrykke oss på (Waterhouse, 2013, s. 97). Som eg vil komme tilbake til i kapittel 13.0, så har eg gjennom dette forskingsprosjektet oppdaga at loop station har brakt med seg mange nye måtar å være i digital musicking på. I tillegg til at Rammeplanen for barnehagens innhald og oppgåver (Utdanningsdirektoratet, 2017) og Nasjonale retningslinjer for barnehagelærerutdanninga (Universitets- og høgskolerådet, 2018) stiller nokon krav til kva ein skal ha tilgjengeleg i barnehagen og kva ein skal ha av kompetanse knyta til digitale praksisar, så vil eg påstå at skaparglede, humor, samspel, komposisjonar, improvisasjonar, kroppslege uttrykk som har oppstått i møta med loop station er grunn nok til å helde fram med digital musicking. Det oppstår noko nytt, spanande, kunnskapsbyggande, glede fylt, meiningsfylt i møta våre som ikkje ville kome til uttrykk utan loop station.

I denne oppgåva vil digitale musikalske uttrykk være sentralt, men er det noko anna enn ikkje-digitale musikalske uttrykk? Musicking opnar opp for det digitale fordi det som er gjort i dei performative prosessane skapar musikalske uttrykk gjennom digitalt instrument. Digitale musicking er ein utviding av omgrepet til Small som kan forståast som å delta i musisk utøving ved å skape nye og andre uttrykk musikalske med, i og gjennom digitale einingar. Å gjere musicking med digitale einingar gjer andre moglegheiter til uttrykke seg. Waterhouse (2013, s. 97) skriv at gjennom digital teknologi får vi tilgang til nye måtar å uttrykke oss på, det digitale gjer andre moglegheiter til å skape musikalske uttrykk som ein ikkje ville hatt tilgang på utan digitale verktøy. Det digitale instrumentet som nyttast her er med å skapar uttrykka ved å ta opp dei vokale uttrykka og sende dei tilbake. De skaper bevegelse i rommet og gjer til dømes ein tilgang til stemma på andre måtar enn om å syng akustisk og kan forlengje og utvide stemma. Dette kan gje moglegheiter som å forske på krafta i eigen stemme

(Kutt 2, lydopptak 3⁹), og når den i tillegg kan takast opp og loopast så gjer det moglegheiter som synge med seg sjølv (Vedlegg 2, lydopptak 6). Det at kan lagre det og ta vare på noko gjer at ein kan gå vidare med uttrykket og at lyden kjem tilbake på nytt og på nytt og skapar nye uttrykk gong på gong. Det digitale gjer en forskjell for uttrykket og for dei som uttrykker seg.

8.0 Metodologi og metode

I dette kapittelet vil eg gjere reie for kva eg har gjort for å samle inn forskingsmaterialet mitt og korleis eg har gjort det. Her vil eg presentere mine metodar og metodologiske framgangsmåtar. Dette er to forskjellige, men samanhengande omgrep.

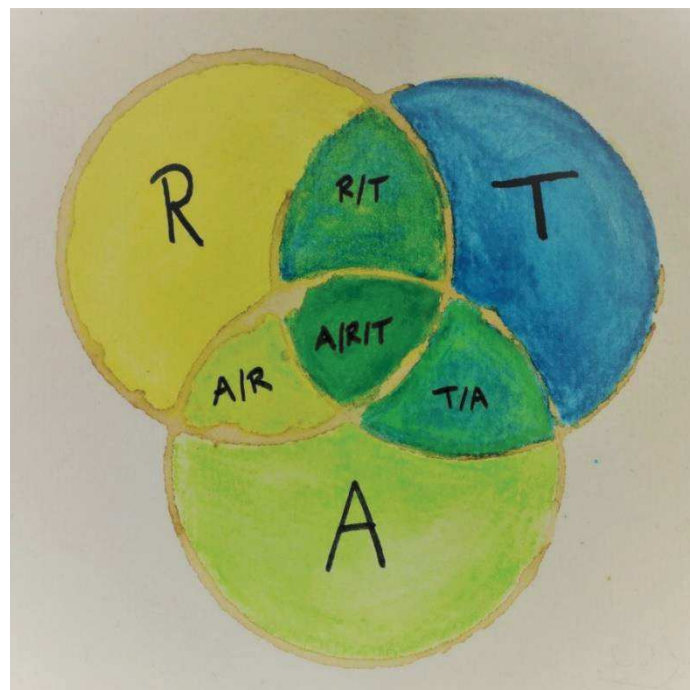
Redding-Jones (her i Østern, 2017) beskriv fram metodologi som heile prosessen, korleis forskaren gjer undersøkinga, ikkje berre reint metodisk, men handlar om dei kreative, komplekse, krevjande og kritiske prosesser som inneheld alle dei val forskaren møter, og omgrepet rommar tenking, sansing, opplevingar, tekstarbeid, praktisk-kunstnarisk arbeid, alle val og all handtering av etiske utfordringar knyta til prosessen, og kan dermed forståast som ein prosess i seg sjølv (Østern & Letnes, 2017).

Slik eg forstår det plasserast det metodologiske nivået mellom det vitskapsteoretiske nivået og det metodiske nivået og binder saman det teoretiske med det metodiske gjennom å kople saman tankar og handling. Metodologi blir eit bindeledd og gjer at metodar griper inn i teori og teori griper inn i metode. Slik som denne oppgåva er satt opp kan det sjå ut som det var teoriane som kom først, så kom det andre til etterpå. Men undervegs i denne prosessen så er det like mykje det metodiske som har krava at eg nyttar meg av dei valte teoriane, som at det er teoriane som har bestemt framgangsmåten. I desse prosessane er det at det metodologiske held til. Metode handlar om dei konkrete framgangsmåtane, teknikkar og prosedyrar som forskaren nyttar seg av for å skape og analysere material knyta opp til forskingsspørsmålet, omdreiingspunktet eller formålet med forskingsprosjektet (Østern & Letnes, 2017). Slik eg forstår det handlar dette om at metodane er dei konkrete verktøya og ramane ein nyttar seg av under vegg i innsamlinga som til dømes gruppestørrelse og korleis eg konkret gjekk frem. Eg nyttar meg òg av noko av dei metodologiske teoriane eg presenterer her inn i analysen (kapittel 13.0) og diskusjonen (14.0).

⁹ Heile opptaket er ikkje tatt med fordi dette kuttet er transkribert frå videoopptaket og det er ikkje alt som er med på videoopptaket som er komen med på loop station.

8.1 A/R/Tografi

A/R/Tografi blir av Irwin og Springgay (2008, s. xx) i hovudsak kopla til Deleuze & Guattari og deira omgrep rhizome. Men det er ein metode som er praksisbasert og vegleia av feministiske og post-moderne teoriar som forstår produksjon av kunnskap som forskjell (difference) og som produserer forskjellige måtar å være *i* verden (St. Pierre, her i Irwin & Springgay 2008, s. xxi). Med utgangspunkt i det vil eg argumentere for at A/R/Tografi kan koplant saman med Barad og diffraktiv metode og analyse, som kort fortalt handlar om å skape forskjellar som betyr noko. Nettopp fordi produksjon av kunnskap i begge retningane forståast som å produsere forskjellar *i* verda, og forstå desse forskjellane som meiningsberande, så meiner eg å kunne si at det er tydelege likskapstrekk mellom A/R/Tografi og diffraksjon. Slik eg ser A/R/Tografi og diffraksjon i denne oppgåva er A/R/Tografi som inngong til feltet og ein metode for å delta feltarbeidet, medan diffraksjon er ein metode for sjå og forstå forskjellane som oppstår i den A/R/Tografiske materialinnsamlinga. Å gjere A/R/Tografi som metode og inngong inneberer å være både kunstnar (Artist), forskar (Researcher) og pedagog (Teacher) i same person på same tid og desse tre rollane eksisterer i konstant relasjon til kvarandre (Irwin & Springgay, 2008, s. xxv).



Figur 1: Illustrasjon av dei tre rollane i A/R/Tografi og korleis dei overlappar
Illustrasjon: Iselin Dagsdotter Sæterdal. Kaffe¹⁰, akvarellfarger og tusj på papir

¹⁰ Kaffe vever seg inn med meg og i denne oppgåva som ein del av desse tre rollane. Kaffe er ein sterk agent i tilbliinga av denne oppgåva og blir dermed til ein naturleg del av uttrykket.

A/R/Tografi har for meg blitt ein inngong til å forske med kunst i pedagogiske institusjonar og situasjonar. Eg vel å bruke denne inngongen fordi den gir moglegheiter til å kunne utforske omdreingspunktet mitt ved å være så tett på materialet og hendingane som mogleg. Med utgangspunkt i det same som Barad, påpeiker Irwin og Springgay (2008, s. xxi) at idéen om kunnskap lenge har vært tufta på at vi kan stå på utsida og sjå på, «eg ser» har lenge vært jamført med «eg forstår» og slik har avstand og objektivitet blitt verdsett som ein måte å bedømme og undersøke fenomen på. Irwin og Springgay (2008, s. xxi, min kursivering) argumenterer for at ein A/R/Tografisk tilnærming til å forstå gjennom å fysisk *kjenne på* (touch), som gjer uttrykk for at ein involverer seg med materialar og ein materiell verden vi ikkje kan plassere oss utanfor. I materialet mitt kjem dette til uttrykk til dømes gjennom korleis Sofia og leidningen i kutt 2 (Kapittel 13.5) involverer seg med kvarandre. Dette rekonfigurerer måten vi oppfattar verden på og blir ein måte å tileigne seg kunnskap på som utfordrar avstand-tankegangen og kravar ein direkte involvering med verden (Irwin og Springgay, 2008, s. xxi). Med denne argumentasjonen plasserer dei produksjon av kunnskap som noko ein må gjere eller kjenne på som en del av og *i* verden, slik som Barad (2007) òg argumenterer for i agentisk realisme.

Forsking blir ein prosess som er ein del av samanvevingar av kroppar, tankar, sjølv, andre, menneskje og ikkje-menneskje gjennom samhandling med/i verden slik eg forstår Irwin og Springgay (2008, s. xxii) sett i lys av post-humanistisk teori.

Som metode er ikkje poenget med A/R/Tografi å forklare det som skjer, men heller å søke forstå gjennom levde, undersøkende prosesser som utøvar og ein er som utøvar interessert ein kontinuerleg søken etter å forstå (Irwin & Springgay, 2008, s. xxiii). Denne metoden anerkjenner at levd erfaring opnar opp for kompleksiteten i relasjonen mellom ting (ikkje-menneskjer) og menneskjer (Carson & Sumara, her i Irwin & Springgay, 2008, s. xxiii). Det er ei vending i korleis praksis blir oppfatta, frå noko som er ein tatt-forgitt måte å være på, mot ein måte å lære på gjennom levd erfaring (Irwin & Springgay, 2008, s. xxiii).

A/R/Tografi er ein metode som går forbi det å rapportere kunnskap som allereie eksisterer og å finne kunnskap som søker å kategoriserast inn i statiske kategoriar, det er ein metode som søker å skape rammer for kunnskap og forståing gjennom utforskande prosesser (Irwin & Springgay, s. xxiv), og som ein effekt av rollane så er A/R/Tografer opptatt av å skape rammer for kunnskap og forståing gjennom kunstnariske og pedagogiske utforskande

prosesser (Irwin & Springgay, 2008, s. xxvi). Dei rollane det her siktast til er kunstnar(A)/forskar(R)/pedagog(T), og som Irwin & Springgay (2008, s. xxv) utdjupar så handlar desse rollane om å være kunstnar, pedagog og forskar i vid forstand.

Ut frå Irwin & Springgay (2008, s. xxv) forstår eg pedagogrolla i A/R/Tografisk kontekst, i vid forstand, som ein som er opptatt av læring, forståing, tolking og forpliktar seg til pedagogisk engasjement som er kopla på pedagogiske fellesskap gjennom levd undersøking. Kunstnarrolla handlar i vid forstand om sensorisk-orienterte prosesser som forståast, tolkast eller som det settast spørsmålsteikn ved gjennom samhandling og møter med verden (Irwin & Springgay 2008, s. xxv). Slik eg forstår det handlar det om å møte verden på ein undersøkende måte og gjennom sansane og gjennom det skape meining.

Både kunstnar og pedagog er opptatt av læring, endring, forståing og tolking og det er i dette komplekse rommet av det *i mellom* at disposisjonen av undersøkingar bringer oss til forskarrolla som blir til gjennom å forplikte seg til dei heile tida pågåande levde undersøkingane på tvers av kunst og pedagogikk (Irwin & Springgay (2008, s. xxv).

Desse tre rollane er ikkje tre tydelege avgrensa og fragmenterte einingar ein kan veksle mellom kor den eine er meir føretrekt enn dei andre, men som Letnes (2017) erfarer, opplever eg at det alltid vil vere ein av dei som er i førarsetet, den som trer tydelegast fram. Som i illustrasjonen over (Figur 1), vil dei blø over i kvarandre. Dei er dynamiske praksisar som vever seg saman med kvarandre og som er til stades i mellomromma mellom kunstnar, pedagog og forskar og som i denne samanvevinga skapast kunnskap, meining, forståingar som òg er samanvevd med kvarandre (Springgay, 2008, s. 158). Slik eg forstår det er dei tre rollane i A/R/Tografi likeverdige, dei er samanvevd, spelar saman og er i dialog med kvarandre om å planlegge, gripe om og forstå materialet sett frå fleire perspektiv og posisjonar.

Eg opplever at pedagogen er i førarsetet når det skal planleggast for eit arbeid med barn, og pedagogen legger til rette for og er opptatt av undersøkende prosesser kor det kan oppstå nye kunnskapar og forståingar. Kunstnaren er i førarsetet når kreativitet og musicking blir eit tema og kunstnaren legger til rette for og er opptatt av undersøkende prosesser gjennom sensoriske og sanslege samhandlingar og møter med verden vi er ein del av. Førarsetet inntakas av forskaren ved at eg har dedikasjon og er forplikta til å skape meining og forstå gjennom å gjere kontinuerleg praktiske og kunstnariske undersøkende prosesser. Men den eine kan ikkje

føre utan at dei andre er kartlesarar og er med å orientere seg, dei arbeider heile tiden saman for å forstå topografien og landskapet dei er ein del av.

Fordi eg bruker dei tre rollane til å skape rammer som kan produsere kunnskap, forståing og meining gjennom pedagogiske og kunstnariske undersøkende prosesser, så har eg ein annan måte å være i og forstå materialet mitt enn om til dømes skulle deltatt i eit prosjekt som nokon andre hadde planlagt. Slik eg har valt å gjere dette prosjektet gjer at eg har førstehandserfaring og direkte tilgang på alt som har føregått frå start til slutt. På ein side gjer dette meir oversikt og innsyn, på den andre sida er det desto meir å halde styr på og gjere utan hjelp frå nokon utanfrå. Fordi eg har alle tre rollane i meg til ein kvar tid, så veit eg kva tankane til desse tre rollane har vært både i planlegginga, forarbeidet, gjennomføringa, etterarbeidet, dokumenteringa og bebreidinga/analysen av materialet.

8.2 Post-kvalitativ metode

Som ordet tilseier er det post-kvalitative noko som kjem etter det kvalitative. Det at noko kjem etter er ikkje naudsynt det same som at ein avskriv det ein går vidare frå, men utvidar og tilfører. Slik eg tenkjer post-kvalitativ handlar det om å ta med seg kvalitative tilnærmingar og sette det inn i andre kontekster, som til dømes i det å forske med kunst som metode. Likt som Østern og Letnes (2017) plasserer eg det å forske med kunst inn i det som kallast for post-kvalitativ forskning. Det som karakteriserer post-kvalitativ forskning, slik eg forstår det, er at det gjer rom for at ein kan nytte seg av andre måtar enn det tekstlege til å forske med. Med det tekstlege forstår eg her den logosentriske vendinga, som er skrevet om tidlegare i oppgåva og kor det materielle ikkje naudsynt blir tatt på alvor. Det tekstlege er verdifullt og nyttig for å få fram forskning som gjerast på feltet, samstundes som det i post-humanistiske teoriar er behov for å opne opp for noko meir enn det skriftlege som uttrykksform. Det tekstlege materialet i denne oppgåva er blitt til som ein effekt og konsekvens av møtet med den materielle verden (Taguchi, 2012, s. 14). Det tekstlege *er* ikkje forskinga, men er *blitt til* gjennom deltaking i den materielle verden og *i* dei kunstariske møta.

Som McNiff (2019, s. 29) argumenterer for, så kan det være behov for å bevege seg forbi det kvalitative når ein skal forske kunstbasert (kjem tilbake til kunstbasert forskning i kapittel 8.4). Eg støtter McNiff (2019, s.28) i det han skriv at dei kvalitative tilnærmingane har utvida moglegheitene for forskning betydeleg ved å ta for seg mykje av dei same utfordringane som kunstbasert forskning òg adresserer, og har inkludert kunstbaserte tilnærmingar i sine metodar.

Men fordi kunstbasert forskning strekker seg forbi dei vitenskaplege disiplinane, så kan den ikkje låsast i kvantitativ eller kvalitativt paradigme (McNiff, 2019, s. 28), den går forbi.

Som Østern og Letnes (2017) poengterer tenkast det i post-kvalitativ forskning at forskinga kan skje *i* andre uttrykksforma som gjennom til dømes musikk og dans, altså at forskingsspørsmålet kan svarast på *i* kunstnarisk praksis. Slik eg forstår det kan mitt omdreiingspunkt og mine forskingsspørsmål utforskast *i* og *gjennom* den kunstnariske praksisen som er gjort i dei kunstnariske møta med og mellom barna, loop station og meg.

Slik eg forstår dette, handlar det om at ein i dei post-kvalitative metodar kan ein forske *i* kunsten og forstå *gjennom* og *i* utøvinga. Som til dømes at eg sjølv må gjere eit uttrykk (Lydopptak 7) inspirert av Sofia (Vedlegg 2 og lydopptak 6) og Jenny (spor 2, lydopptak 1) for å forstå kva mening det kan gi og kva det kan bety å synge med seg sjølv.

Noko anna ved det post-kvalitative som eg opplever som frigjerande inn i denne oppgåva er at forskarens blikk, i følge Østern og Letnes (2017), rettast mot ulikskap meir enn mot likskapar i forskingsmaterialet. Fordi blikket rettast mot ulikskapar kan eg som forskar gå inn i materialet mitt og vie oppmerksomheit til dei augeblikka som står fram for meg og gå djupare inn i dei, framfor om eg skulle sett etter likskapar og til dømes laga ein systematisk oversikt over dei. Då hadde det vært behov for at eg tilnærma meg materialet mitt på ein annan måte og i staden for å zoome inn på dei augeblikka som trer fram, hadde eg måtta zoome ut og laga noko kategoriar. I mange samanhengar kan det være fint med ein oversikt og det gjer andre formar for kunnskap som kan være nyttig. Men for denne oppgåva, og for å belyse omdreiingspunktet mitt kor spørsmålet er *kva kan oppstå*, så opplever eg det som frigjerande å kunne bruka diffraktiv analyse (sjå kapittel 12.0), kor målet er å få fram ulikskapar og potensial i materialet (Østern & Letnes, 2017).

Østern og Letnes (2017) peiker på at det ikkje eintydig kan konkluderast med at det er eit tydeleg skilje mellom det kvalitative og det post-kvalitative fordi det kvalitative tøyser grenser, utforskar, er i utvikling og blander seg med det som kallast for post-kvalitativ forskning. Slik eg forstår det handlar ikkje det post-kvalitative om avskrive den kvalitative metoden, men å kople seg på og gå vidare med han.

8.3 Etnografi

For å undersøke omdreingspunktet mitt så har eg nytta meg av etnografi som metode. For å forske med loop station har eg tatt han med til barnehagen eg jobbar i, og nettopp fordi eg trer inn i barnehagekvardagen med dette studiet, så gjer eg eit etnografisk feltarbeid.

Etnografiens tradisjon er lang og historisk sett har den sitt utspring i kulturstudie og antropologi (Clifford & Marcus 1986; Geertz, 1973, er i Rhedding-Jones, 2005, s. 72) kor ein tradisjonelt sett forska *på* menneskjer i deira «naturlege habitat». Sett i lys av dei teoriane som er presentert tidlegare i denne oppgåva så kan dette utgangspunktet for etnografi forståast som ein idé om at ein som forskar er på utsida av det observerte og kan tre inn og ut av noko. Slik eg forstår det råda det tidlegare ein tanke om at ein kunne observere frå utsida og sitje igjen med eit bilete av korleis ting verkeleg er, som ein representasjon og spegelbilete av det observerte. Denne måten å forstå verden og tenkje kunnskap på, bevega ein seg etter kvart vekk frå. På starten av 1900-talet oppstod fenomenologien (Alvesson & Sköberg, 2008, s. 165) og med den kom det ein vending kor den levde erfaringa, ikkje rasjonaliteten, sjåast som utgangspunkt for kunnskapsskaping (Alvesson & Sköberg, 2008, s. 166). Som forskar gjekk ein frå å observere på avstand til å delta i observasjonane, å bli ein del av det ein ynskjer å få kunnskap om for å forstå gjennom deltaking. Med denne vendinga blir det ein annan måte å forstå tileigninga av kunnskap på og kroppen og sanseapparatet koplast på som ein måte å tileigne seg kunnskap.

Denne levde erfaringa som dannar nye kunnskapar og meiningar oppstår i møta mellom menneskjer og ikkje-menneskjer og i desse møta tar vi inn opplevingar og inntrykk gjennom heile sanseapparatet. Derfor vil eg i det vidare nytte meg av omgrepet multisensorisk deltaking i staden for deltakande observasjon. Dette er med støtte i Pink (NCRM, 2015, 17:11) når argumenterer for at ein produserer kunnskap gjennom samansette sanseintrykk (multisensorisk) og at ein er til stades i eit bestemt forhold mellom tankar, kropp og miljø (emplaced) (Kjem tilbake til dette i kapittel 8.3.2).

Som Hovde (2013, s. 90) skriv, så er ein som forskar ikkje berre mentalt, men kroppsleg til stade i prosessane og observerer med meir enn blikk. Fordi ein som forskar bruker alle desse sansane i å ta inn og arbeide med det som skjer i feltarbeidet, er det sannsynleg at mykje av det ein nyttar seg av i multisensorisk deltaking er intuitivt (Hovde, 2013, s. 82). Det er noko som er opparbeida over lang tid med erfaring og basert på teoretisk kunnskap og praktisk

erfaring som over tid er blitt til taus kunnskap (Hovde, 2013, s. 82). Sidan eg gjer feltarbeid i eigen barnehage er det mange ting allereie er innarbeida, og som blir ein del av feltarbeidet fordi eg til dømes ikkje treng å bruke tid på å bli kjent med barn og rutinar.

For å sjå dette i lys av dei post-humanistiske teoriane som tidlegare er presentert, så er deltaking ikkje noko ein aktivt vel å gjere, men det er noko ein alltid allereie gjer i samanveving med resten av verda. I følge Barad (2007, s. 91) og agentisk realisme er ikkje poenget å putte observatøren tilbake i verden, som om verden er ein behaldar og at vi menneskjer kan plassere oss inn i og ut av den. Eit poeng i agentisk realisme er å forstå og ta på alvor at vi òg alltid allereie er ein samanvevd med andre menneskjer og ikkje-menneskjer som ein uløseleg del av verda.

Desse teoriane utvidar det kvalitative og det etnografiske ved å ta på alvor det materielle og at det materielle alltid allereie er aktivt med som likestilte agentar i å skape kunnskap og meining gjennom samanvevingar i verden, mellom både menneskjer og ikkje-menneskjer. Eg støtter meg til Rhedding-Jones (2005, s. 72) når ho skriv at etnografi ikkje har nokon grenser for kva som kan studerast og forstår det som at etnografi opnar opp for å kunne studere det ikkje-menneskelege og det som skjer *mellom* menneskjer og ikkje-menneskjer.

I denne oppgåva vel eg å bruke to retningar innan etnografien. Den eine er mikro-etnografi, som eg har nytta meg av som metode. Den andre er sensorisk etnografi, eller sensory ethnography som Pink (NCRM (The National Centre for Research Methods), 2015) presenterer det som. Sistnemnte vil her være ein metodologisk tilnærming som vil ha fokus på dei prosessane eg vil delta i, i materialinnsamlinga mi.

8.3.1 Mikro-etnografi

I denne oppgåva vil den kvalitative metoden som nyttast være mikro-etnografi. Ein mikro-etnografisk metode er spring ut frå etnografisk metode og er i utgangspunktet ein etnografisk studie på mikronivå. I følge Rhedding-Jones (2005, s. 72) må eit prosjekt gå over lenger tid (minst tre år) og det at mitt prosjekt ikkje har denne tidsramma gjer at det ikkje er ein etnografisk studie, men mikro-etnografisk studie. I tillegg gjerast studien i ein veldig avgrensa del av befolkninga sidan eg gjer dette prosjektet i mi eigen barnegruppe i éin barnehage.

Etnografi som metode er tilnærmingar til det som skjer med utgangspunkt i ein nysgjerrigheit for kva som skjer, og ikkje med utgangspunkt i tydelege førehandsdefinerte spørsmål eller ein søken om å finne svar på kvifor ting skjer (Rhedding-Jones, 2005, s. 73). Eg er ikkje

nysgjerrig på *kvifor* vi gjer som vi gjer i møtet med loop station, men *kva* som *kan* skje i møtet mellom loop station, rom, mikrofon, oss og så vidare. Den mikro-etnografiske materialinnsamlinga har blitt til gjennom sensorisk og kunstnarisk deltaking. Det gir moglegheiter til å delta i det som skjer, som en del av det som skjer.

I følgje Rhedding-Jones (2005, s. 73) utfordrar etnografi som metode meg som pedagog fordi eg ikkje skal handle som pedagog i det som skjer, men heller «act allmost as one of the students» for å forstå deltakaranes ståstad og oppleving av det som skjer. Slik eg for står det betyr det ikkje at eg skal late som eg er eit barn og gå inn i denne rolla, men heller at eg skal gå ut av ein tydeleg pedagog-, kunstnar-, eller forskarrolle som står på utsida og fortel de kva dei skal gjere eller observere frå avstand og bli meir som ein del av det som skjer. Det skjer ei vending frå «dei/meg» til «vi» kor det oppstår moglegheiter for å utforske noko saman.

Slik eg opplevde dette så gav det andre måtar å forstå det som skjedde på. Fordi vi oppdaga og utforska loop station saman blei det eit fellesskap, noko vi opplevde saman, vi skapte nye kunnskapar og meiningar saman. For meg i mitt pedagogiske arbeid er ikkje dette ein uvanleg arbeidsmåte, så å kunne nytte denne utforskande, sanslege, til stadeverande, kjente, samanvevde måten å forske med har gjort at vi kunne gå rett inn i møta med loop station utan å ta vegen om å bli vant med nye måtar å nærme seg noko nytt.

8.3.2 Sensorisk etnografi

Sensorisk etnografi vil i denne oppgåva være ein metodologisk tilnærming fordi den rommar kreative, komplekse, krevjande og kritiske prosesser og tar med seg mellom anna sansing, opplevingar, praktisk-kunstnarisk arbeid i prosessane.

Pink (NCRM, 2015, 8:50) beskriv sensorisk etnografi som eit nytt lag av etnografi, ikkje i staden for etnografi. Etnografisk metode har gått frå det å samle inn data og ta kunnskapen med seg for å analysere han, via å produsere kunnskap i samarbeid med menneskjer der dei er for så å kunne ta denne kunnskapen med når den er samla inn for å analysere han, til å vite i praksis der tanken er at ein lærer saman med dei du forskar med og med det forstå kunnskapen saman med dei som er med i studiet (NCRM, 2015, 9:32). Det har skjedd ei vending i korleis ein tenker om kunnskap og det sensoriske har fått ein større plass i korleis ein forstår kunnskapsproduksjon og korleis sansane har ein sentral rolle i denne produksjonen (NCRM, 2015, 13:18).

Sensorisk etnografi beveger seg forbi tekst som dokumentasjonsmetode og har lært oss viktigheita av å ta med det usagte og det non-verbale for å ikkje berre ta med det folk kan sei og vise, men òg famne om og forstå dei uttrykka og måtar dei gjer ting på som ikkje kan fangast i ord (NCRM, 2015, 10:44). Det er ikkje lenger nok å observere, lytte, lese og skrive (NCRM, 2015, 13:29), det er behov for fleire måtar å dokumentere på mellom anna gjennom å filme, ta bilete eller gjennom kunstnariske former (NCRM, 2015, 11:01). Det å dokumentere på måtar som ikkje berre tar med menneskelege uttrykk, men òg kan få med og fram det ikkje-menneskelege og det som skjer *mellom* menneskjer og ikkje-menneskjer vil være avgjerande for å kunne gjere ein post-humanistisk studie. Med sensorisk etnografi formaliserast dette blikket for dei agentane som er med i kunnskapsskapinga, som til dømes å gjere dei musikalske uttrykka som blir til i møtet mellom loop station og stemme, eller leidning og bein tilgjengeleg som ein del av dokumentasjon og analysen.

Pink skisserer tre prinsipp for sensorisk etnografi. Den første er prinsippet er emplacement (NCRM, 2015, 14:21). Slik eg forstår det er ein del av eit forhold mellom tankar, kropp og miljø. Dette er i samspel med miljø og andre menneskjer (og ikkje-menneskjer) som òg er ein del av eit forhold med sine tankar, kroppar og samspelear med miljøet du er ein del av (NCRM, 2015, 14:21). For å sette dette i samheng med teoriar som tidlegare er presentert i denne oppgåva, så forstår eg det som at ein alltid allereie er ein del av eit miljø eller at ein er vevd saman med dei menneskelege og ikkje-menneskelege agentane i den gitte situasjonen og at ein er i konstante intra-aksjoner.

Det andre prinsippet for sensorisk etnografi er dei samanhengande sansane våre, som i den vestlege tradisjonen ofte delast opp i høyrslé, lukt, taktil, syn og smak, men som ikkje naudsynt kan skiljast frå kvarandre (NCRM, 2015, 14:51). Med andre ord heng dei saman, og sett i lys av post-humanistiske teoriar, ikkje berre med kvarandre, men òg som ein del av samanvevinga med resten.

Det tredje prinsippet er kunnskap i praksis og kunnskap ein ikkje naudsynt kan uttrykke gjennom ord. Sensorisk etnografi søker å undersøke desse måtane å forstå på og søker vegar å kunne representere dei på (NCRM, 2015, 15:23). Her bruker Pink ordet «representere», men slik eg forstår prinsippet ho skisserer her, så handlar det om ein onto-epistemologisk måte å presentere kunnskapen på, som ein effekt og/eller konseneves av eit møte med den materielle verden og at kunnskap kan kome til uttrykk på andre måtar enn gjennom ord.

I tråd med dette kan ein tenkje deltakande observasjon på nytt, og Pink (NCRM, 2015, 16:11) snakkar her om å endre terminologien frå deltakande observasjon til multisensorisk deltaking. Med det forstår Pink at å delta er å produsere kunnskap gjennom samansette sanseintrykk (multisensorisk) og at ein er til stades i eit bestemt forhold mellom tankar, kropp og miljø (emplaced) (NCRM, 2015, 17:11).

Pink (NCRM, 2015, 18:26) skisserer tre hovudelement av multisensorisk deltaking som observasjonsmetode. Det første prinsippet er å lære av å være til stades. Slik eg forstår det, handlar det om å være der det skjer og til dømes ikkje berre sjå opptak av hendingane, fordi ein vil gå glipp av element som ikkje er mogleg å få tilgang til på anna vis enn å være til stades. Til dømes lukta av mat som brer seg ut i rommet og riv i svoltne mager som gjer noko med flyten i samspelet i rommet, som til dømes bringer møtet mellom loop station og Viljar til ein brå ende (Vedlegg 5). Dette ble avslutninga på eit av opplegga. Å ha lukta denne matlukta som brer seg utover i rommet gir meg en kunnskap som ikkje kan gjevast att, eg får kunnskap om lukta si agens og kva den kan gjere når den vever seg inn i dei samanvevingane som er i rommet. Dette prinsippet viser kor viktig deltaking er.

Det andre prinsippet handlar om å være til stades og delta saman med og i det same som ein ynsker å undersøke. Eg blir vist kva som er viktig og lærer at desse samanvevinga betyr noko for den dei blir til i dette møtet. Til dømes så betyr møtet som oppstår i kutt 1 (kapittel 13.1) mellom leidning og bein noko for korleis songen blir til i dette møtet, eller kanskje er det møtet mellom songen og leidninga som betyr noko for korleis bevegelsane i beina blir til?

Det siste prinsippet handlar om delta kroppsleg i det ein undersøker, og komme i rytme med og få ein kroppsleg forståing av det som skjer. For å, til dømes, komme i rytme med Sofia (Vedlegg 2 og lydopptak 6) og loop station og for å få ein forståing av kva det kan bety for Sofia synge med seg sjølv, og for loop station å settast i spel på denne måten, så har eg gjort ein eigen innspeling med inspirasjon frå dette lydopptaket og spor 2 i lydopptak 1 (Lydopptak 7).

I følge Pink (NCRM, 2015, 23:49) så må ein sjå seg om etter andre måtar å dokumentere kunnskap som trer fram gjennom sensorisk etnografi på enn språkleg, og får å gjere det kan ein til dømes samarbeide med kunstnarar for å dokumentere. Eg har, i kraft av å gå inn i dette prosjektet som A/R/Tograf, samarbeide med kunstnar for å dokumentere på andre måtar enn det språklege.

8.4 Kunstbasert forskning

Arts-based research er eit samleomgrep som omhandlar forskjellige metodar som har til felles at dei forskar med kunst og tar med seg alle former for kunstnarisk tilnærming til forskning (Leavy, 2019, s. 4). Arts-based research kan, i følgje Østern og Letens (2017), omsetjast til kunstbasert forskning. Eg vel i det vidare å bruke det norske omgrepet.

Innan feltet for kunstbasert forskning er det nokon som meiner at det er ein retning innan det kvalitative, medan Leavy (2019, s. 4), som eg støtter meg til i dette kapitlet, argumenterer for at det er skjedd ei vending som gjer at ein må sjå på desse metodane som eit nytt paradigme, mot det post-kvalitative. Eg vel å plassere kunstbasert forskning innan dei post-kvalitative metodane fordi ein, ved å bruke kunsten som metode i forskning, opnar opp for nye innfallsvinklar og nye måtar å få frem, nærme seg og forstå forskingsmaterialet på.

Historisk sett har kunst og forskning vært avskilt, polarisert og feilaktig blitt stempelet som mindreverdig hos den andre (Leavy, 2019, s. 3). Men i både kunst og forskning er det grunnleggande likskapar i måten dei begge forsøker å utforske, belyse og forsøke å forstå aspekt ved livet, mennesket, naturen og det sosiale som vi er ein del av (Leavy, 2019, s. 3).

Deleuze og Guattari (her i Hovde, 2013, s. 84), er opptatt av korleis same erfaringar kan behandlast med ulike perspektiv og tenkingar innanfor vitskap, kunst og filosofi. De tre retningane påverkar og verker saman med kvarandre i gjensidige samanvevingar. Mens filosofien framstiller verden gjennom samansette omgrep, tenker vitskapen gjennom funksjoner satt i et diskursivt system. Kunst skaper sanningar og erfaringar gjennom det kroppslege og sanslege. Den kunstnariske erfaringa gjer ein tilgang på verda kor ein kan skape meining og kunnskap. Slik eg forstår det handlar det om korleis ein kan sjå på same erfaring med forskjellige inngangar.

Når eg i det vidare bruker omgrepa kunst og kunstbasert så bruker eg det i vid forstand og er alle former for kunst medrekna. Tradisjonelt har ordet kunst gjerne blitt knyta til den visuelle kunsten, men i kunstbasert forskning er musikk, dans, litteratur, drama og forming medrekna (McNiff, 2019, s. 23). I tillegg til desse klassiske disiplinane er alle tenkelege former for kreative uttrykk, prosesser og praksisar inkludert i ordet kunst i *kunstbasert* forskning (McNiff, 2019, s. 23, min kursivering). Det desse forskingsmetodane krev er at ein er fleksibel, open, kreativ og innovativt og med det opnar dei opp for at ein kan starte der ein er, lære undervegs

og utvikle seg over tid (Leavy, 2019, s. 11). Det vil si at ein ikkje naudsynt treng å være profesjonell kunstnar for å halde frem med kunstbasert forskning.

Kunstbasert forskning skil seg frå andre metodar fordi den nettopp tek utgangspunkt i kunsten. Kunst i møte med oss gjer oss rikare, griper oss, transformerer oss, provoserer oss og gir oss moglegheita til å uttrykke oss på måtar vi ikkje kan uttrykke oss andre vis og kunst kan være verdifull for forskning (Leavy, 2019, s. 3). Ved å bruke kunstbasert forskning vil ein kunne produsere ny kunnskap på måtar det ikkje er gjort før. Ved å bruke kunst kan kunnskapen opplevast og forståast på nye måtar og ein får tilgang på materialet som kan opne opp for nye måtar å tenkje og forstå kunnskapen på (Leavy, 2019, s. 9). Kanskje kan ein kalle det ein form for kun(n)stskap?

Ein kan spørja seg om det som er gjort i dette prosjektet er kunst, og kva er eigentleg kunst? Som nemnd så er synet på kunst som ligger til grunn i denne oppgåva at alle tenkelege former for kreative prosesser, uttrykk og praksisar ein del av kunstomgrepet. I prosjektet har det ikkje vært intensjon om å produsere noko sluttprodukt, men å utforske, leike, skape, improvisere, så er innspelingane og forskingsmaterialet mitt eit biprodukt av desse performative prosessane vi har vore i. Eg vil påstå at vi har vært i kreative prosessar. I følgje Kaufmann (2006, s. 11) er det nokon kriteria som må fyllast for at noko skal kunne kallast kreativt. Originalitet og verdi er avgjerande for at noko skal kunne være kreativt.

Kva er verdi i kunstsamanheng og kven avgjer om det har verdi? Her ynskjer eg å utfordre verdiomgrepet og sette det inn i post-humanistisk kontekst. I mitt prosjekt har eigenverdien stått høgt, her er det deltakarane, både menneskjer og ikkje-menneskjer som er med å skape verdi *gjennom* og *i* intra-aksjonar som agentar i samanvevingane kor innspelingane har blitt til. I klassisk forstand kan «verdi», i følgje snl.no (Sagdahl, 2019), definerast som kvaliteten ved noko, det som er godt ved noko. En tings verdi seies gjerne å bestemme viktigheita ved tingen med omsyn til korleis vi bør gjere våre vurderingar og avgjerder.

Om eg set dette inn i post-humanistisk kontekst, så vil eg flytte fokuset frå at det er noko som er ibuande i tingen til at det er noko som skapast i møta mellom agentar som i dette samspelet avgjer kva som viktig i dette samspelet og som opplevast som verdifullt for dei agentane som deltar i samspelet her-og-no. Dette er ikkje ein ibuande verdi, men ein verdi som skapast i samanvevingane og i møta mellom agentane. For på same måte som omgrepa identitet og vilje blei dekonstruert tidlegare i teksten, så kan verdi òg seiast å være noko som ikkje oppstår

utan at det er påverka av noko, det er noko som blir til og endrast i kontinuerlege møter i ein evig straum.

Vi er i ein evig straum av hendingar og prosesser kor korkje ting eller menneskjer er fast eller fiksert (Barad, 2007, s. 139, 170). I denne straumen inngår ein i samanvevingar med andre agentar, i desse samanvevingane oppstår det forskjellar ut frå kva agentar som spelar inn, og i desse forskjellane ligg det ein plikt til å forstå kva forskjellar som betyr noko, kva dei betyr og for kven dei betyr noko for (Barad, 2007, s. 90). Ut frå kutt 1 og 2 i analysekapittelet, så vil eg våge å påstå at det desse augeblikka som påkallar min oppmerksamheit har til felles er at agentane er i intra-aksjoner som kan samanliknast med det Csikszentmihayli (her i Kaufmann, 2006, s. 94) beskriver som flytsona. I flytsona utfordrast ein og er i samspel med andre agentar på ein måte som gir tilstrekkeleg risiko, utan at det blir så mykje utfordring og risiko at samspelet avsluttast.

8.4.1 Improvisasjon

I følge Kaufmann (2006, s. 11) er det nokon kriteria som må fyllast for at noko skal kunne kallast kreativt. I tillegg til kriteria originalitet og verdi¹¹ som er nemnd tidlegare i teksten, nemner Kaufmann (2006, s. 11) iver til å utfordre og la seg utfordre av det som vedvarande og kanskje til og med bli litt «vill og gal» i det som skjer. Slik eg forstår dette, handlar kreativitet om å enten komme opp med noko heilt nytt eller å ta noko kjent og gjere/skape noko nytt med noko kjent, som Sofia gjer i kutt 1. Dette er, slik eg forstår det, òg viktige element i improvisasjon.

Barn som medskaparar naturleg er improviserande gjennom sin måte å møte, forstå og være i verden på. Barn undersøker og er i verden ved å utforske moglegheiter gjennom improvisasjon (Sætre, 2006, s. 134). Improvisasjon, som ligg som ein undertone gjennom heile dette prosjektet, så handlar det om kunsten å kunne være i det uplanlagte og det å bli til i ein leiken samanveving mellom menneskjer og ikkje-menneskjer. Det handlar om å sette seg sjølv på spill, gi seg over til det som er ukjent utan å ane kor det bærer, det er dette som er improvisasjonens egeinskap (Steinsholt & Sommerro, 2006, s. 10). Improvisasjon som ein del av musicking kan være beskrivande for eigentleg alt som er gjort i materialinnsamlinga for dette prosjektet. Barn bruker ofte musikalske element som song, dans, spill, bevegelse, rytme som ein spontan uttrykksmåte og improvisasjon er ein intuitiv del av denne måten å uttrykke

¹¹ Verdi forstått som at det skapast verdi i samanvevingane og i møta mellom agentane.

på scena og syner sitt talent for dei ikkje-talentfulle basert på ein falskheit. Torgersen (2012, s. 41) sett dette saman med at det er grunn til å tro at vi lar vår musikalske sjølvtilitt bli påverka av talentkonkurransar og -show og at dette kan komme i konflikt med song- og musikkglede hjå den enkelte. Slik eg forstår det, argumenterer begge her for at dagens syn på å utøve musikk kan være noko som er for dei som er flinke og at majoriteten er tilskodarar og lyttarar til dei flinke. Når eg leser både Small (1998) og Torgersen (2012) så forstår eg det som at begge argumenterer for å bevege seg vekk frå denne måten å tenke på.

Gjennom å ikkje ha noko anna mål med dette prosjektet enn å utforske loop station som digitalt instrument i performative prosessar, så har vi vært prosessorientert. Eg opplever at vi har heldt oss unna tanken om musikk som noko «flinkt» og at det som blir til i prosessen skal bli eit produkt som skal vurderast. Eg opplever at vi, gjennom ein performativ prosess der utøving, komponering, improvisasjon, bevegelse, kroppslege uttrykk i møter mellom agentar, har oppdaga nokon moglegheiter til musicking i loop station. Desse moglegheitene har til no komen til uttrykk gjennom dømer presentert tidlegare i denne teksten og eg vil eg komme tilbake til fleire i analysane min (Kapittel 13.1 og 13.2).

Når Blom skriv at *alle* kan være kunstnarar trur eg ikkje han naudsynt sikter til ikkje-menneskjer her, men ved å opne opp omgrepet *alle* for dei teoriane som er tatt i bruk her, så utvidar eg denne forståinga til å ta med ikkje-menneskjer som kunstnarar i denne prosessen og dette prosjektet. I dette prosjekt vil det bety at eg må ta på alvor at mine medskaparar, menneskjer som ikkje-menneskjer, noko å tilføre prosessen i kraft av dei er med på å skape noko unikt i møta med kvarandre i kraft av å være forskjellig.

8.4.2.1 Barnekultur

Når det er med barn i prosjekt som dette vil barnas eigen kultur være ein del av og gripe inn i hendingane. Med barnekultur meiner eg her, som Jæger, Hopperstad og Torgersen (2016, s. 13) kultur *av*, *med* og *for* barn. Eg vil ikkje vie stor plass til barnekultur som eit spesifikt omgrep i denne oppgåva, men eg meiner det bør koplatt på fordi barnekulturen vil komme til uttrykk i materialet mitt.

Ein kort gjennomgang av dei forskjellige, utan å gå inn i diskusjonar rund omgrepa, kan sjå slik ut: Kultur *for* barn er vaksne sine kulturproduksjonar for barn, kultur *med* barn er ein arena der barn og vaksne møtast i å skape eit uttrykk saman, og kultur *av* barn skapast av barn utan innblanding frå vaksne (Jæger, Hopperstad &, Torgersen, 2016, s. 14).

Eg vil argumentere for at kultur som eigentleg var kultur skap av vaksne *for* barn blir til kultur *av* barn i det handling, figurer, scener, songar som er kjent frå film, teater, bøker og så vidare, takst med vidare i leik, ikkje berre som noko gitt, men at det endrast på i leik, eller gjennom musicking som det gjerast i kutt 1 (Kapittel 13.1), det er dette Rönnerberg (er i Letnes, 2014, s. 35) kallar for medieleik. Her vil Disneys «Frozen» gjerast om att som eit nytt uttrykk i møtet mellom loop station, leidning, Sofia, mikrofon og andre agentar. På den måten blir barnekulturen ein del av det kunstnariske uttrykket.

8.4.3 Teknologi som medforskar og medskapar

Som nemnd forskar vi med kunst i dette prosjektet og ved å bruke kunst kan kunnskapen opplevast og forståast på nye måtar og ein får tilgang på materialet som kan opne opp for nye måtar å tenkje og forstå kunnskapen på (Leavy, 2019, s. 9). Ved å nytte oss av digital teknologi får vi tilgang til nye uttrykksformer (Waterhouse, 2013, s. 97). På den måten ser eg på teknologien som medforskande og medskapande med oss i dei kreative prosessane.

I dette prosjektet har vi forska kunstbasert med musicking gjennom digitalt instrument. Vi forskar med musikkteknologi som medforskar og medskapar i performative prosessar kor loop station er med som agent i intra-aksjonane som oppstår i møta mellom denne og barna. I tillegg vil det ver teknologiske einingar som mikrofon, høgtalarar, kamera og diktafon i rommet. Dei to sistnemnde er med for å dokumentere og sjølv om desse vakte interesse hjå barna og var ein del av det som skjedde, så er det ikkje dei som er fokus for denne oppgåva og derfor vel eg å ikkje fokusere meir på dei her.

Loop station er nok ikkje designa og lage med barn spesielt i tankane, men måten den er utforma gjer at den er lett å bruke. Det gjer teknologien meir tilgjengeleg og gjer at ein får lyst å bruke den. Han gjer seg til medforskar gjennom utforminga si og skapar saman med dei andre agentane ved å gjere seg lett tilgjengeleg for skapande bruk.

Fordi loop station er ein digital eining som er laga for live framføring, så gir han umiddelbar respons og er skapande i prosessen med oss. Kjus og Danielsen (2016, s. 321) kallar dette for den umiddelbare signaturen og handlar om at det uttrykket som skapast her og no kan høyrast umiddelbart. Døme på det er Sofia (vedlegg 2, lydopptak 6) og Jenny (Kutt 2, lydopptak 3) kor den direkte responsen frå loop station, via mikrofon og høgtalar lager heilt andre moglegheiter for kreative prosessar og uttrykksmåtar enn om vi hadde eller gjort musicking akustisk eller brukt teknologi som først spelte inn og så spelte av etterpå, som diktafon eller

annan lydopptakar. Eller om vi hadde kutta ut loop station og berre nytta oss av mikrofon og høgtalar.

Loop station har òg moglegheit til å ta opp lyd, i tillegg til å gi umiddelbar respons. Ein kan la seg inspirere og bruke innspelningar inn i nye uttrykk, slik som Jenny og Louise gjer i vedlegg 1 (Lydopptak 1) eller som Sofia gjer når ho synger med seg sjølv i vedlegg 2 (Lydopptak 6).

Loop station er på eit vis diffraktiv i seg sjølv fordi den gjer noko med lydbølgene som treffer han i dei performative og kreative prosessane vi er i. Diffraksjon er eit omgrep eg kjem tilbake til i kapittel 12.0, men kort forklart handlar det om at når bølger møtast så treffer dei kvarandre og skapar nye mønster. På same måte treffer lydbølger og teknologi kvarandre og skapar noko nytt gjennom mikrofon, loop station og høgtalar. Når stemma treffer loop station flyttast stemma får inni kroppen til utsida av kroppen, dei fleste av oss har opplevd kor annleis det er å høyre sin eigen stemme gjennom lydopptak eller monitor. Den blir heller ikkje heilt lik for oss som er vane med å høyre den på utsida av kroppen, fordi den har blitt digitalisert og endra gjennom teknologi. På same måte som Kjus og Danielsen (2016, s. 321) skriv om at stemma endrast gjennom akustikk i rommet, så endrast stemma i møte med teknologi ved at lyden overførast vi det digitale og det gir nye posisjonar i improvisasjon (Åse, 2019, 9:11).

9.0 Dokumentasjon

I løpet av opplegga som er gjennomført som grunnlag til å skrive denne oppgåva, så er i møte våre blitt dokument. Eg har nytta meg av både videokamera, diktafon, skriftlegging i form av logg og loop station som dokumentasjonsformer.

I følge Silverman (her i Alvesson & Sköberg, 2008, s. 177) så er ein vid forståing av etnografi all forskning som inneberer observasjonar av hendingar i naturlege situasjonar. Ein litt snevrare forståing er at etnografi er kusten og vitskapen om å beskrive ei gruppe eller ein kultur (Fetterman, her i Alvesson & Sköberg, 2008, s. 177) og vil involvere multisensorisk deltaking som metode. Eg nyttar meg av multisensorisk deltaking i form av at eg sjølv er til stades, og ved å bruke videokamera og diktafon til å dokumentere det som skjer.

Før eg starta prosjektet ble det bedt om samtykke og det er berre dei som har fått samtykke til å delta som er nemnd i denne oppgåva. Det var føresette som samtykka på vegne av barna, men det har vært viktig for meg å få samtykke frå barna òg. Derfor har eg for kvar gong spurt om dei tykkjer det er greitt at eg filmar og tar opp lyd. Dei fleste gongane var det heilt greitt,

og dei ville gjerne sjå seg sjølv på video etterpå, til stor glede og mykje latter. Berre i eit tilfelle var det ein som ikkje ville bli filma, men det var greitt med diktafon, dette måtte eg respektere.

I etterkant av kvat opplegg skrev eg ned mine opplevingar av korleis det hadde gått. Dette har eg seinare fylt ut medan eg lytta til opptak og såg på videoopptaka. Nokon av dei lagt ved denne oppgåva (vedlegg 3-5). Desse loggføringane ble skrevet ned som støtte til meg sjølv for å hugse eigne tankar og erfaringar. Eg legg dei ved her for å gjere prosessen med materialet mitt så transparent som mogleg. Dei er skrevet som narrativ og er ikkje direkte transkripsjonar av opptaka. Det same gjeld for kutta eg vil presentere i analysedelen. Dette er fordi denne måten å gjere det på var den som var mest naturleg for meg. Det er for å framstille materialet mitt slik det er, personleg, for slik som McNiff (2019, s. 29) skriv, kan ein ikkje fjerne seg sjølv frå noko ein er ein uløseleg del av.

I tillegg til det kjem dei lydopptaka som ligg på loop station dokumentasjon av prosessen. Det har ikkje vært nokon intensjon at desse spora skal være noko produkt som skal visast fram for nokon, dei er produkt av prosessen for fokuset vårt har ikkje vært å skape produkt. Vi har ikkje hatt ein produktprosess, men kan sjå på spora som prosessprodukt. Fokuset mitt for og formålet mitt med gruppene har vært å være i prosessen og at det som kjem ut av det ikkje er tenkt som eit produkt som skal presenterast eller visast frem, men er eit produkt av prosessen vi har vore i gjennom den tiden vi har vært med loop station. Prosessen ville nok blitt ganske annleis om det var ein produktprosess vi gjekk inn i, kor målet hadde vore å lage noko som skulle visast frem. Det som ligg ved som lydopptak til denne oppgåva er meint å vise nokon dømer for korleis musicking kunne bli til i møtet med loop station, og ikkje som produkt.

10.0 Etikk

Sett i lys av dei teoriane og metodane eg har nytta meg av i denne oppgåva er ikkje etikk noko som kjem utanpå og i tillegg til, men er ein alltid allereie innveva del av teori og metode, ein ibuande etikk (Taguchi, 2012, s. 135). Etikk i agentisk realisme handlar om materialar, om å ta omsyn til samanvevde materialiseringar som vi alltid allereie er ein del av (Barad, 2012, her i Rosiek, 2019, s. 639). Etikk er noko ein *gjer* og handlar om eit ansvar for dei samanvevingane vi er ein del av (Taguchi, 2012, s. 135).

Vi er i prosesser av gjensidige endringar i samanvevingane og det bærer med seg at vi må sjå oss sjølv i ein tilstand av felles ansvar for kva som skjer i dei intra-aksjonane vi er med å

påverkar og blir påverka av (Taguchi, 2012, s. 135). Slik eg forstår det er det ein etikk som ligger i det som skjer, der alle agentane har eit etisk ansvar i situasjonen. På den måten kravast det ansvar i kvar handling og kvart augeblikk (Taguchi, 2012, s. 135). Ansvar er ikkje noko vi veljar, men er ei del av livet og handlar om å påverke og bli påverka (Deleuze, 1988; Lenz Taguchi, 2010, her i Myhre, Myrvold, Joramo & Thoresen s. 313) og gjennom ein ibuande etikk gir ein opp søken etter eit «sant» barn, «sann» kunnskap, ein «sann» forskning og sannheit i seg sjølv til fordel for samarbeidande innovasjon og kreasjon.

Etikk og ansvarlegheit blir eit spørsmål om evnen til å respondere. Sidan det ikkje er eit skilje mellom menneskjer og ikkje-menneskjer i agentisk realisme, vil etikk handle om eit ansvar for agentane i intra-aksjonane vi deltar i. Det handlar om å lytte til responsen frå dei andre (både menneskje og ikkje-menneskjer) og eit ansvar til å respondere til dei som ikkje er avskilt får ein sjølv. (Barad, 2012, her i Rosiek, 2019, s. 639). På same måte forstår eg at ein kan tenke etikk i musicking, fordi meining og skaping i musicking er noko ein gjer og blir til noko som skjer i samanvevingar *mellom* agentar.

Som kunstnar, forskar og pedagog betyr det at eg må ta innover meg at eg er med i de prosessane som er forskingsmaterialet i denne oppgåva, og at eg har eit etisk ansvar som alltid er til stade. Eg har eit ansvar for å opne opp for og gi rom for det uventa, det som oppstår i møta og i intra-aksjonar og forsøke å forstå kva som gjer meining for dei som deltar. Som Hovde (2013, s. 89) skriv, så er etnografiske praksisar avhengig av at ein som forskar er var for det uventa og kan improvisere for å opne opp for det meiningsberande. Fordi eg gjer materialinnsamlinga i mi eiga barnegruppe, så har eg eit etnografisk etisk ansvar. Eg har eit ansvar for å skape tillit i prosessane slik at dei opne romma for det uventa kan oppstå og fyllast med meiningsberande intra-aksjonar.

Samstundes har eg eit ansvar for at min agens som A/R/Tograf i dei prosessane vi har hatt blir tydeleg i det som skjer, eg er ikkje «berre» pedagog og kunstnar, men òg forskar i ein snevrare forstand enn den med-forskande pedagog-kunstnaren eg vanlegvis er. Den tilliten barna har til meg blir til ein anna tillit nettopp fordi rollane mine forskyvast, og det uventa som skjer i dei opne romma vi skapar settast i ny kontekst og skal brukast på andre måtar enn dei vanlegvis ville blitt dersom eg til dømes ikkje skulle skrive denne oppgåva. Dette kjem til syne gjennom, mellom anna, samtykkeskjema (vedlegg 6), videokamera og diktafon.

Ein dag hang det plutselig eit brev på alle plassane i gongen, og fleire av barna lurte på kva det var. «Det er samtykkeskjema» svarte eg. «Kva er det?» var det noko som lurte på. «Dykk veit jo at eg går på skole, sant?», nokon nikker og andre svara «Ja». «Når ein går på sånn skole som eg går på, så må ein skrive oppgåver, og for å skrive oppgåver, så må ein ha noko å skrive om» seier eg vidare. Store, stirrande auger retta forventingsfullt mot meg. «Eg har lyst til å gjere noko her på avdelinga som eg kan skrive om». «JA!» jubla fleire, nokon andre hoppa opp og ned i spenning og glede. Dei fleste veit at det var nokon på ein anna avdeling som var med meg på eit prosjekt nokon månader før og snytes nok det var ganske så urettferdig at ikkje dei fekk være med. «Men for å få lov til det må eg be foreldra dykkar om tillating først, dei må svare på om det er greitt før eg kan begynne»¹².

Dette var ein måte for meg å gjere barna oppmerksame på kva situasjon vi var på veg inn i som blei til i møte med samtykkeskjemaa som plutselig hang på plassane i gangen.

11.0 Prosessen

Idéen om å skrive om loop station kom frå ein semesteroppgåve skrevet hausten 2018. I det prosjektet utforska vi, tre 2-åringar og meg, om vatn kunne synge. Som eit verktøy for å utforske dette brukte vi loop station til å fange lydane for oss. Fokuset var ikkje på loop station i den oppgåva, men eg såg kor interessert dei blei i han. Dette har vært med meg sidan, og denne oppgåva blei ein spanande moglegheit til å utforske loop station vidare.

Prosessen med materialinnsamlinga mi starta med at eg spurte barna på mi avdeling om dei kunne tenkje seg å være med på noko eg skulle gjere i forbindelse med at eg tar ein utdanning. Eg forklarte litt kva det ville gå ut på, og det verka som at dette prosjektet var noko dei ville bli med på. Etter å ha fått samtykke frå føresette (Vedlegg 6) og godkjenning i NSD (Vedlegg 7) satt vi i gong. Det var 17 av 18 barn som fekk samtykke.

Barna på avdelinga mi er vane med A/R/Tografisk tilnærming gjennom måtane vi heile tida er i kunstnariske og pedagogiske undersøkjande prosessar og som skaper nye kunnskapar og forståingar. Dei kunstnariske og pedagogiske prosessane vi er i her er forstått i vid forstand, fordi vi heile tida søker å forstå det vi er ein del av og det gjer vi ved å heile tida ha ein

¹² Pedagoggen i meg har behov for å nemne at alle fekk være med å teste loop station, sjølv om ikkje alle fekk tillating. Ingen skulle oppleve seg ekskludert fordi føresette ikkje samtykka.

sensorisk samhandling med verda vi uløyseleg er ein del av og vi saman skapar rammer kor det er mogleg å være med og i verden på. Så å jobbe på denne måten er ikkje noko nytt for barna på avdelinga mi.

I forkant av prosjektet hadde eg gjort meg nokon tankar om ramane for prosjektet. Eg ynskja å skape eit rom kor dei performative og kunstnariske prosessane kunne flyte og ta oss med dit dei fører, og samstundes dreie oss rundt og veve oss saman med loop station slik at omdreiingspunktet i denne oppgåva kunne belysast gjennom forskingsmaterialet som blir til prosessane. Derfor bestemte eg meg for at vi skulle ta utgognspunkt i kroppen som instrument. Her vil eg ta ein kjapp avstikkar og kommentere den doble betydninga i *instrument*. Kroppen kan her sjåast som både musikalsk instrument, men og som verktøy for å være i verden.

Det kunne falt meg lett å tenke at det hadde vært behov for musikkinstrument i tradisjonell forstand fordi eg skriv innan fagområdet musikk. Men fordi eg ynska at fokuset skulle ligge på loop station og kva intra-aksjonar som kan oppstå i performative prosesser i møtet mellom han og barna, så ville eg innføre så få andre agentar som mogleg. Det heng saman med at eg som student skal produsere ein oppgåve og at eg gjer det lettare for meg sjølv å holde blikket mitt på det som er fokuset for denne oppgåva. I tillegg til dette, så spelar val av teoriar inn. I både teoridelen og metodedelen presenterer eg teoriar som tar utgangspunkt nettopp i vår væren *i* verden, og vår måte å sanse, oppleve det materielle og eksistere som en del av verden på er gjennom møter *mellom* kropp, verden og i samanvevingane mellom desse at vi kan forstå kva som gjer meining. Samstundes som at dette valet heng saman med ein interesse for å bruke kroppen som instrument, som ein musikalsk måte å veve seg inn i verden på. Kva lyder finnes det og korleis kan dei komme til uttrykk? Som til dømes i vedlegg 1, kor kroppar vever seg inn med vokale uttrykk, andre kroppar, loop station, rom, sentrifugalkraft, «Frozen» og blir til dans som musicking.

Vi hadde nokon uformelle samtalane, mellom anna når vi satt rundt borda på fellesrommet og åt matpakker, der eg tok opp kva tankar eg hadde for prosjektet og var opptatt av å lytte til dei forventningane barna hadde til det som skulle skje. Det var mellom anna eit barn som måtte vente litt på at samtykkeskjemaet skulle komme i retur, og medan han venta på dette og hørde frå dei andre barna kva dei hadde gjort, så begynte han å planlegge kva han skulle gjere og fortalte dette med entusiasme som stråla ut gjennom heile kroppen. Han gleda seg sånn at han ikkje klarte å sitte ved bordet og ete, han måtte reise seg opp, og gestikulerande,

hoppande fortalte han planen sin. Andre igjen testa ut forskjellige lyder ein kunne lage med kroppen, og fleire av barna hadde allereie planer for kva lyder dei ville gjere når det vart deira tur.

I løpet av dette prosjektet ble det blitt gjennomført 8 opplegg med grupper på mellom tre og fem barn kvar gong. Når eg delte inn grupper nytta eg meg av dei forkunnskap eg har om barnegruppa. Med utgangspunkt i desse forkunnskapane delte eg dei inn i grupper før første introduksjon mellom loop station og barn. Eg tenkte mellom anna på samansetning av aldersgruppe, kven som trivast godt saman, kven som kan trenge litt draghjelp og kven som kan bidra med draghjelp og kven som ikkje burde vera på same gruppe fordi dei vil distrahere kvarandre. I introduksjonsrunda ble alle som hadde gitt samtykke med. Dei neste møta bestemte eg meg for å gjennomføre med færre grupper og heller gjere fleire opplegg med dei sama barna. Dette gjorde eg av fleire grunner. For det første så handla det mest om å få eit forskingsmateriale som var mogleg å handtere, skulle eg hatt med alle på alt, så ville det blitt mykje meir materiale enn eg kunne handtert i denne samanhengen. For det andre så var et stort iver hos, stort sett, alle som var med den første gongen, men det var nokon som hadde større iver og glød enn andre. I denne samanheng såg eg det som viktig å ha med meg vidare dei som hadde lyst og dei som kunne bidra mest inn i å forstå omdreiingspunktet mitt. Som pedagog syns eg det var vanskeleg å ikkje skulle ha med alle vidare, og eg kjente på at eg måtte unngå at dei som ikkje fekk bli med vidare ikkje oppleve det som at dei ikkje var gode nok. Eg ville ikkje at det skulle opplevast som at dei hadde feila på ein opptaksprøve, for å sette eit slags bilete på det. Eg måtte heller tenka at sidan det var så stor interesse for det hjå stort sett heile barnegruppa, så er dette noko som er eit aktuelt opplegg å bruke vidare og noko vi kan fortsette med etter at materialinnsamlinga til denne oppgåva er over.

I dei neste møta ble det nokon nye gruppesamansetningar, både fordi det var kommen fleire til med samtykke som ikkje hadde fått vært med enda, og på fordi at eg no hadde fått eit inntrykk av kven som kunne passe på same gruppe i akkurat denne samanhengen. I tillegg kom fråvær på grunn av ferier og sjukdom hjå nokon av barn som gjorde at andre barn blei med i staden for dei som var tenkt. Og ein gong var det eit barn som heller ville bli igjen i leiken som var i gang, då var det eit anna barn som blei med i staden for.

I denne samanheng er det, slik eg ser det, ikkje så avgjerande at det er konstante grupper som er med kvar gong. Det er meir avgjerande at dei som er med har lyst å være med og ivrar etter å utforske og leike seg med loop station.

I den grad eg kunne sjå for meg ein progresjon i denne framgangsmåten, så var tanken at vi den første gongen saman skulle utforske loop station, mikrofonen, høgtalarane og forske på korleis desse fungerer saman med stemma og andre kroppslege lyder. Den andre gongen kunne vi i større grad utforske lydane og korleis dei kan brukast til å lage musikk. Den tredje gongen ville bli ein vidareføring av andre gong kor tanken var et eg på eit tidspunkt skulle overlata rommet og loop station til barna aleine. Eg hadde ein tanke om at det at eg var i rommet meir eller mindre medviten påverka barna i større eller mindre grad i det dei gjorde. For at dette skulle være ein god oppleving hadde eg ein tanke om at det då var viktig å etablere nokon mønster for korleis struktur det kunne være fordelar å ha. Som til dømes korleis ein gjer det med turtaking. Her danna det seg fort eit mønster kor ein om gongen gjorde ferdig ein runde på loop station. Reint teknisk kan ein legge inn 5 spor med moglegheit til å overdube på alle 5 spora. Det vil praktisk sette bety at ein kan lage 10 spor kor to og to spor ligg oppå kvarandre. Andre måtar vi kunne gjort det på var å samarbeide om spora, slik at det ikkje ble kvar sin song, men samarbeidssongar. Slik blei det ikkje denne gongen, men det er noko eg kan ta med meg inn i vidare arbeid med dette. Ein annan ting som eg såg som hensiktsmessig å etablere som mønster før eg trakk meg ut av rommet var å vise dei korleis dei kunne lagre spora sine. Det var det nokon som forstod korleis ein kunne gjere ganske fort, og før eg gjekk ut minna eg dei på korleis dei kunne gjere det. I løpet av prosjektperioden vart det mogleg å overlata rommet til barna og loop station to gonger. Før eg gjekk spurte eg om det var greitt at videokamera og diktafon fortsette å ta opp, det var det. Det eg legg merke til i opptaka er at når eg går ut, så blir det dei gjer endå meir frisleppet både i korleis dei løyste turtaking og i vokale uttrykk. No blei det meir sånn at den som hadde lyst tok mikrofonen, til tider på kostnad av nokon andre si musicking. Det ble og fleire innspelningar der dei delte på spora, at det ikkje var den same som gjorde alle spora, så var det neste sin tur. At eg var til stades i rommet kan tenkjast å ha blitt ein agent som sendte musicking i andre retningar enn når eg ikkje var der, mitt nærvær og agens gjorde at dei vokale uttrykka kom til uttrykk på andre måtar enn når eg gjekk ut av rommet. Barna visste at eg skulle skrive ein oppgåve og, utan at det var uttalt direkte frå min side, så meiner eg at dei fleste barna oppfatta det som at eg trengte noko av dei. På den måten fekk enne oppgåva agens inn i rommet, via mitt nærvær og gjorde noko med rommet.

Dette prosjektet måtte tvingast til ein slutt. Eg måtte tvingast til å sette ein grense for innsamlings, eg ville ikkje stoppe fordi det eg opplevde at dette prosjektet gjorde med oss var

å skape nye måtar å uttrykke oss på, eg opplevde det som veldig meiningsberande og har inntrykk av at barna opplevde det same. Framleis, eit halvt år etter materialinnsamlinga er det fleire som etterspør loop station og om eg ikkje kan ta han med til barnehagen igjen.

12.0 Analyseteori

I denne delen av oppgåva vil eg gå inn i materialet mitt og belyse det med dei teoriane eg har nytta meg av, men før det vil eg presentere analyseteorien eg bruker. I denne oppgåva analyserer eg funna mine diffraktivt. I tillegg til det, og i tråd med forståinga av at kunnskap blir til i møte med den materielle verden (onto-epistemologi), så belyser eg materialet mitt med teori frå Barad fordi hennar perspektiv på kropp, material og andre agentar sine intra-aksjonar belyser forskingsmaterialet mitt teoretisk, ikkje berre analysemetodisk. På den måten nyttar eg meg av post-humanistiske teoriar til å analysere med, i tillegg til analysemetoden.

Sentralt til analyse, slik Barad (2007, s. 35) bruker det, er agentisk realistisk forståing av meining/materiale (matter) som dynamisk og skiftande samanveving av relasjonar fram for meining som noko tingen har. På same måte som identitet, vilje og verdi, så løysast meining opp og sjåast som noko som blir til *mellom* agentar. Kva som er viktig og har ein betydning vil ikkje oppstå av seg sjølv men skapast i møte med andre agentar, slik eg forstår det.

Ved å sjå på det musikalske i materialet mitt som musicking, og ikkje som musikk, gjer at blikket mitt rettast mot dei musikalske performative prosessane som blir til i materialet. Musicking som analyseverktøy gjer at det musikalske trer fram som ein prosess og ikkje som eit produkt. I analysane har det vært viktig for meg å ikkje forsøke å forstå musikken gjennom å tenkje, men som musicking gjennom å mellom anna lytte, bli bevega av det som skjer, skape noko nytt og bevege meg til uttrykka. Dei musikalske uttrykka og eg har møtt kvarandre på nytt og på nytt og i desse møta har ny meining blitt til. Som en presentasjon av musicking legg eg ved både lydopptak, noter og skildringar i form av agentiske kutt. Her vil eg understreke at notane, som er ein tekstleggjering av det musikalske har blitt til som ein effekt og konsekvens av møtet med den materielle verden (Taguchi, 2012, s. 14). Dei har blitt til i møta mellom lydopptaka, videoopptaka, loop station, meg, loggføringar og minner frå opplegga.

Å analysere sett i lys av A/R/Tografi handlar om å brette ut det ein undersøker slik at det kan sjåast som både eit hele, ein del av eit hele eller som komplekse samanstillingar av mindre heilhetar (Irwin & Springgay 2008, s. xxvii). Slik eg forstår det kan dette koplast på dei andre

teoriane, for dei komplekse samanstillingane av heilheiter kan forståast som samanvevingar dersom ein ser «heilheiter» som agentar og noko dynamisk, ikkje-konstant og som heile tida er i endring. Nokon stader i analyseteksten vil eg vise desse samanstillingane som samanvevingar av agentar, som til dømes leiðninga-Sofia-beina-Let it go-høgtalarane. Det er for å understreke at det i dei teoriane eg bruker ikkje er noko som er hierarkisk over eller under noko anna i samanvevinga, og i nokon samanheng i analysen vil det bidra til å minne om og understreke denne ikkje-hierarkiske samanvevinga (Magnusson, 2017, s. 102). Det er i tillegg til å understreke at det ikkje lenger er enkelståande kroppar og einingar som går inn i samspel med kvarandre, men oppløyste kroppar som *blir til i* samspelet med kvarandre.

12.1 Diffraksjon

Diffraksjon er eit omgrep som blir tatt i bruk av Barad (2007) som eit alternativ til refleksjon. Både refleksjon og diffraksjon er henta frå fysikken og er namn på optiske fenomen. Kritikken Barad framsett om refleksjon er at den reflekterer tema av speling og liket, som ho finn støtte for hos Haraway (her i Barad, 2007, s. 71). Haraway skriv at refleksjon er forflyttingar av det same til eit anna område og er på leit etter det som er autentisk, originalt og verkeleg sant.

Diffraksjon er eit omgrep som er henta frå fysikkens verden og handlar om bølger. For å være enda meir presis handlar det om korleis bølger blander seg når dei overlappar og når ein bølge bøyer av og spreiar seg i møte med eit hinder, eit apparatus (Barad, 2007, s. 74). Når bølgjene møter kvarandre eller eit hinder så vil dei bøye av frå den retninga dei hadde, dei blir diffracted¹³ (Barad, 2014, s. 169). Dei spreiar seg og dannar nye mønster. Diffraksjon som optisk fenomen handlar om heterogene mønster, altså mønster av ulikheit og forskjellar. Det handlar om det ulike og forskjellige og er ein optisk metafor for å sjå mønster av forskjellegheter (Barad, 2007, s. 71). Diffraksjonar er meir enn ein metafor, det er eit fysisk fenomen som er å sjå (Bilete 8), det er mønster av forskjellar som gjer ein forskjell (Barad, 2007, s. 72). Ved å nytte seg av bølger gjer Barad (2007, s. 76) eit poeng av at i motsetning til partiklar, så kan bølger være på same stad til same tid og ved å treffe kvarandre så blir dei noko anna enn dei er åleine. Loop station blir noko anna i møte med mikrofon, høgtalar, stemmer, rom, tid, kroppar og så vidare.

¹³ Eg har ikkje funnet nokon god omsetting av denne bøyinga av ordet, så eg nyttar meg av den engelske versjonen.

Haraway (her i Barad, 2007, s. 71) poengterer at diffraksjon som metode er ein annan type av kritisk medvit som er dedikert til å gjere ein forskjell og ikkje repetere det «heilage bilde av det same». Slik eg forstår det handlar diffraksjon om å bevege seg vekk frå dei tenkjesetta som har prega mye av den vitskaplege historia vår, altså dei reflekterande, gjentakande måta å tenkje på som søker å forstå kvifor ting skjer, i ein samanheng mellom årsak – verking.

Diffraksjon kartlegg ikkje forskjellar, det som kartleggast er *effektar* av forskjellane (Haraway, her i Barad, 2007, s. 72, hennar kursivering). Barad ser konseptet diffraksjon som et verktøy for analyse for å møte og respondere på effektane av forskjellar (Barad 2007, s. 72).

12.1.1 Når bølgene møtes...

Når bølgene møtes oppstår noko nytt. Til forskjell frå partiklar, som er definert som materielle einingar som eksisterer på eit gitt punkt til ein gitt tid og som ikkje kan eksistere på same stad til same tid som ein annan partikkel, så kan bølger overlape (Barad, 2007, s.76). Når bølger overlappar kombinerast bølgene sin enkelståande kraft til ein samanslått bølge med begge sin kraft i seg, denne bølga blir eit resultat av de to enkelståenda bølgenes komponentar, det er ein forstyrning laga av dei to individuelle bølgene (Barad, 2007, s.76) og noko nytt og annleis oppstår. Dette er illustrert på bilete 8:



Bilete 8: Bølger som treffer kvarandre og skapar nye mønster. **Foto:** Iselin Dagsdotter Sæterdal

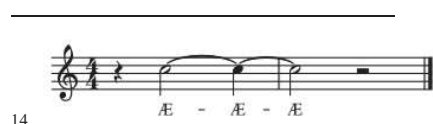
Diffraksjonar er ikkje bestemte mønster. Sjølv om diffraksjon er gjentakande så vil samansetninga av mønstra ta forskjellige former, få forskjellige effektar, ut frå samansetninga av delane (Barad, 2014, s. 168). Det gjentakande, loopen, kan tilsynelatande stå fram som om det er likt kvar gong. Ut frå dei teoriane som er nytta i denne oppgåva, så er det ikkje noko som er likt, det er alltid allereie noko anna. Når loopen spelast av vil den møte noko(n) og noko(n) møter loopen, og i dette møtet, i mellom desse som møtast, vil det oppstå ulikt hendingar for kvar gong dei møter kvarandre. Som i vedlegg 1 kor David ler kvar gong «Æ-Æ-Æ»¹⁴ kjem gjennom høgtalaren.

Men det er ikkje den same latteren, den har forskjellig intensitet og verkar saman med blikk, loopen, bevegelse, kroppar, lyd, høgtalar og andre agentar i samanvevinga som blir til. I dette møtet blir loopen òg til på nytt kvar gong, den blir noko anna i møte med David og David blir noko anna i møtet med loopen, dei blir til i møtet med kvarandre og møtast på nytt og på nytt. Som nemnd er loopen gjentakande, men delane som er med i samanvevinga gjer at mønsteret, eller det som blir til i møtet får forskjellig mønster kvar gong.

12.2 Apparatus

For å illustrere apparatus og diffraksjon nyttar Barad (2007, s. 74) seg av lysbølgjer og referer til fysikaren Bohr. I hans eksperiment sendast lysbølger gjennom eit apparat som bryter lysbølgene og dannar andre og nye mønster, dette apparatet er eit instrument som produserer mønster og som registrerer forskjellar av enkelte bølger i det dei treffer kvarandre og vevast saman (Barad, 2007, s. 81). Apparatus er materielle forhold av moglegheit og umoglegheit av betydning, dei synleggjer kva som betyr noko og kva som ikkje betyr noko (Barad, 2007, s. 148). Med andre ord, slik eg forstår det, er apparatus det som gjer ein forskjell som gjer at det oppstår noko nytt og annleis og som gjennom disse mønstera synleggjer kva som betyr noko og ikkje.

I følgje Barad (2007, s. 74), så er det veldig vanskeleg å bygge apparat for å studere samanvevingane. I mitt tilfelle så kan samanvevingane bestå av til dømes loop station, golv, rom, tid, vegg, mikrofon, lyd, kroppar, idéar, forventningar og så vidare. Grunnen til at det er vanskeleg å bygge apparat til å studere desse samanvevingane meiner Barad (2007, s. 73) er



fordi dei endrar seg etter kvar intra-aksjon. Utfordringa er at rommet, tida og materialet ikkje eksisterer før intra-aksjonen som skapar noko nytt tar plass. Nøkkelspørsmålet i kvart tilfelle vil være korleis ein kan, på ein ansvarsfull måte, utforske samanvevingane og dei forskjellane dei lagar (Barad, 2007, s.73). Når havbølga møter eit hinder vil den spreie seg. Det er dette hinderet som blir havbølgas diffraktive apparat.

Slik eg forstår diffraktiv apparatus, så er det det som gjer at det oppstår noko nytt, apparatet ein «sender» noko gjennom/forbi for å sjå kva som bøyer av og korleis. På den måten kan eg forstå det som at loop station er mitt apparatus i denne oppgåva og at det å sende bølger av menneskjer og ikkje-menneskjer gjennom/forbi denne kan sjå kva forskjellar loop station gjer i desse møta, kva effekt disse forskjellane gjer, forstå kva forskjellar som betyr noko, kva dei betyr og for kven dei betyr noko for (Barad, 2007, s. 90).

12.3 Diffraktiv analyse

I følge Østern og Hovik (2017) er diffraktiv analyse det å gjere agentiske kutt og sjå nøyare og nærmare på kva agentar som trer frem og gjennom disse få fram ulikskap og moglegheitene som produserast i augeblikket.

Som Barad (2014, s. 168) skriv, så vil ein bevege seg vekk frå «returning» (vende tilbake) og heller nytte seg av «re-turning» (vende om igjen) i diffraktiv analyse. Slik eg forstår det meinast det at ein ikkje kan vende tilbake, som i å gå tilbake i tid, men som i å vende om og snu på det, om og om igjen. Lage nye diffraktive mønster og puste nytt liv i det. «Det» i denne samanhengen her vil være materialet mitt og kutta mine. Barad (2014, s. 168) samanliknar det med slik ein meitemark gjer med jorda, han vender jorda og om igjen, slepper luft inn og pustar nytt liv inn i jorda. På same måte kan det å vende om på materialet, sjå det på nytt og oppdage noko nytt fordi at materialet i ein analyseprosess inngår i diffraktive intra-aksjoner med meg, akademisk kontekst, PC-skjerm, tastatur, bord, sofa og så vidare. Vi blir ein samansveisa eining bestående av fleire einingar som det ikkje er mogleg å skile eller vite kor startar eller stopper.

Tid og sted sett i lys av Barad (2014, s. 168) er alltid allereie til stades og samanvevd med det som skjer her og no, det ikkje mogleg å etterlate det «gamle» og det er ikkje mogleg å bevege seg forbi fordi der-då er alltid ein del av her-no. Der-då er ein del av mitt her-no når eg sit her med kutta mine, men eg kan ikkje fysisk gå tilbake i tid og leve oppatt dei same hendingane akkurat slik dei var då dei skjedde. På den måten er det ikkje eit klart skile mellom her-no og

der-då (Barad, 2014, s. 168). På same måte var mitt her-no ein del av augeblikka som skjedde der-då, det intra-agerte med hendingane som skjedde der-då i form av at denne oppgåva skulle bli til. På den måten er ikkje tid lineær, den har alltid med seg både her-no og der-då og det er ikkje eit absolutt skile mellom desse to, den har med seg spor av kva som kanskje kan (ha) skje(dd) (Barad, 2014, s. 168).

Eg gjen-vender (til) spacetime koordinatane (Barad, 2014, s. 169) av februar 2019 i denne oppgåva. Men i staden for å sjå på det som at eg kan plukke ut eit lysbilete av tid, som frå ein rekke eller linje av etterfølgjande hendingar, så er det som å klippe saman der-då med her-no. Slik eg forstå Barad her handlar det om at kvart augeblikk kan gjen-vendast (til), men at det blir ikkje som å sjå på eit fryst augeblikk i ein linjer tidsflyt, men som å kople på eller veve saman der-då med her-no og sjå kva anna som kan oppstå får det augeblikket når ein møter dette augeblikket på nytt og på nytt. Dette augeblikket vil bli forskjellig kvar gong, som når eg har jobba med dokumentasjonen opplegga, så har desse augeblikka frå der-då grepet inn i her-no og bringa med seg noko nytt kvar gong, dei har skapt nye meiningar, ny forståingar og ny kunnskapar kvar gong. Som eit døme på det kan ein sjå begge kutta er presentert to gonger (kapittel 13.1, 13.3, 13.5 og 13.7). Augeblikket blir diffracted, bøygd av i forskjellige rettingar (Barad, 2014, s. 169).

Slik eg forstå diffraktiv analyse kan en ved å gjere disse agentiske kutta sjå på hendingane på nytt og på nytt og forskjellige vil stå fram frå gong til gong og gi nye innsikter, meiningar og kunnskapar.

12.4 Agentiske kutt og stop moments

Ingen av agentane har eit naturleg fokus i dei performative prosessane, dei vever seg inn og ut av flyte av intra-aksjonar. I eit tidlegare utkast av oppgåva hadde eg skrevet at det er mitt forskarblikk som sett noko i fokus, men eg har etter kvart oppdaga at det i dei teoriane eg har valt har skjedd ei vending i korleis eg tenkjer om utval frå materiale. Gjennom mangeårig trening i å sjå etter interaksjonar og å sette mennesket i fokus for oppmerksomheita, jobba inn gjennom grunnutdanninga og ved at det framleis og tradisjonelt sett er det som er den vanlege måten å sjå verden og kunnskapsskaping på, så har eg blitt utfordra på å vende meg bort frå tanken om at det er eg som bestemmer, og snu meg mot at det er materialet som kallar på meg. Det å gjere agentiske kutt er å gjere kutt i den pågåande flyten av intra-aktivitet som

uavbrote går (Taguchi, er i Østern og Hovik, 2017). Kuttene får ulike agentar til å tre frem med den hensikt å peike på ulikskapar og moglegheiter som produserast.

For å foreta eit kutt må det være noko som påkallar oppmerksamheita mi, det må være noko som gjer at eg stopper opp, eit «stop moments», eit «augeblikk av risiko, eit augeblikk av moglegheiter som kallar på vår oppmerksamheit, den gir ein veg til fokus på læring som trer fram» (Fels & Belivue, her i Østern & Hovde, 2019, s. 172), som eit barn som drar deg i ermet (Fels, 2015).

Det har vært utfordrande å forskyve fokus, lytte til materialet og følgje etter der det roper på meg. Sjølv om alle agentane har ein rolle, så er det nokon agentar som trer tydelegare fram enn andre og som kallar på min oppmerksamheit når eg analyserer materialet mitt.

Fordi eg kjem frå dei tradisjonane eg gjer, så har det vært både utfordrande og spanande å forskyve fokus. Det har krava ein heilt anna måte å sjå og gå inn i materialet på for å rette fokus mot det ikkje-menneskeleg og materielt-diskursivt i dei performative prosessane. På den måten må eg gå inn i materialet mitt, la meg rive med av noko som kan sei noko om kva som skjedde når loop station møtte barna og barna møtte loop station. For å øve på denne forskyvinga så har eg skrevet, eller re-turned, deler av kutt 1 og kutt 2 på nytt for å sjå hendinga frå ikkje-menneske.

Det har vært utfordrande å foreta kutt. Det er av fleire grunner. Det eine er at når ein sett seg ned og verkeleg trer inn i det som skjer, så er det så mykje interessant at å ta med 2 kutt opplevast så tynt. Samstundes som at det opplevast så rikt fordi det i kvart av dei kutta som er med i oppgåva her er umogleg å få med seg alt som skjer. På same måte som at det er umogleg å følgje med på alle retninga ein bølge tar når han bryt av mot ein stein, så vil det være umogleg å følgje alle retninga materialet mitt tar når kroppar møter lyd, når lyd møter mikrofon, når leidning møter bein, når tyngdekraft møter lyd, når barnekultur møter loop station, sentrifugalkraft møter kroppar, når mikrofon møter stemmer. Det andre er at det er ein konstant flyt av hendingar det er umogleg å bryte av og ta ut av kontekst. Eit kvart av kutta har med seg noko frå det som skjedde før eg kutter og fortsett inn i noko som skjer etter eg kutta.

Som eg skrev innleiingsvis i starten av oppgåva så blir eg som forskar i dette prosjektet, med dei teoriane eg har valt å bruke, forplikta til å sjå etter det som gjer ein forskjell som betyr noko, det som produserast som ein verdi i samanvevingane. Det gjer eg mellom anna gjennom

sensorisk etnografi, kunstbasert forskning og A/R/Tografi som metodar. Men for at eg skal legge merke til desse inngripande forskjellane, så må det være noko som påkallar min oppmerksomheit.

13.0 Analyse

I det følgande vil eg presentere nokon agentiske kutt henta frå forskingsmaterialet mitt. I analysen vil eg presentere agentane i rekkefølge slik dei har trådd fram for meg når eg har jobba med materialet, i ikkje-hierarkisk rekkefølge. Analysen er blitt til ved å lese kuttet på nytt og på nytt for å sjå kva som trer frem. Eg har hoppa mykje fram og tilbake mellom overskrifter og tankar, idéar og kunnskap har blitt til gjennom å sjå alt i lys av kvarandre. Det har til tider kjenst vanskeleg og unaturleg ut å dele opp materialet, samstundes som at materialet må gjerast forståeleg og tilgjengeleg for lesaren og har blir forma deretter. Som ein del av analysane vil eg re-terne kuttet og sjå det på nytt frå eit ikkje-menneskeleg perspektiv, før eg til sist gir ein kort oppsummering av analysane.

13.1 Kutt 1: Let it go

Det er tredje gong loop station og Sofia (4.7 år) møtast. Ho trykker på record på spor 1 så det lyser raudt. Ho reiser seg opp og synger «Let it go»¹⁵:

Letitgo - o Letitgo - o Can't hold itback a-ny - mo - o-ore Letitgo - o Letitgo-

o Can't hold itback a-ny - mo - re Here I st-aaa - nd and aa a - aa aa-aaa - a A-a-

aa - aa - aa - aaaa.

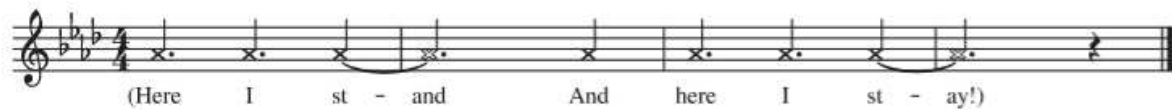
Kvar gong det i notebildet er notert ned en > så legger ho trykk på teksten og nota. Kvar gong ho gjer dette, så snurrar ho rundt i ein dansande bevegelse slik at leidninga til mikrofonen

¹⁵ Melodi frå Disney-filmen «Frozen»

anna kvar gong snurrar seg rundt tett inntil beina hennar og annan kvar gong snurrar seg laus igjen.

Ho stopper opp og ler. Eg trykker på record-knappen slik at den går over i overdub-modus¹⁶. «Ein til!» roper Sofia ut, stopper å danse og er på veg mot loop station i det ho ser at eg trykker på knappen. Eg peiker på mikrofonen og kviskrar «Det er klart». Sofia startar å nynne melodien til «Let it go» ein gong til, men denne gongen syng ho på «dæ, dæ, dæ» heftigare og med ein råare stemme. Samstundes tar ho til å snurre igjen meir heftig og raskare i bevegelsane. Ho snurrar, stopper opp, lener seg framover, held mikrofonen mot låret og klaskar rytmen i songen på låret. Så dunkar ho rytmen på mikrofonen. Så held ho mikrofonen mot toppen av hovudet medan ho stryker rytmen i håret. Så løfter ho den eine foten, held mikrofonen retta mot denne og klaskar rytmen med handa på foten. Alt dette medan ho syng melodien på «dæ-dæ-dæ». På eit tidspunkt mister ho balansen og ho må sette foten ned for ikkje å falle over. I farten tar ho nokon steg framover medan ho framleis synger melodien til «Let it go». Ho begynner å klaske seg på låret igjen. Noora (6.0 år) ler litt, Sofia ser på henne og ler ho med. Eg trykker på record-knappen igjen slik at sporet går over i playback-modus. «Hei! En til!» utbryter Sofia. Volumet har vært av under innspelinga. Eg skrur opp volumet og vi kan høyre det Sofia har laga. Vi lyttar i nokon sekunder så bryter både Jenny (4.9 år) og Sofia ut i latter. Sofia beveger seg mot loop station, trykker på record-knappen så spor 1 går i overdub-modus, «Let it go» og snurredansen med mikrofonleidninga er i gang igjen, denne gongen med meir trykk i stemma og meir kraft i snurrebevegelsane. Det er ein blanding mellom originalteksten og vokale uttrykk som dæææ, ooo og aaa. Ho snurrar vekselvis ein runde den eine vegen så ein runde den andre vegen slik at leidninga ikkje viklar seg fleire gonger rundt bina. Så kjem det ein lang tone. Ho snurrar den same vegen så langt tonen varer og leidninga snurrast fleire gonger rundt beina. Ho faller over, tar seg for med begge hender så mikrofonen dunkar i golvet. Alt dette skjer medan ho framleis synger. Ho ler kort, hald fram med å synge, reiser seg opp og snurrar seg ut av leidninga medan ho dunkar på mikrofonen i tekstrytmen:

¹⁶ Dette var et val eg tok både fordi eg tolka latteren som eit uttrykk for at det vokale uttrykket var ferdig og fordi eg der og då såg det musikalske som interessant og ynskja å ta vare på det utan at det kom med så mykje anna med på opptaket. Kunstnaren var i førarsetet med forskaren i passasjeretset og pedagogen blei plassert i baksetet.



Ho lener seg inntil veggen og klaskar rytmen på låret samstundes med at ho syng melodi på:



Så synger ho i mikrofonen medan ho hopper framover i taktslaga:



Andpusten hald ho fram, men i eit tydeleg lågare dynamikk-leie og på ein annan melodi. «Let it go» slik den opphavelig er, har nådd sin ende og Sofia improviserer litt vidare, snurrar rundt og dunkar på mikrofonen eit par gonger. Songen stopper og ho pustar inn i mikrofonen. Pusten går over i snakkesynging kor Sofia seier «Let it go» fleire gonger utan melodien medan ho snurrar og snurrar. Ho går mot loop station, trykker på knappen så den går i playback-modus og seier «Og no er det en grøn».

13.2 Analyse kutt 1

Kva er det som gjer at eg stopper opp ved akkurat denne hendinga? Det er nok mykje eg kunne tatt fatt i her, men det som fekk meg til å stoppe opp ved dette kuttet fyrste gong og som igjen og igjen gjer at eg må stoppe ved det er augeblikket av risiko og augeblikket av moglegheit som kallar på min oppmerksamheit, for å bruke orda til Østern og Hovde (2019, s. 172). Det som gjer at oppmerksamheita mi blir dratt inn i dette kuttet er korleis leidninga, songen, Sofia, bevegelsane, loop station, pusten blir til i et med kvarandre.

13.2.1 Songen

«Let it go» er ein song som er kjent frå filmen «Frozen» og som barna på avdelinga lyttar, dansar, leiker mykje til og som tar og får stor plass i barnegruppa. Det er òg ein song som har sterk agens for meg, fordi koret eg synger i jobba masse med denne i same tidsrom som eg samla inn materialet til oppgåva. Songen treffer meg annleis enn om eg ikkje hadde vært så på

innsida av han som eg var i på dette tidspunktet. Eg kjenner at eg blir dratt endå meir inn i dette kuttet nettopp fordi det er ein song eg er fortruleg med og har ein relasjon til. Eg får ein anna forståing for det musikalske, det rytmiske, det sugerende i songen. For både Sofia og meg ligg det mykje musicking i denne songen i form av at vi er ein del av han gjennom å ha lytta, sunge, latt oss bevege av han både der-då og her-no. Small (1998, s. 9) si definisjon av musicking kan plasserast i ein forståing av tid som plasserer å gjere musikk, musicking, i ein her-og-no-kontekst, det meiner eg å kunne sei ut frå bøyingane i verba han nytter seg av som *performing* og *listening*. Ved å kople tida hos Small med forståinga av tid hjå Barad (2014, s. 168) der det ikkje er mogleg å etterlate det «gamle» fordi det som hendte der-då alltid er ein del av her-no, vil eg meine at det ein har lytta, har opplevd, har blitt rørt og revet med av «Let it go» òg er ein del av musicking og gjer at ein lyttar, opplever, blir rørt og revet med her-og-no utan at den originale «Let it go» spelast av i rommet vi er i.

«Let it go» er et møte mellom der-då og her-no på den måten at den gjennom Sofia både er ein film og ein song som er der-då og blir med Sofia inn i her-no gjennom å ha kravd Sofia sin oppmerksamheit der-då. Det er òg ein song som Sofia plukkar opp frå Jenny, Jenny tok songen i bruk tidlegare i møtet som ikkje direkte er med i kuttet, men som tydeleg treffer noko i Sofia og sett noko i sving i ho som no kjem til uttrykk. Det er ikkje lenger noko tydeleg skile på kva som er her-no og der-då, for der-då deltek som medskapande i her-no og umogleg å skile ut.

Slik eg ser det er det ein song med sterk agens og som i dette kuttet bokstavleg talt byr opp til dans, den gjer at det ikkje går an å sitte og synge. Songen gjer at Sofia må stå når ho synger. Songens rytme og dynamikk setter i gong nokon bevegelsar hjå kroppen til Sofia, den leder til ein snurrande bevegelse som ledast av rytmikken og dynamikken. Trykket i frasen og songen opnar opp for ein vekslande bevegelse hjå Sofia, songens rytmikk skapar ein rytmisk snurrande bevegelse. Songen skapar Sofia gjennom å bølge innover henne og når songen, som med umiddelbar verking kjem ut gjennom høgtalarane, treffer kroppen til Sofia, så får både kroppen og songen fart og sendes i nye retningar. Songen blir ein forlenging av kroppen og kroppen blir ein forlenging av songen. Ein kan spørja seg om det er songen som skapar bevegelsane eller er det bevegelsane som skapar songen?

Når songen strøymer ut av Sofia og den første delen materialiserer seg gjennom lyd som kjem ut av høgtalarane, så er det ganske rytmisk og melodiskt likt som songen originalt er, og ganske likt som det er notert ned i system, men den gjerast i eit sakte tempo. Sofia utforskar

kunst laga for barn (Jæger, Hopperstad & Torgersen, 2016, s. 13) og gjer den om til eit eget uttrykk ved musicking gjennom improvisasjon. Den originale teksten blir etter kvart erstatta med andre vokale uttrykk og dynamikken endrar seg, men rytme og melodi er ganske tett på den originale uttrykket. Det verker på meg som at songen har sterk påverking på Sofia og at det er ein song som har noko ved seg som kravar Sofia si oppmerksamheit som gjer at ho har lytta til og latt (og lar) seg rive med av den gong på gong. Den opnar opp for å eksperimentere med krafta i stemma, forskjellige måtar å ytre ord på, utforske tempo og rytme

Ettersom denne komposisjonen trer frem, så går den vokale songen i det rytmisk uttrykk som bærer songens rytmikk vidare i form av at tekstrytmen flyttast frå stemme til hand som møter lår, mikrofon, hovudbotn og fot. Lengdene på tonane gjer noko med måten Sofia beveger seg på. Når det kjem ein lang tone fortsett bevegelsen i same retning som den allereie var i. Tonen som ikkje brytast gjer at bevegelsen heller ikkje brytast og det oppstår noko nytt, eit brot på snurringen og grensa for kor langt leidninga og kroppen kan strekkast oppdagast gjennom ein lang tone.

Sofia og songen gjer musicking gjennom kroppen i form av det å gjere musikk, dei skapar nye musikalske uttrykk ved å forske på rytmane og dynamikken i ved at songen-kroppen dansar. Songen blir til på nytt i Sofia sin kropp og Sofia sin kropp blir til på nytt i songen.

I teksten over står det: ««Let it go» slik den opphøveleg er, har nådd sin ende». Med utgangspunkt i at eg sjølv kjenner songen godt veit eg at den frasen ho syng akkurat her er avslutninga i originalen, men sjølv om songen slik vi kjenner den frå komponistane sin intensjon har komen til ein ende, så kan det tenkast at Sofia koplær på ein heilt ny del av songen som ingen andre har høyrte før. Songen kravar ein fortsetting og Sofia improvisere vidare medan orda «Let it go» tar og får plass i songen og bær elementa frå originalen vidare. I følge Rönberg (er i Letnes, 2014, s. 35) så kan dette handle om medieleik der handling, figurer, scener, songar takst med vidare i leik, ikkje berre som noko gitt, men at det endrast på i leik, eller gjennom musicking som det gjerast her. Men sett i lys av teoriane brukt her, så er det ikkje berre barna som ender på historia, figurane, scenane eller songane, desse er òg med og jambyrdig påverkar det som skjer. Filmen «Frozen», karakteren Elsa, songaren Idina Menzel, komponistane Kristen Anderson-Lopez og Robert Lopez, måten tonane er satt sama på, kva instrumenter som er brukt, oppbygging og dynamikk i originalen er alle agentar som griper inn i og blir med i samanvevingane som både er her-no og der-då, der-då griper inn i her-no og dei er ikkje mogleg å skile frå kvarandre lenger.

13.2.2 Kroppen

Korleis gjer Sofias kropp musicking og kva agens har kroppen i dette kuttet? Og kven skapar kven i dette kuttet? Olaussen (2018, s. 40) med utgangspunkt i Merleau-Ponty, skriv at kroppen er vårt utgangspunkt for alt vi gjer. Kroppen er uløyseleg knyta til verden, den er *i* verden, som en del av verden. I følge Merleau-Ponty (her i Olaussen, 2018, s. 40) er den menneskelege kroppen er et knutepunkt av levende betydingar som aktivt deltar i vår kunnskapskaping ved å veve seg inn med verden og bruker omgrepet kiasme for å beskrive eit gjensidig forhold mellom kropp og verden (Olaussen, 2018, s. 14).

Å forstå kropp som post-humanistisk kropp i denne analysen vil bety at eg må ta på alvor at kropp ikkje er noko avgrensa, men noko som blir til i samanvevingane i diffraktive hendingar (Barad, 2007, s. 156). Sofia vever (og snurrar) seg inn i verden. Allereie frå starten av dette kuttet så må kroppen bevege på seg, å sitte på golvet å synge er ikkje aktuelt, kroppen må opp og veve seg inn med i songen ved å snurre på dei slaga som songen byr opp til. Kroppen lager nye forståingar av songen gjennom bevegelse og songen lager nye forståingar i kroppen. Kroppen, songen og bevegelsane forlengast i møtet med leidninga som treffer beina og som saman gjer noko meiningsfullt.

Å bruke kroppen som instrument var noko vi hadde prata om i forkant av opplegga, og i dette kuttet verker det på meg som at kroppen blir til eit instrument for musicking; å lage rytmar, skape songen på andre måtar, la songen bli til gjennom kroppen, utforske og forstå songen på nytt og på nytt ved å ta del i songen gjennom kropp. Kroppen gir andre inngogner til songen og songen får meining gjennom bevegelsane og kroppen. Kroppen og songen lager saman ein snurrande bevegelse, det å forske på måtar å bruke kroppen som ein del av songen ved at songen beveger seg frå og gjennom stemma-kroppen, hand-lår-balanse, hand-hovud, balanse-hand-fot og pust-hopp.

Kroppens fysiske avgrensingar, som ikkje er eit definert omriss ((Feynman, her i Barad, 2007, s. 156), men som blir til i møtet med til dømes tyngdekrafta, gjer noko med hendinga. Det at tyngdekrafta vever seg inn med kroppen som balanse fører noko nytt med seg og er med å forme det som skjer. Når ho faller fordi kroppen settast ut av balanse i møtet med tyngdekrafta, når pusten gjer at songen endrar seg og blir til snakking, når innspelinga av lyden av handa som møter foten avbrytast, så er kroppens moglegheiter og grenser vevd inn i det som oppstår. Pusten som gjer noko med dynamikken songen, krafta og intensiteten i tonane blir påverka av pust.

13.2.3 Latteren

Fleire gonger gjennom dette kuttet ler Sofia, nokon gonger med ikkje-menneskelege agentar som leidninga og loop station, ein gong med Jenny og ein gong med Noora. Det er ein latter som, for meg som kjenner desse barna godt, høyrast ut som glede- og frydefylt.

Humor og kropp heng saman (Søbstad, 2014, s. 183), og kropp heng saman med og vever seg inn i alt anna rundt. Det merkelege, overraskande og paradoksale er sentralt i humor (Søbstad, 2014, s. 179) og latter er ein kroppsleg uttrykk som kan gje uttrykk for at ein opplever noko som morosamt og spanande. Rossholt (2010, s. 102) skriv om korleis gråt beveger og får dørar til å opnast og lukkast, som ein forlenging av kroppen, på same måte ser eg latter i dette kuttet. Latteren blir som ein forlenging av kroppen og viskar ut grensa mellom Sofia og andre agentar, latteren griper ut i rommet og vever seg saman med andre agentar og Sofia blir til på nytt gjennom den.

For meg verker det som at når det skjer noko uventa eller nytt, så kjem latteren. Den oppstår i møtet mellom bein og leidning og i dette møtet oppstår noko som er av betydning og som skapar glede i Sofia. Latteren blir til i eit møte mellom song, bein, leidning og bevegelse. Latteren kjem òg når lyden av stemma til Sofia kjem ut gjennom høgtalarane og skapar noko overraskande og treffer oss uventa.

I dette kuttet er latteren noko som er hovudsakleg mellom Sofia, mikrofonen, songen, loop station, leidning, kroppen, som noko dei har mellom seg. Det er ein latter prega av spenning, der det bobler over av spenning og skaparglede i det som oppstår i intra-aksjonane mellom desse agentane. Det er ein lågmælt og nesten hemmelegheitsfull latter som opplevast som prega av glede over å ha oppdaga kva som kan skje i desse intra-aksjonane. På ein plass blir Jenny med og ler saman med Sofia, denne latteren oppstår i det opptaket frå loop station vever seg inn med dei for første gong. Latteren blir til i intra-aksjonar mellom øyrer, kroppar, høgtalarar, loop station, volumkontrollen, blikk og meg.

Ein annan gong blir latteren til i møtet mellom kroppar og spenning i å falle. Noora ler i det Sofia mister balansen litt, faller framover og klarer å finne balansen igjen. Det er ein latter som bærer med seg møter mellom tidlegare erfaringar med å miste balanse og klare å vinne den igjen, den kroppslege følelsen av eit sug i magen, noko som står på spill og ein risiko for å falle, det opplevast ein forløysande latter i det kroppen som var på veg mot golvet likevel ikkje møter golvet. Det er eit augeblikk fylt av det å gi seg over til det som er ukjent utan å

ane kor det bærer som Sætre (2006, s. 134) beskriv det. Bli litt vill og gal og ha ein iver å utfordre og la seg utfordre i intra-aksjonane (Kaufmann, 2006, s. 11). Latteren verkar nesten her som at den griper inn i den intra-aksjonen som skjer mellom mikrofonen, hand, lår, rytme og desse agentane blir som revet ut av det dei skapar saman og avløysast av at latteren som møtast i ei ny samanveving.

13.2.4 Mikrofonen

Mikrofonen er den som fangar lyden og agensen i dette kuttet ligg i at den fysiske utforminga av mikrofonen kravar ein bestemt måte å bli heldt på. Mikrofonen kravar at mikrofonhovedet blir retta mot lyd kjeldene for at lyden skal fangast opp, og i det går mikrofonen utover sitt eiga omriss (Feynman, her i Barad, 2007, s. 156) og løyser dette opp, den påverkar andre agentar og gjer noko med måten Sofia må bruke kroppen og vever seg saman med denne.

Mikrofonen gjer noko med måten Sofia gjer songen på, han gjer moglegheiter til å uttrykke seg på andre måtar enn om det hadde vært ein mikrofon i form av ein mygg, ein bordståande, festa i taket, eller om vi hadde hatt stativ å sette han fast i. Fordi han er ein handhaldt mikrofon så blir han ein del av og følger bevegelsane og dansen og blir ein del av denne. Mikrofonen forlenger både arm og stemme og blir ein del av Sofia og Sofia blir en del av mikrofonen. På eit tidspunkt blir mikrofonen og handa til Sofia til eit rytmeinstrument kor songen fortsett i form av songrytmen i møtet mellom hand og mikrofon og blir til mikrofon-hand i det dei gjer musicking.

Gjennom heile dette kuttet så slipp ikkje dei hand og mikrofon kvarandre, dei er vevd saman og er blitt til ein post-human mikrofon-Sofia-stemme-kropp der ein ikkje kan sjå kor den eine sluttar og den andre begynner lenger når dei dansar, komponerer, improviserer, forskar, når dei gjer musicking.

13.2.5 Loop station

Loop station og Sofia møtast for tredje gong, og sidan Sofia hopper rett i det og setter i gong med å trykker på record, så tenkjer eg at loop station blir til noko som noko fortruleg i møtet med Sofia, dei kjenner kvarandre og er komfortabel med kvarandre. Loop station tar Sofia med for å lage fleire innspelningar.

Slik eg opplever det har loop station ein viktig plass i dette kuttet. Kvar gong eg trykker på loop station og stopper opptaket gir Sofia tydeleg uttrykk for at loop station må være delaktig for at ho skal kunne fortsette. «Hei, ein til!» er, slik eg forstår det, eit uttrykk for loop stations

agens og innverking på at Sofia opplever dette som meningsfullt og som ein viktig deltakar i musicking mellom henne og loop station. Den gjer noko med moglegheita til musicking som til dømes å utforske songen på andre måtar enn tidlegare eller å utøve digital musicking ved å både danse, lytte, improvisere og skape nye uttrykk gjennom vokale og kroppslege uttrykk.

Loop station koplar saman mikrofon, leidning, høgtalar og er med på å transportere lyd, den har ein viktig rolle for at dette kuttet skal kunne komme til å skje. I dette kuttet er det, slik eg ser det, ikkje så mykje det at lyden kjem i form av loop som spelar inn i hendinga, men det at lyden kjem forsterka ut av høgtalarane som møter Sofia og skapar ein annan måte å treffe songen på og at den sender lyden av Sofies stemme ut gjennom høgtalarane skaper nok uventa og overraskande som vekker latter, bevegelse, glede, endring, kroppslege uttrykk og improvisasjon mellom anna.

Loop station i møte med mikrofon, leidning og Sofia skapar moglegheiter for musicking og å utforske og oppleve lyd på andre måtar enn tidlegare og opnar opp for andre måtar å lage lyd, bevege seg, skape mening og kunnskap på.

13.2.6 Leidninga

For at lyden skal bli til gjennom høgtalarane, så må stemmen inn gjennom mikrofonen, som igjen er kopla til loop station gjennom ein leidning. Leidninga er ei spiralkabel, lik dei ein hadde på gamle fasttelefonar, og er fysisk lenger enn den ser ut til å være. Ho har òg ein annan motstand enn om det til dømes hadde vært ein rett leidning eller ingen leidning.

Materialiteten til leidninga er fleksibel og tøyelig, ho strekker seg samstundes som den held igjen. Ho har ein seigheit og ein styrke samstundes som den er føyeleg og formbar.

Desse materialitetane som ligg i leidningas form utfordrar dansen og fører den inn i ein snurrande bevegelse kor det forskast på fleksibilitet og grenser, både mellom kroppar og i musicking. I denne samanvevinga skapst det materiale for utøving som umiddelbar kjem til uttrykk i form av song, bevegelse og dans. Leidninga skaper risiko ved å ha uklar lengde som kan strekkes og formast i møtet med ein song som byr opp til å snurre og med beina til Sofia som antakeleg kjenner korleis leidninga både stramar og gir etter, og den skaper moglegheit til å forske på denne motstanden og leite etter ein grense for når den ikkje kan strekke seg lenger og kva som kan skje då. Det settast noko på spill og dei gir over til det som er ukjent utan å ane kor det bærer og i denne iveren etter å til å utfordre og la seg utfordre (Kaufmann, 2006, s. 11) skapast det humor.

Leidninga og songen vever seg saman med kvarandre og denne leidning-songen vever seg igjen saman med Sofia og skaper ein samanveving der det ikkje er mogleg å sei kva som får kva til å skje og kvifor det skjer, omrissa er viska ut. I dette møtet settast noko på spill og det oppstår noko som opplevast som meiningsfullt, som skaper noko nytt og anna og gir ny kunnskap. Til dømes når leidninga og beina møter den lange tonen som gjer at bevegelsen fortsett i same retning, så gir dei seg over til det ukjente utan å ane kor det bærer, dei setter noko på spill og blir til og med litt vill og gal i risikoen og beveger seg grenseland for kor grensa for balanse, bein og leidning går. I dette møtet kor dei ikkje aner kor det bærer, gjer dei musicking og bevegelse, tone, kroppar vever seg saman og blir ein dansande bevegelse der det ikkje lenger er mogleg å sei om det er tona, leidninga eller beina som gjer bevegelsen, det er tona-leidninga-beina som gjer den.

Slik eg ser dette kuttet, står møtet mellom leidninga og Sofia sterkt frem og roper på oppmerksamheita mi. Leidninga som koplar mikrofona og loop station saman inviterer Sofia til å snurre, den snurrast, leidninga-Sofia-beina-Let it go-høgtalarane vevast og snurrast inn i kvarandre, først utan stor risiko, men etter kvart så aukar risikoen og leidninga-balanse-tyngdekrafta møter leidninga-Sofia-beina-Let it go-høgtalarane. Den er både med å snurrar og er avgrensa av sin eigen lengde. Hendinga bøyast av i møtet med leidninga, den gjer at hendinga tar nye vegar og gjer fart inn i ein dans mellom leidning, bein, stemme, lyd som er vevd saman med høgtalar, mikrofon og loop station.

13.3 Kutt 1 b: Leidningas Let it go

Eg fekk ein utfordring hjå ein av mine tidlegare undervisarar får OsloMet. Etter å ha lytta til ein presentasjon av dette prosjektet på konferansen Art in Education¹⁷ utfordra ho meg til å skrive fram materialet mitt sett frå noko anna enn menneskja i kutta mine. Sjølv om eg beveger meg i nettopp det post-humanistiske, så er det utfordrande å skrive seg ut av ein humanistisk tradisjon som lenge har vært rådande på feltet og inn i noko forbi det humanistiske. Eg kjenner meg igjen i beskrivinga til Magnusson (2017, s. 127) at det heng saman med det akademiske systemet ein er en del av og som er et humansentrert system. Dette kjenner eg meg igjen i når eg sit og ser på videoopptaka frå prosjektet, auga mine følgjer automatisk menneskja i opptaka og alle andre «ting» blir ein del av bakgrunnen og settast i spel av menneskja. Når eg fekk utfordringa opna det blikket mitt for å kunne ta inne

¹⁷ Konferanse på OsloMet 28.-30. august 2019

og sette fokus på andre materialitetar som likeverdige agentar i det samspelet som utartar seg her. Å bevege seg bortanfor krev nettopp slike utfordringar som dette. Å skrive frå noko(n) anna(n) enn eit menneskeleg perspektiv.

For å gjere ein om-vending (re-turning) av starten på dette kuttet så vil eg gjere et nytt kutt kor leidninga trer fram som agent i denne fortellinga. I det følgjande vender eg om på kutt 1 på nytt sett frå leidninga si side:

Leidninga er ein spiralkabel som strekker seg frå hølet i loop station, kor Jack-kontakta er kopla i, til XLR-kontakta, som sit fast i mikrofonen, som sit fast i ein hand. Fordi ho er ei spiralkabel så er ho fysisk lenger enn den ser ut til å være. Ho har ein annan motstand enn om det til dømes hadde vært ein rett leiðning eller ingen leiðning. Materialiteten til leiðninga er fleksibel og tøyeleg, den strekker seg samstundes som den held igjen. Den har ein seigheit og ein styrke samstundes som den er føyeleg og formbar. I dansen som er i gong strekker leiðninga seg etter mikrofonen og snurrar seg rundt eit par bein. Ho strekkast seigt ut og legger seg inntil beina før ho løyser opp og slepp beina lus igjen. Så snurrar ho seg rundt beina igjen, blir her eit augeblikk før ho slepper beina laus att. Etter nokon gonger i denne dansen, så aukar tempoet og leiðninga strekker seg meir eksplosivt rundt beina og slepper beina raskare. Denne dansen forgår nokon rundar før leiðninga må strekke seg heilt ut. Ho følgjer bevegelsane og er med i dansen med ei mikrofon og ei hand. Leiðninga rister og dirrar i takt med bevegelsane ho er ein del av og etter ei stund krympar ho saman igjen og ho kveiler seg rundt beina i ein ny snurrande dans. No er bevegelsane mellom leiðninga og beina heftigare enn dei var i stad og leiðninga strekker seg lenger og blir strammare for kvar gong og til sist kan ho ikkje strekke seg lenger så beina må gi etter i staden.

Denne om-vendinga av materialet gjer at eg får blikk for andre ting enn før, ved å sette leiðninga i fokus trer andre samanvevingar fram og ladninga si agens trer tydelegare fram for meg. Ein slik om-vending gjer at andre agentar enn det menneskelege trer fram og produserer andre kunnskapar om moglegheiter som ligg i materialet og er med i samanvevingane av å skape ny meining og forståing av denne.

13.4 Oppsummering analyse kutt 1

I dette kuttet er vi i ein performativ prosess, vi er i direkte materiell engasjement med verden gjennom direkte deltaking i prosessen (Barad, 2007 s. 49). Kunnskap om loop station,

leidning, song, kropp, Sofia og korleis dei kan gjere musicking saman har blitt til i møta mellom desse agentane og ny meining har blitt til i kunstnariske intra-aksjonar mellom desse.

Moglegheit til å gjere digital musicking i dette kuttet ligg i bevegelsane som oppstår mellom agentane. Dei skapar nye og forskjellige uttrykk gjennom å danse, komponere, improvisere, le, utøve og lytte saman og gjennom dette skapar de noko som gir meining.

Eg vender tilbake til dette i den diffraktive avsluttande diskusjonen i kapittel 14.0

13.5 Kutt 2: Å synge bevegelsar

Jenny (4.9 år) sitt ved loop station og held på å spele inn nokon vokale uttrykk når ho, ved å avbryte seg sjølv, spør inn i mikrofonen: «Kva er den kvite på veggen der oppe? Eller blå? Kva er det? Kva er det?». Ho peiker på noko på veggen. Sofia (4.7 år) står rett ved høgtalarane og ser på prikken på veggen. «Det er lærartyggis¹⁸» svarer eg. Ein av spora Jenny har spelt inn kjem ut frå høgtalaren (Lydopptak 3):



Jenny reagerer ved å lene seg raskt tilbake, ho treffast av lyden, bevegast fysisk av han og roper inn i mikrofonen, som eit svar på avspelinga:



Samtalen om lærartyggisen blir avbroten og både Sofia og eg snur oss brått mot Jenny, som ein reaksjon på lyden. Eg peiker på record-knappen for spor 4. «Du må trykke på den»¹⁹ seier

¹⁸ Tack-it

¹⁹ Det som ikkje kjem med i dette klippet er at Jenny ofte gløymer å trykke på record når ho vil spele inn. I denne samanhengen tolkar eg det som at ho vil spele inn og trengs å minnast på å trykke på knappen for at det skal bli med.

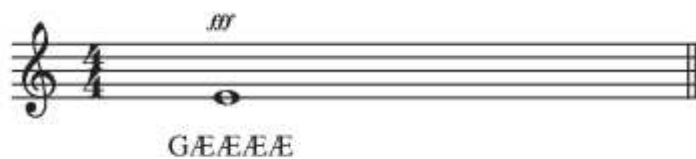
eg. Jenny lener seg raskt fram og trykker på den. Ho roper inn i mikrofonen, som ho held inntil, nesten inni munnen:



Jenny ser på Sofia og Sofia ser på Jenny med vidopne auger og nesten overraska blikk og etter eit sekund eller så, tar Sofia eit hopp bortover golvet, som om ho skvetter av lyden Jenny laga. Dei ser på kvarandre, Sofia smiler og stopper opp i bevegelsen når Jenny stopper lyden, som i ein slags frys-leik²⁰. Sofia står med ein hand med peikefingeren i været, lettare framoverlent og følger oppmerksamt med på Jenny. Jenny følger nøye med på Sofia. Begge ler høgt. Lyden frå eit anna opptak kjem gjennom høgtalaren:

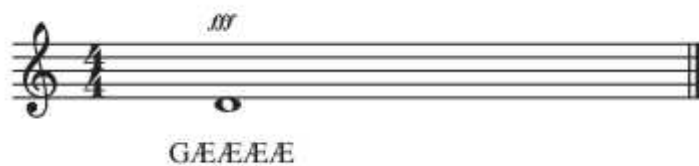


Igjen roper Jenny, som ein forlenging av det som nettopp kom ut av høgtalaren:



Sofia beveger seg med eit steg framover i det Jenny startar på tonen. Jenny stopper igjen, det same gjer Sofia. Jenny held fram:

²⁰ Frys-leiken går ut på at ein dansar så lenge musikken speler, og skal stoppe opp når den musikken stopper. Ein skal stå heilt i ro til musikken startar igjen, den som ikkje klarer det er ute av leiken.



Sofia beveger seg igjen og setter seg ned på huk og stopper, for Jenny har òg stoppa.

Jenny startar igjen:



Sofia følger lyden med nesten elektriske, robotaktige bevegelsar. Jenny held fram:



Sofia puttar annan kvar arm i været med begge peikefingrane peikande mot taket dette tur. Overkroppen hennar lenar seg mot motsett side av kva arm som er i været og ho trampar med ein fot fram for kvar av GA-ane på slutten av frasen, notert ned i dei to siste taktene i systemet over. No har Sofia dansa seg forbi Jenny og dei kan ikkje sjå på kvarandre lenger. Midt den siste tonen til Jenny syng Sofia samtidig som ho faller kontrollert ned på golvet:



Med det avsluttar ho frasen. Jenny snur seg, ser på Sofia og begge ler høgt.

13.6 Analyse kutt 2

I dette klippet er det for meg heilt umogleg å sjå om det er songen som gjer bevegelsane eller om det er bevegelsane som gjer songen, dei er så tett samanvevd at dei ikkje kan skiljast frå kvarandre. Dei intra-aksjonane som vever seg saman her skaper mønster av forskjell der det er umogleg å sjå kven som gjer kva med kven. Likevel forsøker eg, for analysens skyld, å dele dei opp for å forsøke å få eit innblikk i kva det er som skjer, kva som gjer at eg stopper opp og kva moglegheiter til musicking det ligg i dette kuttet.

13.6.1 Loop station

Loop station si evne til å nettopp loope lyd er det som treffer Jenny i starten av dette kuttet og som sender hendinga i nye retningar og skapar nye mønster. Loop station skaper noko som beveger Jenny og tar ho med vidare inn i det improviserande og komponerande fordi den sender lyden ut gjennom høgtalarane og fysisk røskar Jenny ut av samtalen om lærartyggis. Loop station vever seg sama med kropp og viskar ut grensa mellom avgrensa kroppar. Det er allereie laga fleire spor som ligg på loop station, og Jenny var i ein kunstnarisk prosess der-då kor ho improviserte ein komposisjon som her-no vender att og sender Jenny inn i ny musicking. Jenny sin kunstnariske utforsking frå før kuttet her startar er ikkje mogleg å etterlate, det er alltid allereie til stades og samanvevd med det som skjer her-no (Barad, 2014, s. 168), det griper inn i augeblikket gjennom loop station og sender komposisjon og improvisasjon vidare i nye retningar.

Loop station vever seg etter kvart inn i bakteppet i dette narrative og blir til ein teknisk eining og eit instrument for musicking ved å transportere dei vokale uttrykka frå mikrofon til høgtalar. Måten Jenny møter loop station på er nesten mekanisk i bevegelsen som setter i gong eit nytt opptak (Lydopptak 3), raskt og effektiv, som for å komme seg fort vidare med musicking.

Loop station vever seg saman med meg som A/R/Tograf, den blir til i møtet mellom kunstnaren, forskaren og pedagogen som alle tre skapar impuls i meg til å oppfordre ho til å trykke på knappen. Kunstnaren tar inn det som skjer musikalsk som noko interessant, noko som er interessant å ta vare på. Forskaren opplever eit materiale som kan være spanande å ha til det skal analyserast. Pedagogen tenkjer at ho ofte har gløymt å trykke på knappen og har eit behov for å sikre seg at ho veit at loop station ikkje tar opp det ho gjer. «Du må trykke på den» kan lesast som ei formaning, men i det orda blei ytra, i den konteksten kor Jenny så var

det i form av ein venleg påminning meir enn ei formaning. Eg vever meg inn i kuttet i form av ein impuls som gav fart til nye vokale uttrykk. Kanskje hadde ikkje knappane eller moglegheita til å ta opp lyden sterk nok agens til at moglegheita sto fram mellom dei andre agentane? Kanskje var det det at lyden kom ut gjennom høgtalarane som har sterkast agens her? Eller at stemma si agens er så overdøyvande at andre agentar kjem i bakgrunnen?

13.6.2 Stemma

Stemma står for meg frem som en sterk agent i dette narrative og det første som slår meg er volumet. Stemma til Jenny er ei stemme som tar mykje plass i lydbildet på avdelinga i kvardagen, og stemma blir nok ofte avgrensa med tanke på volum inne. Det at stemma endeleg kunne sleppast laus utan avgrensingar vever seg inn i dette narrative. Ho får ein nesten overdøyvande agens og skaper bokstavleg talt bevegelse i rommet med si sterke agens.

Stemma forlenger kroppen, vever seg inn med dei andre agentane og skaper bevegelse på fleire måtar. Den eine måten stemma skaper bevegelse på er ved å dra Jenny med i lydskapinga igjen i form av ein loop som kjem at gjennom høgtalaren og manar Jenny vidare i uttrykket. Stemma og tonane frå i stad (der-då, (Barad, 2014, s. 168)) treff Jenny på nytt (her-no (Barad, 2014, s. 168)) og blir til på nytt som ein del av ein melodi som skapast i ein samanveving mellom dei to stemmeuttrykka. Melodien førast vidare av at Jenny svarer seg sjølv og bygger på melodien som kjem ut gjennom høgtalarane. Loop station, i møtet med Jenny sin stemme der-då, skaper moglegheit for Jenny her-no til å synge med seg sjølv, og komponere og improvisere med seg sjølv som eit nytt musikalsk uttrykk.

Den andre måten stemma lager bevegelsar som eg ynskjer gå inn i her er bevegelsane som uttrykkast gjennom Sofia sin kropp. Omrissa «Sofia» og «Jenny» løyse seg opp i denne tilbliinga og det er ikkje mogleg å sei kor Sofia stoppar og Jenny begynner i denne samanvevinga. Lydane, tonane, melodien møter Sofia sin kropp og i dette møtet mellom agentar skapast det bevegelsar. Stemma si agens byr opp til ein robotaktig, stiv dans som styrer og blir styrt av songen. Når songen stopper, stopper kroppen, men stopper stemmen fordi kroppen stopper? Kva er det som styrer kva her? Kanskje styrer dei kvarandre utan at det er noko som leder noko anna? I dette møtet mellom kropp og stemme blir ein leik, dans, komposisjon, koreografi til.

Barad (2007, s. 76) har illustrert, så finnest det ikkje nokon tydelege grenser om ein ser nærme på ein «kant», det er noko som oppstår i ein serie diffraktive hendingar der grenser løysast opp og skapast om på nytt og på nytt,

I denne samanvevinga mellom stemme og kropp inngår i eit samspel som kan minne om Frys-leiken. Det er ein leik som både Sofia og Jenny har vært med på som både deltakar og ved å styre musikken. Her griper barnekulturen inn og vever seg inn i dette nye uttrykket i form av ein leik som kan seiast å være kultur *med* barn (Jæger, Hopperstad, Torgersen, 2016, s. 13), som i denne samanvevinga blir til eit uttrykk *av* barn. Dei der-då-opplevingane som Sofia og Jenny har med seg frå Frys-leiken gjer noko nytt her-no og vever seg inn i hendinga og skapar ein forskjell som gir mening og som skapar musicking.

Korleis ville det vokale uttrykket blitt til om kroppen den møter hadde laga andre bevegelsar? Og korleis ville bevegelsane sett ut om det vokale uttrykket blei gjort på ei anna måte?

Sett i eit musikalsk perspektiv syns eg det er interessant korleis musicking kjem til uttrykk her. Dette er ein melodi og ein dans som blir til her og no, ingen har sett, høyr, kjent, opplevd dette før og det vil aldri skje på same måte igjen, sjølv om den vil kunne gripe inn i ting som kan skje, så vil det ikkje bli nøyaktig det same igjen. Dette er musicking som improvisasjon, det komponerast og koreograferast gjennom improvisasjon i møta mellom stemme og kropp, uttrykket er uplanlagt og blir til medan dei vever seg saman på nytt og på nytt.

Eg syns òg det er musikalsk interessant at melodien avsluttast med det som for meg kan verke som grunntonen i det improviserte stykket ved at stemma til Sofia fletter seg inn i melodien, tar over og avsluttar denne seansen. Det er som at melodien griper inn i ho og manar ho til å bruke stemma. Ho bruker både kropp og melodi til å lande hendinga. Dette nye, uventa og overraskande setter i gang latter.

13.6.3 Latteren

Latter som blir til i dette klippet er eksplosiv og forløysande. Den har med seg spenningen som har lagt nesten som noko elektrisk og skapar impulsar i møtet mellom kropp, stemme, mikrofon, og i denne vekslinga mellom kva som framkallar kva. Latteren blir til og ligg gjømt i lure blikk og leikande smil over leppa til både Sofia og Jenny. Slik eg ser det er latteren til stades gjennom heile dette klippet, liggande på vent, klar til å bryte ut når som helst. Latteren blir ein agent som forlenger og oppløysar kroppane til Jenny og Silje, som med stemma, og

moglegheit til å opphalde seg i spenninga og gi seg over til det som er ukjent utan å ane kor det bærer.

Fordi latteren ligg og lurar i kvar bevegelse, i kvar ein tone og i tilbliinga av ein melodi og ein dans som er uløseleg samanvevd i ein melodi-dans, så vil eg si at latteren beveger, den skapar rørsle i rommet i kraft av å ligge på lur å skape spenning i dei intra-aksjonane som skjer i rommet.

Latteren blir til som ein del av musicking, ein agent i rommet som skapar bevegelse og rører ved oss på andre måtar. Latterens leikande veremåte i dette kuttet skapar ein skjult flirekonsert (Løkken, 1996, s. 100) der fliringa haldast i spenning mellom blikk, kroppar, loop station, mikrofon. Han skapar bevegelse, dans, melodi, improvisasjon og ein konstant pågåande aktiv lytting til kvarandre, ikkje berre gjennom øyrer, men gjennom kropp, blikk og latter.

13.6.4 Mikrofon-høgtalar

Eg sett saman mikrofon og høgtalar her fordi dei ikkje lenger er enkelståande einingar som går inn i samspel med kvarandre, men oppløyste kroppar som *blir til i* samspelet med kvarandre i dette kuttet.

I dette kuttet opplever eg at mikrofon-høgtalar blir ein forlenger av stemme og kropp. Mikrofonhovudet må være tett på, Jenny har han nesten inne i munnen og det blir til ein agent som deltar i å sleppe stemma fri samankopla med høgtalaren. Når Jenny skal spørje om lærartyggisen på veggen, så er mikrofon-høgtalaren med. Dei blir ein del av stemma, forsterkar, forlenger, utvidar, skapar ein annan måte å bruke stemma på som til no har vært avgrensa. Mikrofon-høgtalaren gir tilgang til nye uttrykksformer gjennom sin teknologi (Waterhouse, 2013, s. 97).

Mikrofon-høgtalarens agens møter stemma til Jenny og i dette møtet blir stemma hardt, stivt, høgt, tett, kanta gjennom måten Jenny former stemma, stemmebanda, munnen, trykket, pusten i møtet med mikrofon-høgtalaren. Dette uttrykket treffer ein kropp som lar seg bevege og beveger stemma med harde, stive, tunge, kanta, tette bevegelsar. Mikrofon-høgtalaren er ein agent som vever seg inn med stemma, som gjer ein anna klang til stemma, og som saman med stemma skapar dette uttrykket som treffer kropp og skapar bevegelse.

Når mikrofon-høgtalaren og stemma vever seg saman så oppstår det andre moglegheiter til musicking som kjem til uttrykk gjennom ein forsterka stemme, ein metallisk melodi som skapar bevegelse i rommet som igjen vever seg saman med kroppen til Sofia og dei skaper ein komposisjon og ein koreografi saman.

I dette kuttet treffer mikrofon-høgtalaren meg som A/R/Tograf, han skaper ein konflikt i meg og dei utfordrar meg til å løyse denne konflikten. Kunstnaren vil legge til rette for at uttrykket som kjem er fritt og utan avgrensingar. Forskaren ser det interessante i møtet mellom mikrofon-høgtalaren og stemme der mikrofon-høgtalaren blir ein forlegning av stemma. Pedagogen vil imøtekomme både kunstnaren og forskaren, samstundes som at kunnskapen om høyrsel og skadar på denne vever seg inn i møtet med lyd, mikrofon-høgtalar, stemme og volum. I denne konflikten blir mikrofon-høgtalaren ein bru som koplur saman pedagogen som står på ein bredde med kunstnaren og forskaren som står på den andre bredda. Mikrofon-høgtalaren opnar opp for å forske med, skape noko og sprengje grenser gjennom stemma og utfordrar, setter i gang tankar i meg som gjer at eg tenker om stemmevolum som agens på nytt. I møtet med mikrofon-høgtalar-stemma oppdagar eg ny kunnskap og det å bruke volum i stemma får ny meining. Det å kunne sleppe stemma heilt fri, i forlenging av mikrofon-høgtalaren gjer andre måtar å forstå si eiga stemme på og gir rom for å forske på noko som kanskje elles hadde blitt avgrensa.

13.6.5 Blikka

Kva kan eit blikk invitere til og kva kan eit blikk sei utan å sei noko? I blikket som utvekslast mellom Jenny og Sofia skapast det ein heilt ny verden. Ein verden kor dei to, lyd, stemme, volum, mikrofon, kropp, dans og loop station skaper noko heilt nytt. Blikket utvidar augeblikket og skapar eit heilt nytt rom kor dette kan oppstå.

Blikket haldast fram til Sofia har bevega seg forbi Jenny der blikket får ny agens som ikkje-blikkontakt. Blikket skapar ein spenning, ein kontrakt mellom dei og skapar ein driv og ein flyt som gjer kraft til det som skjer.

Rossholt (2010, s. 102) skriv om gråten som beveger, og på same måte som gråten, latter, stemme, kan blikk få ting til å skje, dei skapar bevegelse i rommet og rører ved oss på ein anna måte enn ved ord. Blikk blir ein forlenging av kroppar og skapar i dette kuttet ein driv som gjer musicking i form av å drive song, improvisasjon, koreografi og bevegelsane vidare.

På lur i blikket ligg latteren og saman skapar de eit risiko- og gledefylt rom kor improvisasjon, komposisjon og koreografi kan bli til. I blikket, det som er i mellomrommet mellom auga til Jenny og auga til Sofia, settast det noko på spill som Steinsholt og Sommerro (2006, s. 10) skriv det og i dette rommet gir dei seg over til det som er ukjent utan å ane kor det bærer saman med melodien og dansen.

13.6.6 Kroppen

Kroppen til Sofia blir til i møtet med stemma til Jenny og stemme til Jenny blir til i møtet med kroppen til Sofia, dei vever seg saman i intra-aksjon med kvarandre. Kropp og stemme går inn i eit samspel som blir til i gjensidige samanvevingar og som saman skapar noko nytt.

Kroppens agens verker tydeleg inn på og blir påverka av korleis songen blir til. Når songen og kroppen treff kvarandre, sendes dei i nye retningar og dei drivast vidare i dette møtet. De verkar gjensidig på kvarandre, gjennom kroppen skapast det ny meining i songen og gjennom songen skapast det ny meining i kroppen.

Kroppen blir til ein måte å delta i musicking på og blir ein del av songen ved å veve seg inn med tonane, melodien, klangen, rytmen, volumet i form av bevegelsar som utfyller og utvidar dei og som sender songen i nye retningar. Kroppen skapar humor, samspel og samklang og skapar eit uttrykk saman med stemma. Måten kroppen til Sofia vever seg saman med det vokale uttrykket vil eg beskrive som dans, ein rytmisk flytande bevegelse som er ein del av musicking. Dette gjerast ved ein leikande og spøkande tilnærming til lydane, som når Sofia leiker at ho blir skremt av lyden, men gjer uttrykk gjennom kroppen at ho ikkje er redd på ordentleg, kroppen er ikkje trekt saman, men open, inviterande, nesten eggande i bevegelsane, sjølv om ho står i frys. Kva kan ein stillestående kropp skape? I eit rom kor samanvevingane skapar bevegelse, så skapar ein stillestående kropp eit motstykke, ein spenning, noko settast på spill og opnar rom som fyllast med motsettingar og humor. Den forskar på grenser og balanserer bokstavig talt i eit grenseland mellom bevegelse og stillstand, klarar kroppen å stå heilt i ro? Kva skjer når songen stopper? Kven er det som styrer når songen stopper?

Heilt på slutten av kuttet spelast denne spenninga heilt ut når kroppen, saman med dei avsluttande tonane som no er på innsida av kroppen, mister balansen og spenninga, kroppen, stemma blir til ein forløyssande, latterfylt slutt på seansen.

13.7 Kutt 2 b: Mikrofon-høgtalaranes syngande bevegelsar

På same måte som leidninga ble skrevet fram i det førre kuttet, så vil eg vende om på dette kuttet og sjå det på nytt frå mikrofon-høgtalar. Eg setter mikrofon og høgtalar saman på denne måten, fordi dei i dette kuttet ikkje lenger er enkelståande einingar som går inn i samspel med kvarandre, men oppløyste kroppar som *blir til i* samspelet med kvarandre.

Mikrofon og leidning er kopla saman med ein spiralleidning som er kopla til loop station som igjen er kopla til ein minijack-leidning som fører lyden frå loop station til høgtalarane.

Mikrofonhovudet er rugla og har eit mønster som kan minne om vaffel-mønster veva saman av tynne metalltrådar. Forma til mikrofonen kan minne om ein kule-is med éin kule og kor kjeksen sit fast i ein leiding. Høgtalarane er nokon godt brukte PC-høgtalarar og er to høgtalarar i eitt som er kopla saman av minijack-leidninga som splittast i to og går til kvar sin høgtalar.

Alle desse materialitetane vever seg saman og blir til ein uttrykksmåte for stemma. Mikrofon-leidninga møter ein munn og nokon tenna i det to hender held dei mot, og nesten inn munnen. Pusten som kjem ut gjennom munnen sendast vidare gjennom mikrofon-høgtalaren og fyller rommet. Ikkje lenge etter kjem det nokon lyder som koplast på via loop station ut gjennom høgtalarane og pusten går over i eit brøl som transporterast gjennom mikrofon-høgtalarane. Ved å transportere lyden setter mikrofon-høgtalarane i gong bevegelsar i ein kropp og i ein stemme i rommet. Dei transporterar vibrasjonar som bøyast av og gjerast om i transporten gjennom ledinga, loop station, leidning igjen. Det er den same og samstundes ikkje den same lyden som sendast gjennom mikrofon-høgtalaren. Gjennom den performative prosessen mikrofon-leidninga deltar i, i møtet mellom stemme og teknologi, skapast det nye uttrykk.

Ved å skrive deler av kuttet på nytt gjennom ein om-vendinga av materialet gjer at mikrofon-leidninga trer fram som ein viktig agent i dei performative prosessane som skapar noko anna. Det gjer at eg som sensorisk etnograf kan sjå og gå inn i materialet mitt ved å innta ein posisjon kor eg kan la meg syna kva som er viktig og kva som gjer mikrofon-leidninga viktig for dette uttrykket. Då kan eg overtala A/R/Togtafen, som er i konflikt, om at mikrofon-høgtalaren opnar opp for å forske med, skape noko nytt og gjere noko som gir meining i møte med dei.

13.8 Oppsummering av analyse kutt 2

I denne performative prosessen mellom kroppar-mikrofon-stemme-blikk-loop station så blir humor og spenning til. Dei skapar nye kunstnariske uttrykk saman som gir ny forståing om kvarandre i dette møtet.

Dei moglegheitene til digital musicking som kjem til uttrykk i dette kuttet er lytting til kvarandre sitt kroppslege og vokale uttrykk som skapar bevegelse og dans som blir til gjennom å komponere og improvisere i møte mellom mikrofon, stemme, kroppar, rom, blikk, latter på lur, glede, spenning.

Eg vender tilbake til dette i den diffraktive avsluttande diskusjonen i kapittel 14.0

14.0 Avsluttande diffraksjonar

I denne delen vil eg sjå på forskingsmaterialet mitt på nytt ved å vende dei om og veve det inn teoriene, omdreiingspunktet og underspørsmålet. Her koplar eg på metode og teori som performativ prosess, agentisk realisme, kropp og improvisasjon. Dette er i størst grad belyst gjennom Barad sine teoriar, men eg har set det som nødvendig å utdyppe det med Merleau-Ponty (her i Olaussen, 2018), knyta til kroppsforståing og improvisasjon som ein del av musicking i det som blir til i prosessane (Kaufmann, 2006). Eg går inn i elementa i definisjonen av musicking (Small, 1998, s. 9) kor han skriv at musicking er å delta med kva som helst bidrag inn i dans, song, komposisjon og øving.

Innleiingsvis stilte eg følgjande spørsmål:

Omdreiingspunkt: Kva kan oppstå av musicking i musikalske møter mellom barn og loop station gjennom performative prosesser, sett eit post-humanistisk perspektiv?

Underspørsmål: Kva moglegheiter for musicking oppstår i musikalske møter mellom barn og loop station?

For å svare desse spørsmåla bretter eg ut materialet mitt, vender på det og undersøker det i møte med omgrep som musicking, agens, kropp, improvisasjon og komposisjon for å sjå kva som trer frem. For å brette ut materialet mitt stiller eg nokon spørsmål som igjen kan være med på å belyse omdreiingspunkt og underspørsmål. Dei gir meg nye inngonger til materialet mitt slik at eg kan sjå på det på nytt og kunne skrive fram nokon funn knyta opp til omdreiingspunkt og underspørsmål.

Det første eg vil brette ut og vende om på er kva musikalske møter vi har hatt og kva oppstår i desse møta? Når eg spør om dette er ikkje meninga å presentere en uttømmende liste over kva som skjer og gi nokon generelle sannheiter om det, men å gi innblikk i kva som skjedde når loop station og barn møtte kvarandre i akkurat denne sammenhengen og skrive fram noko av det eg oppdaga at digitale instrument kunne bringe inn i musikalske performative prosessar.

Før eg skriv frem det som oppstår i dei musikalske møta så vil eg trekke fram ein utfordring ved det å jobbe med kunstariske uttrykk i akademisk kontekst. Fordi det ikkje er mogleg å gjere rettferd på uttrykka slik dei blir til i samanvevingane, så har eg måtte presentere dei på andre måtar, til dømes gjennom lydopptak, tekst og noter. Eg har forsøkt å yte rettferd på uttrykka ved å presentere de på denne måten og skape meining av det som blir til i dei kunstnariske prosessane. Vi har forska *i* kunsten og skaper ny kunnskap og meining *gjennom* og *i* utøvinga (Østern og Letnes, 2017). Denne teksten blir til som ein konsekvens av dei møta vi har hatt *i* kunst og ein presentasjon av det eg forstår *gjennom* dei musikalske møta vi har hatt som digital musicking (Taguchi, 2012, s. 14).

Gjennom tydelege stop moments (Fels & Belivue, her i Østern & Hovde, 2019, s. 172), eit augeblikk av risiko, eit augeblikk av moglegheiter som kallar på min oppmerksomheit, har meining og kunnskap blitt synleg for meg. I dei kutta som er med i denne oppgåva er det noko som har kalla på min oppmerksomheit og mana meg til å sjå nærmare på dei, noko eg har gjort gjennom diffraktiv analyse. På grunn av ramane denne oppgåva er satt inn i, så er det berre plass til 2 agentiske kutt, men i vedlegg, lydopptak og dømer i teksten så har nokon fleire av desse augeblikka fått plass så lesaren kan få et breiare innblikk inn i prosessane våre og inn i vår digitale musicking. Gjennom desse døma meiner eg å kunne påstå at vi har hatt musikalske møter kor det har oppstått moglegheit til å kunne utrykke seg på nye måtar gjennom det musikalske og det digitale.

I desse musikalske møta oppstår det som Small (1998, s. 9) beskriver som musicking. Fordi musikk ikkje er ein ting eller noko som ligg i ordet, men er ein aktiv handling, noko som *gjerast*, så har våre musikalske møter blitt til i deltakande, sensoriske og performative prosessar i møter *mellom* forskjellige agentar. Det handlar om å ta på alvor at musikk blir til i relasjonane mellom agentane og at meninga i musikk skapast i desse relasjonane. Det som er meiningsberande i å lage og danse til ein prompekomposisjon (Lydopptak 4) i 20 minuttar er noko som blir til i møta mellom munnen som formast for å lage prompelyd, mikrofon, loop

station, høgtalar, lydbølger, kroppar, rom og saman beveger dei rommet og skapar glede, humor, dans, spenning, meining.

Meining i musikk blir til i aksjon, i det agentar vevast saman og bidrar inn i handlinga som skapar musikk, for å lene meg til Wassrin (2016, s. 68) si forståing av Small (1998, s. 8). Promekomposisjonen gir meining for dei agentane som vevar seg saman og skaper dette uttrykket. På same måte som at det skapast meining i dansen som oppstår mellom bein og leidning i kutt 1 b, her gir leidningas agens meining i møtet med bein som utforskar grenser og det blir til ein meningsfull dans.

Kunnskap og meining skapst gjennom deltaking i verden, og i denne oppgåva er Barad (2007, s. 44) sin teori om onto-epistemologi viktig for å forstå kva som oppstår i dei musikalske møta fordi kunnskap og meining blir til i samanveving med verden og konstruerast *i* intra-aksjonar med den materielle verden og *mellom* agentar, både menneskjer og ikkje-menneskjer (Taguchi, 2012, s. 15, min kursivering). På den måten får agentar som til dømes loop station, leidning, mikrofon, høgtalarar, kroppar og rom andre posisjonar og blir deltakande i det som skjer.

Kropp er ein agent som går igjen i analysen av forskingsmaterialet mitt. Som Merleau-Ponty (her i Olaussen, 2018, s. 40) skriv, så er kroppen utgangspunkt for alt mennesket gjer. Det er gjennom kroppen og sansane vi møter og former verden, får tilgang på verden og vever oss inn med den (Olaussen, 2018, s. 41). Til dømes kan dansen som oppstår i kutt 1 og 1 b seiast å blir til i møta mellom bein, leidning, dans, kropp, latter, loop station og mikrofon at dansen oppstår, får meining og skapar noko nytt gjennom samanvevinga som kroppen deltar i.

Denne måten å forstå deltaking i verden gjer at den kroppslege veremåten stiller barns erfaringar, kunnskapar og interesser i ein annan posisjon. Frå mangelposisjon i påvente av det språklege (Sandvik, 2015, s. 49) til kroppsleg deltaking som likeverdige kommunikasjon i møte med verden. I dei post-humanistiske teoriane blir kroppen måten vi vever oss inn i verden på. Barns erfaringar, kunnskapar og interesser likestillast nettopp fordi dei er deltakande i verden med kroppane sine og fordi dei kroppslege erfaringane er uløysleg vevd saman med verden (Olaussen, 2018, s. 40). Den post-humanistiske kroppen er uløysleg vevd saman med det rundt og blir ein måte å veve seg inn i verden på og få kunnskap og skape meining.

I vedlegg 1 oppstår det ein dans i møta mellom song, skjørt, kroppar, sentrifugalkraft, latter, sjangeren rock, pause, hender som held kvarandre, gravitasjonskraft, loop station. Sjangeren rock gjer noko med korleis kroppane dansar, songen og sentrifugalkrafta får skjørt til å stritte både som forventning og ved å bli til i møte med skjøret, hender som møtast og tar kvarandre med i ein snurrande dans med sentrifugalkraft og tyngdekraft, pausen møter forventning og skapar spenning og latter. Men korleis blir sjangeren rock til i dette møtet? Er det i møte mellom song og sjangerforståing? Korleis songen blir til i møtet med mikrofon og stemme? Og kva er det som skapar pausen? Er det loop station si tolking av songen i møte med stemma? Kven som gjer kva med kven er ikkje mogleg å sei noko om, dei vever seg saman og skapar nye meiningar og ny kunnskap som blir til i møtet mellom alle desse agentane. Som Barad (2007, s. 76) viser, så er omriss og avgrensa kroppar konstruert, vi er alltid allereie uløyselig samanvevd med alt rundt oss. Dei konstruerte omrissa av agentane løysast opp, agens vevast saman og det er ikkje nokon tydeleg grense mellom materialitetane i denne dansen og meininga i dansen blir til i denne samanvevinga.

Noko anna som oppstår i dei musikalske møta er songen. Kva betydning songen får, blir til i møta og skapast mellom menneskelege og ikkje-menneskelege agentar, som til dømes i møta i vedlegg 2. Her blir songen til i møtet og skapast mellom loop station, stemme, høgtalar, mikrofon. Desse agentane gjer songen saman i relasjon med kvarandre i eit nettverk kor alle koplingar er viktig (Small, her i Wassrin, 2016, s. 68). Loop station vever seg inn i denne songen med moglegheitene til å kunne ta opp lyd og loope han, slik at songen kan syngje med seg sjølv gjennom stemma som møter seg sjølv som ein loop. Mikrofonen koplar seg på som transportør av lydbølger og skapar songen saman med loop station, stemme, hand og vever seg inn som ein uløyselig del av denne songen. I dette augeblikket oppstår det ein moglegheit til å syngje med seg sjølv.

Songen er òg med som agent, i form av ein loop, heilt i starten av kutt 2. Her spelast ein av loopane som er blitt til tidlegare i prosessen. I dette møtet blir loopen til på nytt og koplast saman med høgtalar, loop station, stemme, mikrofon, volum og kropp seg saman og skapar eit møte. I dette møtet slår, loop innover kropp, koplar seg saman med denne og setter i gang ein ny bevegelse som sender stemma i nye retningar. I dette møtet skapast det rom for nye uttrykk, moglegheit for å skape og det opplevast som eit meningsfullt augeblikk som får noko nytt til å skje. Eit uttrykk som er gjort der-då blir til på nytt gjennom loop station og vever seg inn som ein del av her-no, og tid løysast opp og går inn i nye intra-aksjonar med ny agens. Det

oppstår ein moglegheit til å skape vidare med det som var der-då som ein del av her-no og det som har skjedd blir alltid allereie ein del av det som skjer (Barad, 2014, s. 168).

Fordi eg nytter meg av agentisk realisme som teori, så må eg ta på alvor at alle koplingar er viktig i samanvevingane og at både menneskjer og ikkje-menneskjer har agens (Sandvik, 2015, s. 50). Derfor syns eg det kan være interessant å sjå på kva musicking mikrofons-høgtalaren er med å skape i kutt 2. Å sjå på dette møtet som intra-aksjon og opne opp for at det materielle gjer ein forskjell og er av betydning for kva som oppstår i dei musikalske møta. Mikrofons-høgtalaren sin samankopling har agens for songen og blir til ein kanal der dei i møte med stemma skapar nye måtar å utforske stemma på. Dei vever seg saman med andre agentar og skapar meining og kunnskap i intra-aktive samhandlingane med stemme, kropp, rom og volum. På same måte kan eg sjå på korleis leidning og bein vever seg saman i kutt 1 og skapar bevegelse og song som ein del av det musikalske uttrykket. Leidninga si materialitet gjer noko med korleis dansen blir til i dette kuttet, med leidninga oppstår det andre moglegheiter til å bevege seg og inn i intra-aksjonen blir risiko ein agent som skapar noko nytt.

Som ein del av musicking nemner Small (1998, s.9) å øve. I denne samanheng tenkjer eg ikkje det å øve som noko produkt- eller ferdigheitsorientert der ein trener teknikk på instrument eller puggar notar, men som noko prosessorientert kor det å teste ut eller prøve noko ein aldri har gjort før. Dette ser eg i samanheng med at alt vi gjer i dette prosjektet er improvisasjonsprega og fordi improvisasjon handlar om å sette seg sjølv på spill og skape noko nytt som ikkje er gjort før (Steinsholt & Sommerro, 2006, s. 10). På den måten meiner eg at dei utforskande og utprøvande tilnærmingane er ein måte å øve på.

blir til gjennomgåande for det som blir til i dei musikalske møta og performative prosessane i dette prosjektet er improvisasjonsprega.

Barn bruker ofte musikalske element som song, dans, spill, bevegelse, rytme som ein spontan uttrykksmåte og improvisasjon er ein intuitiv del av denne måten å uttrykke seg på (Sætre, 2006, s. 133). Improvisasjon handlar om å sette seg sjølv på spill, gi seg over til det som er ukjent utan å ane kor det bærer, det er dette som er improvisasjonens egeinskap (Steinsholt & Sommerro, 2006, s. 10). Slik eg opplever improvisasjon kan det koplast saman med det Kaufmann (2006, s. 11) skriv om kreativitet, det ligg ein iver til å utfordre og la seg utfordre av det som vedvarande og kanskje til og med bli litt «vill og gal» i det som skjer. Det handlar

om å skape nye uttrykk sånn som loop station, Jenny og Sofia gjer når dei vever seg saman i kutt 2. Det handlar òg om å skape noko nytt av noko kjent, som Noora (Vedlegg 1) gjer når ho utforskar korleis ein kan synge «Bæ, bæ lille lam» for å få den slik ho ynskjer den. Eller leidninga-Sofia når dei vevar seg saman med «Let it go» og skapar noko ingen har sett før i kutt 1.

Med ein improvisatorisk måte å veve seg inn i det som skjer, blir barna med-forskarar og med-skaparar i dette prosjektet. Kunstbasert forskning krev at ein er kreativ, fleksibel, open og innovativ (Leavy, 2019, s. 11). Barna deltar i kunstbasert forskning og skapar ny kunnskap på måtar det ikkje er gjort før og ein kan få tilgang på materialar som kan opne opp for nye måtar forstå på (Leavy, 2019, s. 9). Måten dei deltar og blir til i musicking på er å veve seg inn med kroppar, delta i det som skjer med kropp, sansar, stemme, latter og i kraft av det blir til på nytt som forskarar i kunst saman med loop station. Loop station vever seg inn som medforskar og medskapar i det som skjer i kraft av at han skapar nye måtar å utrykke seg på ved å være fleksibel, open, innovativ og kreativ i måten han tar i mot og sender ut dei vokale uttrykka. At loop station blir kreativ ser eg i samanheng med at han er med å skape noko nytt eller å gjere noko nytt av noko kjent i møta med andre agentar skapar meining, verdi²¹ og utfordrar og lar seg utfordre i desse samanvevingane (Kaufmann, 2006, s. 11). Et døme på det er korleis loop station skapar noko nytt i rommet og gjennom å sende ut lydane på nytt og på nytt. Han beveger rommet og skapar humor som i dømet med David som i vedlegg 1 ler kvar gong den tilsynelatande sama lyden sendast ut frå loop station-høgtalarane. I møtet med David skapar loop station noko nytt.

Komponering er òg eit element i musicking som nemnast av Small (1998, s. 9) som blir til, til dømes slik Jenny gjer i vedlegg 1, der uttrykket brukast på nytt og blir til ein komposisjon for dans i møte med kroppar, gravitasjonskraft og tyngdekraft. Her er får lydopptaka agens og det eit ynskje om å nytte seg av det som er komponert og spelt inn i nye uttrykk. Komposisjonen er ikkje eit ferdig produkt, men ein agent som blir til på nytt og på nytt i det den vever seg saman med koreografien som blir til i kroppane på dansegolvet i det komposisjonen treffer dei. Det at det er så lang pause mellom kvar gong «Let it go» kjem på nytt gjer noko bevegelsane i rommet, pausen blir til eit brott med forventingane som kjem til uttrykk i

²¹ Verdi forstått som at det skapast verdi i samanvevingane og i møta mellom agentane.

stillestående og ventande kroppar. Denne delen av komposisjonen skaper noko anna i rommet og vever seg saman med utålmodigheit, ynskje om å danse og gjer at fleire spor skrus på.

Dette som oppstår i dei musikalske møta blir til som eit resultat av performative prosessar. Performative prosessar skapar kunnskap og mening gjennom direkte materielt engasjement med verden (Barad, 2007, s. 49). Det performative prosessar har brakt med seg inn i denne oppgåva er ein tilnærming til å gå inn i dei samanvevingane som skjer med eit krav om deltaking. Som ein del av desse prosessane kor kunnskap oppstår gjennom direkte materielt engasjement med verden, så må ein ta det materielle på alvor, dei ikkje-menneskelege, materielle agentane er deltakande i den meningsskapinga som skjer i møte med verden (Barad, 2007, s. 49). Det å sjå på dei prosessane vi har hatt med ein performativ inngang gjer at vi kan forske på kva som blir viktig og som kravar oppmerksomheit i møte med tekniske einingar som medskaparar i digital musicking.

Å være i performative prosessar skapar rom for å forske med kunst som ein undersøkende tilnærming til å utforske det som er kjent og å gi seg hen til det som enno ikkje er kjent. Kvart einaste møte mellom loop station og barn har vært prega av å utforske det som er kjent på nye måtar gjennom improvisasjon, som når Sofia i kutt 1 gjer «Let it go» og Jenny gjer «Bæ, bæ lille lam» (Lydopptak 1, spor 2), eller å komponere og improvisere fram heilt nye uttrykk som nettopp handlar om det å gi seg hen til noko utan å vite kor det bærer (Steinsholt & Sommerro, 2006, s. 10) som Jenny og Sofia gjer i kutt 2, leidninga og beina gjer i kutt 1b eller Viljar gjer i vedlegg 5.

Ein annan ting performative prosessar gir av moglegheiter er å sjå på det som skjer *mellom* agentane, og at det er i samanvevingane mellom agentane at tilbliinga av ny kunnskap og nytt uttrykk blir til, det er her «matter comes to matter» (Barad, 2003, 2007, 2014). Dei performative prosessane har med andre ord gitt oss moglegheit til å gå inn i samspel og samanvevingar med andre menneskjer og ikkje-menneskjer kor ein saman forskar på og skapar mening om kva det er som er viktig og meningsberande i digital musicking i musikalske møter mellom loop station, barn og andre agentar.

Og det er nettopp det som er eit svar på underspørsmålet mitt om kva moglegheiter for musicking som oppstår i musikalske møter mellom loop station og barn, digital musicking. I denne oppgåva har eg støtta meg til Waterhouse (2013, s. 97) som skriv at gjennom digital teknologi får vi tilgang til nye måtar å uttrykke oss på. Og med utgangspunkt i det og i dei

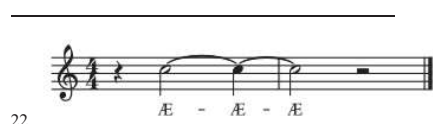
moglegheitene som oppstår i musicking som er presenter over her, har eg kopla saman digitalitet og musicking (Small, 1998) til ein definisjon av digital musicking:

Digital musicking kan forståast som å delta i musisk utøving gjennom å utøve, lytte til, erfare, øve, komponere, improvisere, danse og gjere andre kroppslege uttrykk og å skape nye og andre musikalske uttrykk med, i og gjennom digitale einingar.

I tillegg til dei forståingane eg har av digitalitet og musicking så er denne definisjonen basert på dei erfaringane som har blitt og blir til i dette prosjektet. Loop station som agent i denne oppgåva har skapt moglegheit til å uttrykke seg på nye og andre måtar enn barna har opplevd tidlegare. Han har skapt bevegelse, endring, mening, glede, humor, dans, melodiar, moglegheit til å utforske eigen stemme, kropp, grenser, for å nemne noko. Loop station har satt spor fysisk ved å skape nye uttrykk i møta med kroppar, som når loopen treffer Jenny så ho reagerer med å lene seg raskt tilbake, ho treffast og bevegest fysisk av lyden når den kjem ut frå loop station gjennom høgtalaren.

Og som ein del av ein diffraktiv analyse er det interessant å kunne avslutte denne oppgåva med å sjå på loop station som diffraktiv i seg sjølv. Korleis loop station møter lydbølgjer som eit apparatus kor lydbølgjene bøyast av, sendast i andre og nye retningar og skaper nye mønster i det bølgjene treffer kvarandre og vevast saman (Barad, 2007, s. 81). Loop station som apparatus endrar seg frå intra-aksjon til intra-aksjon, den skapar noko nytt saman med andre agentar for kvar gong dei møter kvarandre på nytt. Som med David i vedlegg 1 som blir bevega til å le kvar gong loop station sender «Æ-Æ-Æ»²² kjem gjennom høgtalaren, og sjølv om loopen tilsynelatande er lik kvar gong, så gjer den noko nytt med rommet og David kvar gong, den skyler innover han som ein bølge og treffer noko i han som blir til latter på nytt og på nytt.

Gjennom loop station som apparatus blir det som betyr noko synleggjort (Barad, 2007 s. 148) og dei uttrykka som har blitt til i møta der loop station har inngått som apparatus og har agens som noko som bryter av bølgjene og skaper nye mønster har han synleggjort at digital musicking har betydning. Det er meiningsberande å utforske sin eigen stemme ved at den skyler innover kropp og øyrer som bølger som treffer ein frå utsida, stemmen blir ein annan



når den kjem frå utsida og skapar nye uttrykk. Loop station har gitt moglegheit til å synge med seg sjølv, forske på stemme og volum på ein anna og ny måte, han har satt kroppar i bevegelse, han har skapt nye rytmar og groove, han har gitt andre måtar å gjere songar på i møte med «Let it go» og «Bæ, bæ, lille lam», han har skapt rom for komposisjon, koreografiar og improvisasjon i møta mellom han og stemme, kropp, mikrofon, rom, høgtalar og song.

I desse avsluttande diffraksjonane har eg svart på det som kan skje når loop og barn møter kvarandre ut frå dei performative prosessane som oppstod i dei møta vi hadde. Desse møta blir til i intra-aksjonar, *i relasjonar* mellom agentar (Taguchi, 2012, s. 15) som er til stades i samanvevinga og akkurat desse relasjonane på akkurat denne måten kan aldri skapast igjen heilt likt. Derfor har ikkje det som er presentert i denne oppgåva som formål å sei kva som skjer (som ein fasit) når barn og loop station møter kvarandre, men å skrive fram kva loop station potensielt kan bringe inn som digitalt instrument i musikalske møter med barn. Innleiingsvis skrev eg det i akademisk tekst er utfordrande å yte rettferd mot dei kunstnariske uttrykk som kjem til uttrykk i møta mellom loop station, barn og andre agentar. I denne teksten har eg forsøkt å vise nokon av dei uttrykka som oppstod i løpet av prosjektet og gjere så stor rettferd på dei som mogleg ved å bruke dei til å forstå korleis det er mogleg å nytte seg av digital musicking som ein del av den musikalske kvardagen i barnehagen.

15.0 Avslutning

Gjennom denne oppgåva har eg utforska intra-aksjonar, agentisk realisme, performative prosessar og musicking med loop station og barnehagebarn gjennom etnografiske og A/R/Tografisk tilnærmingar og diffraktiv analyse. Gjennom tekst, noter, dømer, agentiske kutt, lydopptak, vedlegg, figur og beileter har undersøkt omdreiingspunktet og underspørsmålet mitt:

Omdreiingspunkt: Kva kan oppstå av musicking i musikalske møter mellom barn og loop station gjennom performative prosesser, sett i eit post-humanistisk perspektiv?

Underspørsmål: Kva moglegheiter for musicking oppstår i musikalske møter mellom barn og loop station?

For å undersøke dette har eg gjort ein post-humanistisk og agentisk realistisk undersøking av performative prosessar, musicking og digitalt instrument i møte med barnehagebarn gjennom etnografiske og A/R/Tografiske tilnærmingar og diffraktiv analyse.

Å forske med post-humanistiske teoriar som inngong i dette prosjektet har påverka vala som er tatt i tilbliinga av dei musikalske møta. Når eg nyttar meg av desse teoriane må eg ta på alvor at både menneskjer og ikkje-menneskjer er likeverdige deltakarar i dei samanvevingane som skjer. Med utgangspunkt i ein onto-epistemologisk forståing av det eg forskar på har eg hatt ein agentisk realistisk tilnærming kor blikket mitt rettast mot intra-aksjonar og det som skjer *i mellom* agentar som har vevd seg inn i dei musikalske møta.

For å få tilgang på desse samanvevingane i dette prosjektet må eg være til stades som forskar i barnehagekvardagen nyttar eg meg av A/R/Tografi og sensorisk etnografi som metode. Med desse metodane må eg forske med heile meg, både mentalt og kroppsleg (Hovde, 2013, s. 90) og gjennom det vever eg meg inn i det som skjer. Som sensorisk-etnografisk kunstnar-pedagog i eigen barnehage forskar eg med agentisk realisme og gjennom intra-aksjonar blir eg gjort oppmerksom på det som betyr noko. Dei kreative, komplekse krevjande og kritiske prosessane eg har deltatt i som forskar utgjer det metodologiske i denne oppgåva (Redding-Jones, her i Østern, 2017) og påverkar kva musikalske møter vi har hatt. Gjennom å være til stades i møta mellom loop station og barn får eg tilgang til dei musikalske møta og det som betyr noko og skaper mening i desse møta. Som forskar i det post-humanistiske teoretisk landskapet forpliktar eg meg til å sjå etter det som gjer en forskjell og som skaper mening i intra-aksjonane og ta dette på alvor.

Som pedagog vever eg meg saman med barna, loop station, rom, mikrofon og andre agentar og med pedagogisk engasjement gjennom levd erfaring ser eg verdiar, kunnskapar og det meningsfulle som blir til i møta mellom agentane, kva som blir viktig og meningsfullt for dei som deltar i intra-aksjonane og dette samspelet beveger meg og påverkar meg som pedagog, uttrykka og det som oppstår i møta vever seg inn med meg og mine pedagogiske val. Som pedagog blir eg opptatt av å skape rom for dei uttrykka som blir til i møtet mellom loop station og barn slik dei blir til når dei gir seg hen til kvarandre i dei undersøkjande prosessane dei går inn i. Eg blir opptatt av dette mellom anna fordi eg har dei teoretiske inngangane eg har og fordi eg som pedagog blir opptatt av det barna blir opptatt av i kvardagen.

Desse teorier og metodologier meiner eg at skaper moglegheit for musikalske møter som opnar opp for at barn og loop station møter kvarandre på måtar som gjer rom for musicking kor det prosessuelle har stått i fokus og der agentane har fått spele saman i å skape meningsfulle musikalske uttrykk. Vi har hatt musikalske møter som oppstår i samanvevingar mellom barn, loop station og andre agentar kor digital musicking blir til i desse intra-aktive prosessane. I denne oppgåva har eg nytta meg av omgrepet musicking om musikk som handling. Det gjer noko med korleis det musikalske posisjonerast i denne oppgåva og med utgangspunkt i Small (1998, s. 9) sin definisjon så har eg gjennom heile prosjektet forstått musikk som ein gjerer (*doing*).

Av omsyn til plass og fokus har eg ikkje gått tungt inn i fagområde som improvisasjon, barnekultur eller teknologi, sjølv om det er omgrep som behandlast i teksten og fagområde som eg ser på som interessante. Dette er store fagområde, men som ikkje har fått større plass her fordi det ville dratt oppgåva i andre retningar enn det som er fokuset. Det denne oppgåva bidrar med kan kopleast på desse fagområda og jobbast vidare med inn i kvart av dei. Eit av dei fagområda eg ynskjer å trekke fram som spesielt interessant å jobbe vidare med er det kunst-teknologiske knyta til kunstbasert forskning med barn.

Innleiingsvis plasserte eg denne oppgåva inn i fagfelt som musikkvitenskap, teknologi, post-humanisme, barnehageforskning og kunstbasert forskning. Med denne oppgåva bidrar eg med post-humanistiske perspektiv nytta som teori og metode for å sjå på korleis ein kan bruke teknologi kunstnariske prosesser med barn. Gjennom kunstbasert forskning der loop station, barn og barnekultur inngår i intra-aktive møter med kvarandre, bidrar eg med forståingar av kva som kan oppstå av musicking i performative prosessar mellom desse agentane.

Dette er eit bidrag til utvikling av analytiske perspektiv på korleis ein kan forske med barn, teknologi og performative prosesser. Gjennom å nytte meg av diffraksjon som analyseverktøy sett i samanheng med intra-aksjon og agentisk realisme i analyse av kunstnariske prosesser med barn har eg vent blikket mot det som gir mening og skaper ny kunnskap om barn, musicking og teknologi. For å understreke dette vil eg avslutte med definisjonen som har blitt til under vegs i arbeidet med dette prosjektet:

Kandidatnummer: 2006
Emnekode: MKMOP5900
Emne: Masteroppgåve

Digital musicking kan forståast som å delta i musisk utøving gjennom å utøve, lytte til, erfare, øve, komponere, improvisere, danse og gjere andre kroppslege uttrykk og å skape nye og andre musikalske uttrykk med, i og gjennom digitale einingar.

Litteratur

- Alvesson, M. & Sköberg, K. (2008). *Teori och reflektion – Vitensaksfilosofisi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur AB
- Barad, K. (2003). Post-humanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *SIGNS* 28(3), 801-831, DOI: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/345321>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway – Quantum physics and the entanglement of matter and meaning* Durham: Duke University Press
- Barad, K. (2014). Diffracting Diffraction: Cutting Together.Apart, *Parallax*, 20(3), 168-187, DOI: <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>
- Bernhoft, J. (2011). *C'mon talk*. [Videoklipp]. Henta frå https://www.youtube.com/watch?v=be-VK_AB2k
- Bjørkvold, J. R. (1989). *Det musiske mennesket*. Oslo: Freidig forlag
- Det Norske Akademis Ordbok. *Musisering*. Henta frå: <https://www.naob.no/ordbok/musisere>
- Fels, L. (2015). Performative Inquiry: Releasing Regret. Henta frå: <http://performativeinquiry.ca/pdfs/PerformativeInquiryReleaseOfRegret.pdf>
- Grune, J. (2018, 2. mai). Diskurs. I Store norske leksikon. Henta 21. mai 2019 frå <https://snl.no/diskurs>
- Gulpinar, T. & von der Fehr, A. (2015 – d.d.) *Be extended*. Henta frå: <http://www.beextended.no/index.html>
- Hernes, L. (2014). Pedagogen og den kunstneriske prosessen. I Angelo, E. & Kalsnes, S. (Red.), *Kunstner eller lærer – Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning* (s. 195-203). Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Hovde, S. S. (2013). *Global musicking: Om innvandring og den farlige forskjellen* (Doktorgrad). NTNU: Trondheim Henta frå: <http://hdl.handle.net/11250/243652>
- Irwin, R. L. & Springgay, S. (2008). A/R/Tography as practice-based research. I Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C. & Gouzouasis, P. (Red.), *Being with A/r/tography*. (s. xix-xxxiii). Rotterdam: Nederland

Kandidatnummer: 2006
Emnekode: MKMOP5900
Emne: Masteroppgåve

Jæger, H., Hopperstad, M. H. & Torgersen, J. K. (2016) Barnekultur; kultur for, av og med barn. I Jæger, H. & Torgersen, J. K. (Red.) *Barnekultur*. (s. 11-26). Oslo: Cappelen Damm AS

Kaufmann, G. (2006). *Hva er kreativitet*. Oslo: Universitetsforlaget

Kjus, Y. & Danielsen, A. (2016). Live meditaion: Performing concerts using studio technology. *Popular Music* 35(3), 320-337. Cambridge: Cambridge University Press.
Henta frå: <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/live-mediation-performing-concerts-using-studio-technology/557E6F2A6118A5B7506FE18AD8DB2908>

Kulset, N. B. (2018). Musicking. I Store norske leksikon. Henta 6. oktober 2019 frå: <https://snl.no/musicking>

Leavy, P. (2019). Introduction to Arts-Based Research. I Leavy, P. (red.), *Handbook of Arts-Based Research* (s. 3-21). New York: The Guilford Press

Letnes, M.-A. (2014). *Digital dannelse i barnehagen* (Doktorgradsavhandling). Trondheim: NTNU. Henta frå: <https://mariannletnes.files.wordpress.com/2010/11/digital-dannelse-i-barnehagen-avhandling-20141.pdf>

Løkken, G. (1996). *Når små barn møtes*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag AS

Magnusson, L. O. (2017). *Treåringar, kameror och förskola — en serie diffraktiva rörelser*. (Doktoravhandling, Göteborgs universitet, Göteborg). Henta frå: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/53380/1/gupea_2077_53380_1.pdf

McNiff, S. (2019). Philosophical and Practical Foundations of Artistic Inquiry. I Leavy, P. (red.), *Handbook of Arts-Based Research* (s. 22-36). New York: The Guilford Press

Myhre, C. O., Myrvold, H. B, Joramo, U.-W. & Thoresen, M. (2017). Stumbling into the 'kitchen island': Becoming through intraactions with objects and theories. *Contemporary Issues in Early Childhood*, 18(3) 308 –321 DOI: <https://doi.org/10.1177%2F1463949117731024>

NCRM (2015, 27. mars) *What is Sensory Ethnography by Sarah Pink* [Videoklipp]. Henta frå: <https://www.youtube.com/watch?v=ON7hfORQUio>

Kandidatnummer: 2006
Emnekode: MKMOP5900
Emne: Masteroppgåve

- Olaussen, I. O. (2018) *Kiasmefortellinger – fortelleruttrykk av og for de yngste i barnehagen i et kunstnerisk utforskende mulitmodalt perspektiv* (Doktorgrad) NTNU: Trondheim
Henta frå: <http://hdl.handle.net/11250/2585679>
- Raknes, E. (2017) Eldbjørg Raknes SOLO [Videoklipp]. Henta frå:
<https://www.youtube.com/watch?v=HiuUH-DH4b4>
- Rhedding-Jones, J. (2005). *What is research? – Methodological practices and new approache*
Oslo: Universitetsforlaget
- Rosiek, J. (2019). Art, Agency, and Ethics in Research. I Leavy, P. (red.), *Handbook of Arts-Based Research* (s. 632-648). New York: The Guilford Press
- Rossholt, N. (2010). Gråtens mange ansikter. *Nordic Studies in Education*, 30, 102–115. Oslo.
Henta frå: <https://uit.no/Content/355205/nse-2010-2-3-Rossholt.pdf>
- Sagdahl, M. (2019, 20. juni). Verdi. Henta frå: <https://snl.no/verdi>
- Sandvik, N. (2015). Post-humanistiske perspektiver. I Otterstad, A.M., & Reinertsen, A. B. (Red.), *Metodeestival og øyeblikksrealisme – eksperimenterende kreative forskningspassasjer* (s. 45-62). Bergen: Fagbokforlaget
- Small, C. (1998). *Musicking; the meaning of performing and listening*. Middletown:
Wesleyan University Press
- Springgay, S. (2008). An ethics of embodiment. I Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C. & Gouzouasis, P. (Red.), *Being with A/r/tography*. (s. 153-165). Rotterdam: Nederland
- Steinsholt, K. & Sommerro, H. (2006). Prolog: Improvisasjon – det å være til stede når noe skjer. I Steinsholt, K. & Sommerro, H. (Red.), *Improvisasjon – Kunsten å sette seg selv på spill* (s. 133-155). Oslo: Damm & søn A/S
- Sætre, J. H. (2006). Barns musikkskapning – improvisasjon og komposisjon i grunnskolen. I Steinsholt, K. & Sommerro, H. (Red.), *Improvisasjon – Kunsten å sette seg selv på spill* (s. 133-155). Oslo: Damm & søn A/S
- Søbstad, F. (2014). Småbarnas humoropplevelser. I Haugen, S., Løkken, G. & Røthle, M. (Red.). *Småbarnspedagogikk – Fenomenologiske og estetiske tilnærminger* (s. 178-195) Oslo: Cappelen Damm AS

Kandidatnummer: 2006
Emnekode: MKMOP5900
Emne: Masteroppgåve

- Taguchi, H. L. (2012). *Pedagogisk dokumentasjon som aktiv agent – Introduksjon till antra-aktiv pedagogik* Malmö: Gleerups Utbildning AB
- Torgersen, J. K. (2012). Vår digitale musikkverden. I Jæger, H. & Torgersen, J. K. (Red.) *Medialisert barndom – Digital kultur i barnehagen*. Oslo: Universitetsforlaget
- Universitets- og høgskolerådet. (2018). *Nasjonale retningslinjer for barnehagelærerutdanning*. Henta frå: https://www.uhr.no/_f/p1/i8dd41933-bff1-433c-a82c-2110165de29d/blu-nasjonale-retningslinjer-ferdig-godkjent.pdf
- Utdanningsdirektoratet. (2006) *Læreplan i musikk (MUS1-01)*. Henta frå: <https://www.udir.no/kl06/MUS1-01/Hele/Hovedomraader>
- Utdanningsdirektoratet. (2017). *Rammeplan for barnehagens innhald og oppgåver*. Henta frå: <https://www.udir.no/globalassets/filer/barnehage/rammeplan/rammeplan-for-barnehagen-nynorsk2017.pdf>
- Wassrin, M. (2016). Towards Musicking in a Public Sphere: 1-3 year olds and music pedagogues negotiating a music didactic identity in a Swedish preschool (Doktorgradsavhandling). Stockholm: Stockholm Universitet. Henta frå: <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1026292/FULLTEXT02.pdf>
- Waterhouse, A.-H. L. (2013). *I materialens verden – Perspektiver og praksiser i barnehagens kunstneriske virksomhetk*. Bergen: Fagbokforlaget
- Østern, A.-L. & Hovde, S. S. (2019). Untamed stories told by artfully creative artists in Malawi and Norway. I Østern, A.-L. & Knudsen, K. N. (Red). *Performative approaches in arts education – artful teaching, learning and research*. (s. 168-192). Abingdon: Routledge
- Østern, T. P. (2017). *Å forske med kunsten* som metodologisk praksis med *aesthesis* som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special Issue: «Å forske - med kunsten»*, Vol. 1, 2017, s. 7-27. DOI: <http://dx.doi.org/10.23865/jased.v1.982>
- Østern, T. P. & Hovik L. (2017). Med-koreografi og med-dramaturgi som diffraksjon – med som metodologisk agent for skapende og forskende prosesser i Baby Body. *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special issue: “Å forske med kunsten”*, 5(1), DOI: <https://jased.net/index.php/jased/article/view/906/2206>

Kandidatnummer: 2006
Emnekode: MKMOP5900
Emne: Masteroppgåve

Østern, T. P. & Letnes, M. A. (2017). Et temanummer som undersøker hva det innebærer å forske med kunsten. *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special Issue: «Å forske med kunsten», Vol. 1, 2017*, s. 1–6.

DOI: <https://jased.net/index.php/jased/article/view/1082/2167>

Åse, T. (2019, 21. januar). *WoNoMute – Tone Åse 21.01.19* [Videoklipp]. Henta frå:

<http://wonomute.no/seminars/2019-01-10-tone-aase-seminar-talk.html?fbclid=IwAR3y4AaWVAn8cWtkBzOaqkw4PyqiG11BZ6xwLe7nHMze1rUIZIS9FN9znLU>

Vedlegg

Vedlegg 1: Let's dance

Louise (5.0 år), Jenny (4.9 år) og David (4.11 år) er i rommet saman med meg. Vi er mot slutten av opplegget og Jenny vil gjerne spele av sin innspeling og danse til den. «Min er så rockete» seier Jenny. «Er den det? Rockete?» svarar eg. «Mhm» nikker Jenny. Jenny setter seg forran loop station, ved sidan av Louise og David. «Ok, Jenny» seier eg «No kan du starte». Jenny trykker på alle fem knappane på spora ho laga i sted, så dei går i playback-modus. Først høyrest dette over høgtalaren:



Så lyder:



Dei tre barna ler høgt. «Danse!» seier Jenny og ser på Louise. Jenny reiser seg opp, ser på meg og seier: «Eg lurar på om eg berre vil ha den med «Let it go»». «Ja» svarer eg. Jenny setter seg ned ved loop station igjen og eg syner henne korleis volumknappane fungerer. Ho prøver seg litt frem. Plutseleg lyder dette høgt over høgtalaren



Jenny held seg for øyrene og seier «Æææ», som om ho skvetter. Ho ler litt og riser seg opp. «Danse» seier ho igjen. «Men Jenny, ville du du berre ha den med «Let it go» eller?» spør eg. «Ja» svarer Jenny. Eg skruer ned volumet på dei andre spora. Då blir det heilt stille. Jenny og Louise står som i frys på dansegolvet. Etter nokon sekund seier Jenny «Åh» og går mot loop station. «No kjem...» seier eg og Jenny stopper opp for å lytte. Så lyder «Let it go» over høgtalaren:



Både Jenny og Louise smiler, kroppen til Jenny gjer nokon hopp baklengs i retning mot dansegolvet igjen. Kroppen til Louise, som har stått klar til å snurre med skjørtet med ei hand holdande i kanten på kvar side av skjørtet, begynner å snurre i piruett. Armane til Jenny kommer opp og strekkes rett ut, ho snurrar ho òg. Men så vert det stille igjen. Det vokale uttrykket på innspelinga varer i nokre sekunder, så er det 9 sekunds pause til neste gong «Let it go» kjem igjen. Når «Let it go» har passert dansar begge kroppane med mindre intensitet.

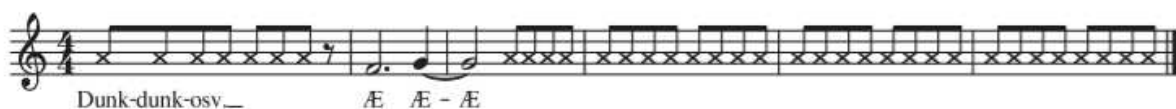
«Viss du vil ha med ein eller fleire av dei andre, så går det an å skru dei opp igjen» seier eg. Jenny skrur opp eit av dei andre spora:



Spor 2 A
Æææ Øø - ø Bæ bæ li-llelam hardu no-e ul

Spor 2 B
Bææ Bæ bæ li-llelam hardu no-e ull

Jenny reiser seg opp og gjer nokon hopp medan ho smiler. Louise står og ser på loop station. Jenny dansar litt att og fram. «Let it go» kommer på nytt og baa Louise og Jenny ler. Kroppen til Louise blir med i dansen igjen. Ho tar en piruett. Jenny tar sats og sklir på knea bor til loop station igjen. Louise kommer etter. Jenny skrur opp volumet på eit av dei andre spora:

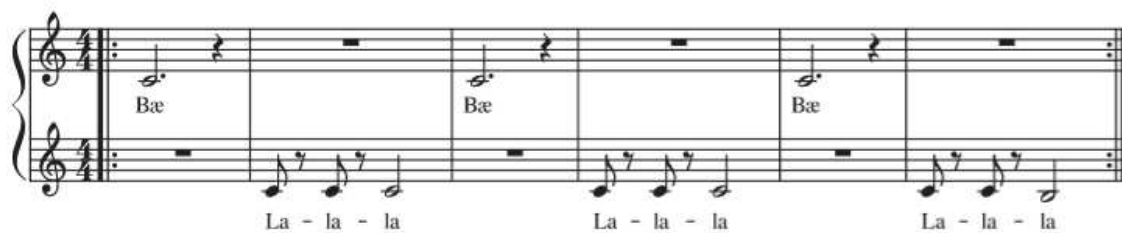


Dunk-dunk-osv_ Æ Æ - Æ

Ho reiser seg opp, går ut på dansegolvet, strekker ut begge armane og snurrar rundt og rundt. Louise følger på med piruetter. Æ-Æ-Æ lyder gjennom høgtalaren. Alle ler, inkludert David som sit att med meg og ser på. Han ler kvar gong Æ-Æ-Æ kjem på nytt. Louise faller ned på golvet som ein del av dansen, Jenny følger på. Begge opp igjen og snurrar piruetter som avsluttast med eit fall kvar gong. Etter ein stund spør Louise: «Kan vi høyre på ein annan song no?». «Skal vi danse til din, David?» spør eg David. «Nei» svar han og ler av Æ-Æ-Æ

Vedlegg 2: Å synge med seg sjølv

Det er tre barn med meg i rommet, Sofia på 4.7 år, Noora på 6.0 år og Jenny på 4.9 år. Sofia er den første til å prøve. Hun setter seg på golvet foran loop station med mikrofonen i handa. Medan eg lukker døra og gjer dei siste førebuingane så sitt Sofia og syng «Bæ» inn i mikrofonen. Lyden kjem ut frå høgtalarane, Jenny, Noora og Sofia ler. Jenny gjenopptar lyden og syng «bæ, bæ, bæ, bæ» monotont inn i mikrofonen. Halvvegs inn i frasen hennar trykker eg på record-knappen og seier «Sjå her». Dei to siste bæ-ane har komen med på opptaket og spelast tilbake til oss gjennom høgtalarane. Barna ler igjen. «Den kjem tilbake» seier Sofia. Eg nikker. Så trykker eg på stop-knappen så frasen stopper å spele. Silje vil spele inn meir. Eg viser korleis ein speler inn. Sofia trykker på record og syng «Bæ» ein gong før ho ser på meg og eg trykker så frasen spelast i loop. «Om du vil spele inn meir kan du trykke på den (eg peiker på knappen) så den lyser oransje» seier eg. Sofia trykker på knappen og seier «Bæ» ein gong til. Denne hamnar oppå den første «Bæ»-en og forsterkar denne. Dette går i loop og Sofia syng «La, la, laaa, la, la, laaa» i pausen mellom to «Bæ»-er. «Du må trykke på den» seier eg og peiker på record-knappen på spor 3. Jenny trykker på den før Sofia rekker. Det lyser raudt og eg gir tommel opp til Sofia. Det ho spelte inn på spor 1 er framleis skrudd av, men «Bæ» frå spor 2 speler i loop. Sofia syng «La, la, laaa» i pausane så det blir låtande sånn her:



Vedlegg 3: Tilbakeblikk på fyrste gong

Då vi kom inn i rommet gjorde eg dei oppmerksame på at det sto eit kamera på toppen av eit skap. Eg fortalte at det vi skal gjere no er noko eg skal bruke til å skrive ein oppgåve til skolen min om. Derfor er det fint om eg kan få lov til å filme, slik at kan hugse alt vi gjorde til når eg skal skrive om det. Eg spurte om dei syns at det var greitt å bli filma, og alle tre svarte ja. Eg fortalte om diktafonen og at den tar opp all lyden, på same måte som kameraet tar opp bilde, vil den ta opp lyd. Det var òg greitt for dei når eg spurte. I dag har eg med meg tre jenter på 5,11 år, 4,8 år og 4,6 år.

Så spurte eg om det er nokon som veit kva det som ligger på golvet er for noko. Her hadde eg gjort klar loop station. Det var ingen i denne gruppa som hadde sett ein slik ein før, og eg fortalte at den gjer noko av det same som diktafonen. Den tar opp lyd. Det den òg gjer er å sende den tilbake til oss. Er det nokon som vil prøve? Alle vil, to av dei meir entusiastisk enn den siste. Så tar eg opp mikrofonen og spør om det er nokon som veit kva dette er. To av dei har foreldre som er musikarar og kan fortelje meg at det heter mikrofon og at ein bruker den til å synge i.

Eit av barna undrar på om ein kan tene seg rik på musikk. Eg svarar at om mange nok lyttar til den musikken ein lager, så kan ein tene pengar på det ja. Det er viktig for eg å ikkje sei noko som kan tillegga ein prestasjons-dimensjon inn i det vi skal gjere.

Eg kjem til å tenke på at det kanskje er greitt om eg viser korleis loop station funkar, slik at dei i størst mogleg grad kan styre når dei vil starte å ta opp, og når dei vil avslutte. Eg startar med å forklare, men oppdagar fort at det ikkje er lett å forklare utan å vise. Eg spør om vi skal prøve saman først, det er dei med på. I mangel av forslag til kva vi kan synge, spør eg dei om dei har ein song dei er glad i som vi kan prøve å synge saman. Ein foreslår ein song eg ikkje har høyrte om før, men eg har etter kvart forstått at det er ein del songar dei kan frå barne-TV som eg ikkje kan. Det viser seg at dei to andre heller ikkje kan den songen, og vi står litt fast igjen. Mest for å komme i gang spør eg om alle kan «Bæ, bæ lille lam». Det kan dei. Kva versjon skal vi ta då? Vi ender opp med å ta originalen. Vi samlar oss rundt mikrofonen, eg trykker på kappen og vi setter i gang. Når lyden sendes tilbake til oss, bryter dei ut i latter alle tre og no vil alle prøve sjølv.

Det går i «Let it go», skriking, brøling og en heil del andre vokale uttrykk. Eg ser under vegg at dei gjerne startar å lage lyd før dei har trykka på knappen for opptak, så det ender med at eg

trykker for dei. Eg forsøker undervegs å minne dei på at dei må trykke for å starte, og at om de vil stoppe heilt, så må dei trykke så lyset blir grønt (dei trykker, men berre ein gong, og då står den i overdub-modus og vil fortsette å ta opp lyd). Eg tenker for meg sjølv at i morgon må eg vise det grundigare korleis ein speler inn, overduber og speler av, for no blir det veldig mye tolking frå min side om når dei er ferdig og når dei vil starte.

Når det er barnet som undra på om ein kan tene pengar på musikk sin tur, så lurar ho på om korleis ho skal gjere det. Kor skal ho synge? Eg viser at det er lurt å halde mikrofonen nært der lydkjelda er. Om ein skal klaske seg på låret, er det lurt å halde mikrofonen retta mot der lyden kjem i frå og om ein skal synge er det lurt å ha den i nærheita av munnen. Ho syng «Bæ, bæ lille lam», men stopper seg sjølv når ho høyrer at ho syng feil tekst. Ho trykker på knappen som tar opp og startar på nytt. Det som skjer no er at en innspelinga ho gjorde først startar, og ho byrjar å synge saman med den, stopper litt opp når den ikkje er med lenger, men hald fram med å synge. Så vil ho spele inn ein gong til, teksten går i surr denne gongen og, men no hald ho fram sjølv om det er tydeleg at ho veit at ho song feil.

Alle ville fleire rundar, og vi heldt fram i 47 minutt. Då ble vi avbrote av at det var mat. Når eg spurte om dette er noko dei vil gjere igjen, svarte alle tre ja.

Eg tenker at til i morgon når eg skal ha med neste gruppe, så vil eg starte på ein måte som gjer at det blir mindre forvirring om når ein skal trykke og når den tar opp lyden.

Vedlegg 4: Tilbakeblikk på andre gong

Eg startar på same måte som i går, med gjere dei oppmerksame på kamera og diktafon og spør om det er greitt for dei at eg filmar og ta opp lyden. Alle tre som er med i dag svarer ja. I dag er det med to jenter i alderen 6,0 år og 5,0 år og ein gut i på 5,1 år.

Eg opplever at dei impulsane eg gjer til borna tar dei veldig til seg. I går starta vi med å synge saman ein song vi var sikker på at alle kunne, mest for å komme i gang med noko og den gjekk igjen. I dag starte eg med å seie «Hallo» oppå kvarandre i ca. ein ters for å vise korleis loop station fungerer, når den tar opp (raudt lys), når ein kan legge lydar oppå (overdube, symbolisert av oransje lys) og når den spiller av (grønt lys).

Då barna sjølv skulle begynne å spille inn var det ingen som kasta seg over mikrofonen (slik som i går). Dermed foreslo eg at vi kunne spele inn noko alle saman, slik at det ikkje skulle være noko press på å prestere eller gjere noko som kan opplevast som ubehageleg. Eg spurde kva vi skulle gjere og fekk til svar et vi kunne rope «Hei, hallo» saman. Det gjorde vi og dei lo når dei høyrde resultatet. Eg spurde om dei tre ville lage noko saman, det ville dei. Deretter var det ein av dei som ville prøve åleine, og dei andre sa «Eg òg, eg òg!». Denne gongen gjekk det mest i snakking, og ein av dei brukte berre ord som «Hei», «hallo», «hadet» i forskjellige tonehøgder og tempo. Ein annan førte ein slags samtale med seg sjølv og gav svar til den førre innspelinga som gjekk i loop i bakgrunnen. Den siste kommenterte mest dei andre borna, at dei hadde fine kler på seg og sa namna deira om att og om att oppå kvarandre.

Rommet vi er i, er eit rom dei til vanleg leiker i. Her er det ein del leikemateriale. Dei er og vane med at vi har samling i dette rommet, så dei er ikkje heilt ukjent med å gjere meir styrte aktivitetar i dette rommet. Det var eit av barna som var med som fyrst hadde noko interesse for å være med, og som var den som fyrst ville spele inn noko åleine, som relativt raskt gjekk over til å sende ein leikebil ned ein bakke, og som i denne samanhengen forstyrta prosessen med loop station. Eg sa at dei måtte legge bort leika akkurat no.

Det ligg ein utfordring i nettopp det at dei som ikkje er opptekne med å spille inn lyd gjerne byrjar å leike medan dei venter på sin tur igjen. Dette er i seg sjølv ein fin ting, men i denne samanhengen kan det distrahere den som er i ein kreativ prosess. Samstundes som å la dei som er i den kreative prosessen skal få være i denne, så må òg dei som venter på sin tur ivareta kast. Det er ein slags naturleg avslutning når den som spelar inn har spelt inn på alle 5 spora, men det kan ta tid å få spilt inn dobbelt opp på 5 spor (altså 10 opptak om ein vil).

Etter 34 minutt var det ein som blei tyst og gjekk for å drikke, de andre blei med. Saman med dette, var det ein som rett før hadde spurt om vi snart var ferdig. Eg tolka dette til

Fordi eg gjer dette prosjektet på min eigen arbeidsplass og fordi barnehage er barnehage, så skjer det ting eg må forhalda meg til og som eg ikkje berre kan oversjå. Eg hadde tolka det slik på dei barna som var med på prosjektet i dag, at dei eigentleg følte seg ferdig. Eg hadde starte å rydde, og hadde tatt med kameraet ut av rommet. Så falt eit av dei barna som ikkje var med på prosjektet og slo seg. Eg var nærmast og gjekk for å trøyste. Då eg kom tilbake til rommet for å fortsette å pakke saman, så var dei som hadde vært med på prosjektet i gang med nye innspelningar for seg sjølv. Dei hadde gått inn igjen på rommet, lukka døra og styrte knappane på loop station slik at dei fekk tatt opp lyd og loppa den. Eg hadde ein tanke om å la dei som hadde vært med å spele inn nokon gonger kunne gjere dette utan at eg er til stade i rommet, men dette meistra deg heilt fint etter fyrste gongen. For meg seier dette noko om barns teknologiske kompetanse. Eg banka på, gjekk inn på rommet og spurde om dei ville fortsette litt til åleine, dei svara ja, og eg spurde om eg kunne få gå og hente kameraet igjen, det svarte dei ja til. Dei haldt fram i 11 minutt meir eller mindre åleine. De kombinerte lyder dei fann i lekane (lyda frå ein togfløyte på ein BRIO-tunell mellom anna) med eigene vokale uttrykk.

Det som overraska meg mest var at han som eg trudde skulle være den som gjorde minst ut av seg, var den som styrte heile greia når dei styrte sjølv.

Då eg spurte om de syns det var gøy, svara dei ja. Det eg skal gjere neste gong er å berre spørje kva dei syns, ikkje legge føringar for om det var gøy eller ikkje...

Denne gongen lærte eg at ein kan spille inn fleire lyder enn berre ein når den står på oransje.

Eg tenker at i morgon vil eg spørje kva lyder vi kan lag med kroppen først, så kan eg ta utgangspunkt i dei idéane som dei sjølv presenterer når eg skal vise korleis loop station fungerer.

Vedlegg 5: Tilbakeblikk på tredje gong

Som dei to andre gongane spør eg om det er greitt at eg filmar og tar opp lyd, men denne gongen er det ein som ikkje vil bli filma. Eg får lov til å ta opp lyd, så det blir med det denne gongen her.

Fire gutter «Viljar» på 4,1 år, «Melvin» på 4,0 år, «Tristan» på 3,11 år og «Håvard» på 3,9 år

Før eg har fått skrudd på diktafonen var Viljar rett på, plukke opp mikrofonen og undra kva det var for noko. Eg baud dei vente litt, for eg ville vise korleis ein kan bruke loop station før dei byrja å buke mikrofonen. Eg ar rett og slett litt redd for at om eg visa dei mikrofonen utan å ha vist dei loop station, så ville dei bli så opptatt av mikrofonen at vi ikkje fekk brukt loop station. Men for å få brukt loop station må vi jo bruke mikrofonen, så eg skrudde på mikrofonen og sa «hallo» inn i den, og Melvin spurte med ein gong om han kunne får prøve. Eg tar den bort til munnen til Melvin og han spør om han kan halde han sjølv, det kan han og han bruker den til å seie «Hallo» inn i den. Eg får den tilbake at og svarar Melvin med å seie «hallo» tilbake inn i mikrofonen. Så går eg vidare med å seie «Det kan ein bruke mikrofon til» og før eg får sagt noko meir utbryter Melvin «Eg veit kva ein kan bruke mikrofonen til, syng med!» og fortsett med «Det har eg ikkje heime, eg har berre to instrumenter». Melvin fortel om instrumenta han har heime. Bestekompisen Tristan slenger seg òg på og fortel at han har ein gitar heime. «Mmh» svarar eg med eit nikk. «Men veit dykk kva vi skal gjere i dag?» «Nei?» svarar alle fire. «For vi har jo et instrument vi med, som er inni oss. Og det er akkurat denne som du snakka om Melvin og det er jo stemmen, den vi kan syng med, det er jo eit slags instrument». «Ja» svarar Melvin. For å komme vidare spør eg om dei hugsar då vi prata om lyder vi kan lage med kroppen, «Ja, høyr no!» seier Melvin setter i gong med å spille på slurva, dei andre slenger seg på med å spille på slurva, sei «AAÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅ» medan dei slår handflata mot munnen, lage brummelyd med leppa, lage brummelyd med leppa medan dei spiller på slurva og lage prompelyder med munnen.

Eg gir mikrofonen til Melvin og seier at han kan lage kva lyd som helst. Etter å ha tenkt seg om en liten stund vel Melvin å si «Hallo», tar ein liten pause og seier «Hallo» ein gong til. Når lyden kjem ut av høgtalarane igjen smiler alle fire nesten litt overraska i blikket. Bestekompisen Tristan vel òg å seie eit veldig kort «hallo» når mikrofonen kjem til hans tur. Melvin ler høgt når lyden av begge som seier «Hallo» kjem ut av høgtalaren. Latteren sitter laust hos dei andre og dei ler de med. Både Viljar og Håkon vel òg å seie «hallo» når deira tur

kjem. Meir latter. Til sist seier eg òg «hallo», rytmisk inni den lydveven dei fire andre har laga så langt. Meir latter. Komposisjonen vår går nokon rundar før eg sakte skruer ned lyden for å seie at vi no har fylt det eine sporet heilt opp og at om de vi lage meir, må vi bytte spor. Det vil dei. Eg visar dei at vi må finne eit spor kor alle lysene er sløkt, det betyr at det er tomt.

No er det Viljar som startar, og han seier «hallohallohallohallohallohallohallohallohallo» lenge, så lenge at Melvin meiner at det no må det være Tristan sin tur. Eg seier at Viljar må få gjere seg ferdig og at det ikkje er Melvin som kan bestemme det. Etter ein stund til seier Viljar seg ferdig og det er Håvard har lyst. Han vel og å seie «hallohallohallohallohallohallohallohallohallo», tilsynelatande som eit svar til Viljar sin stemme som kjem ut av høgtalarane. Så vel Melvin å gjere det same når turen kjem til han. Etter ein kort stund gjer ha mikrofonen vidare og konstaterer igjen at no er det Tristan sin tur. Tristan vel òg å seie «hallo»

Så kjem plutselig Melvin på at han eigentleg skulle være på perlegruppe, det var det han hadde heldt på med før vi hadde barnemøte²³ og som det vert sagt at dei som haldt på med kunne fortsette med etter barnemøtet. Eg svarar et det kan han jo gå tilbake til etterpå om han vil. Det vil han.

«Eg blei sliten av å snakke hele tida» seier Melvin. «Mhm. Men du som sa vi kunne synge i mikrofonen, har du ein song du kan synge?» spør eg Melvin. «Nei» seier Melvin. «Det har eg!» utbryter Tristan. «Ja» seier eg. «Du-tu-du-tu-ru» syng Tristan raskt i ein nedgåande melodi medan han dytter seg sjølv bakover til han liksom-faller. Då er Melvin med igjen, han og Tristan har det ofte moro med å leike dytte-kvarandre-og-falle-leik, og det er akkurat det dette setter i gong. Håvard er òg på veg til å bli med i denne leiken. Eg stopper det ganske

²³ Eit møte vi har stort sett kvar dag. Dette styres av Dagens sjef (òg kalla Vaktmeister, dagens barn, ordensbarn osv. andre plassar). Avhengig av kva Dagens sjef ynskjer å gjere på møtet kan vi

- Gå gjennom dagen (vi har ein slags dagtavle med piktogram av det som skjer i løpet av dagen, innhaldet i dagen blir bestemt i samråd med dagens sjef i forkant av barnemøtet),
- Se på kalenderen (dato, dag og månad)
- Synge månads-songen (Prøysen)
- Ta oppropet
- Dele inn i grupper

I tillegg er dette ein arena kor barna kan fortelje saker og ting som angår dei og som dei vil dele med resten av gruppe. Det kan være kven som skal hente dei i dag, kva dei gjorde i helga, kva dei gleder seg til å gjere i utetida eller kva som helst anna dei har på hjartet.

«Eg trur eg må legge meg ned å sove» gjentar Melvin. Tristan og Håvard legger seg ned ved sida av, og nesten oppå Melvin. «Ja, dykk får sove litt dykk då» seier eg. Viljar står og speler inn lyder i mikrofonen «B-B-B» seier han rytmisk før han går over til å lage luftige prompelyder. Når lyden loopes byrjar han å lage luftige prompelyder i same rytmikk som «B-B-B» på første runde. Etter fleire runder med luftig prompelyd byrjar Viljar å seie «DU-DU-DU» i ein melodi som omtrentleg kan gjenges med tonane D-F-A og med same rytmikk som B-ene frå tidlegare.

Håvard har bevegde seg nærmare loop station og undrar over kva volumspakane er for noko. Eg seier han kan prøve og sjå kva som skjer. Han drar ned spaken og lyden forsvinner. Då vil de andre forsøke dei med. Dette utforskar dei litt. Eg seier at det er for å styre volumet, slik at dei skal få eit ord på det. Plutseleg, medan volumet står på det høgste, utbryter Melvin: «DANSE!» og kroppane er i gang igjen. Håvard blir skumpa borti og seier «Eg vil ikkje!», Melvin seier «Eg dansar sånn her». Eg ler. «Det var lett å lage musikk» seier Viljar før han dansa av gårde til sin eigen komposisjon og blir med i dansen som er i full gang på golvet. Det er ein koreografi som heile tida ballasnerar mellom å ha det moro og å risikere å slå anten seg sjølv eller andre. Med unntak av nokon små uhell, så går det fint over lang tid. De held på heilt til ein av dei oppdagar kameraet igjen. Håvard lurar på om han kan få sjå på bileta. Eg seier at vi jo ikkje har tatt nokon bilete fordi han ikkje ville ha kameraet på. Eg spør ein gong til om han syns det er greitt at eg filmar, og no syns ha det er greitt. Dei tre andre har fått meg seg at vi snakkar om kamerat og er komen bort til oss. Dei vil gjerne at eg tar eit bilete av dei. Det gjer eg. Så skrur eg på kameraet og dei fortsett å danse, men denne gongen dansar dei i retning av kameraet. Plutseleg seier Viljar «Eg er på lag med Tristan», Tristan seier «Eg er på lag med Melvin», Melvin seier «Eg er på lag med Håvard» og eg seier «men då er jo alle på same lag då?» Dei ser på kvarandre, så ser Melvin på meg med eit lurt blick og går til «angrep» på meg. Dei andre forstår fort at no handlar leiken om at det er dei mot meg, og at eg skal fange dei og dei skal hjelpe kvarandre laus. Vi held fram med denne leiken ein stund, så er det mat. Vi avsluttar med at eg spør korleis dei tykte dette var «Gøy» svara Melvin, «Gøy» sa Viljar og dei to andre svara «Ja!», som ein støtteerklæring til dei to andre.

Vedlegg 6: Samtykkeskjema

Invitasjon til å delta i forskningsprosjekt om loop station som instrument i musikalsk møte med barn

Dette skrivet er en forespørsel til deg om du samtykker til at ditt barn kan delta i et forskningsprosjekt. I dette forskningsprosjektet vil jeg undersøke loop station som instrument i musikalske møter med barn. Loop station er en digital enhet som tar opp lyd og looper denne og lager en slags lydsløyfe. Det kan legges flere looper oppå hverandre og kan for eksempel fungere som rytmisk lydteppe under en sang. I dette skrivet får du informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for barnet ditt og deg.

Formål

Dette er et mastergradsprosjekt hvor jeg vil skrive om loop station som digitalt instrument i musikalske møter med barn. Målet med oppgaven er å utforske dette verktøyet/instrumentet som en inngang til å jobbe med barns egne musikalske uttrykk og kreative uttrykksevne, og hvordan barn kan bruke et slikt instrument.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Dette forskningsprosjektet er et masterprosjekt som gjennomføres som en del av master i barnekultur og kunstpedagogikk ved Dronning Mauds Minne Høgskole (DMMH) i Trondheim, med førsteamanuensis Sunniva Hovde som veileder, og det er denne institusjonen som er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om ditt barn kan delta?

Dette forskningsprosjekt gjennomføres for å få et innblikk i av hva som kan oppstå i møtet mellom barn og digitale verktøy i musikalsk utforsking og hva loop station kan tilby som instrument inn i musikalsk arbeid i barnehagen. Derfor ønsker jeg å gjennomføre datainnsamling i barnehage med barn i barnehagealder. Jeg inviterer 27 barn i Torshovtoppen barnehage, hvor jeg selv jobber som pedagogisk leder, til å bli med på prosjektet. Det vil være barn fra en avdeling med barn i alderen 0-3 år og en avdeling med barn i alderen 3-6 år som inviteres med.

Hva innebærer det for ditt barn å delta?

I dette prosjektet vil jeg ha med flere mindre barnegrupper til å utforske loop station som musikalsk instrument og verktøy. Jeg er selv deltakende i oppleggene og vil dokumentere det

som skjer med loggbok over observasjonene jeg gjør, i tillegg til video- og lydopptak. Om barnet ikke ønsker å være med når opplegget skal gjennomføres, er det naturligvis helt i orden.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger at barnet ditt kan delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake på vegne av barnet ditt, uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om barnet vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil at barnet ditt deltar eller senere velger å trekke barnet ditt fra prosjektet

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil kun bruke opplysningene om ditt barn til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. I dette prosjektet vil det være jeg personlig, i tillegg til min veileder, som vil ha tilgang til datamaterialet.

Lydopptaker og videokamera vil være enheter som ikke er tilkoblet nett, og dermed ikke laster opp konfidensielt innhold på nett ved et uhell. Når opptakene transkriberes vil disse anonymiseres og lagres på et lukket og sikkert fil-lager hos DMMH. Alle navn vil være fiktive i publiseringen. Barnets alder vil kunne ha betydning for funnene, derfor vil dette gjengis i publiseringen, men aldri sammen med barnets virkelige navn.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes senest 15. oktober 2019, etter dette vil all data anonymiseres og lyd- og videoopptak vil slettes.

Dine rettigheter

Så lenge barnet ditt kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om barnet ditt,
- å få rettet personopplysninger om barnet ditt,
- få slettet personopplysninger om barnet ditt,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om ditt barn?

Vi behandler opplysninger om ditt barn basert på ditt samtykke. På oppdrag fra DMMH har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan du finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Min veileder ved DMMH, førsteamanuensis Sunniva Skjøstad Hovde på ssh@dmmh.no
- Meg (student) Iselin Dagsdotter Sæterdal på iselin.dagsdotter.saterdal@bsa.oslo.kommune.no
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personvernombudet@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17

Dersom du samtykker til at ditt barn kan delta, ber jeg om at svarslippen på neste side leveres til meg innen **mandag 14. januar 2019**. På forhånd tusen takk for hjelpen!

Med vennlig hilsen

Sunniva Skjøstad Hovde

Iselin Dagsdotter Sæterdal

Prosjektansvarlig

Student

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet om loop station som instrument i musikalsk aktivitet med barn og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- at mitt barn deltar i gruppeaktiviteter med loop station som blir dokumentert skriftlig
- at mitt barn deltar i gruppeaktivitetene med loop station som filmes
- at mitt barn deltar i gruppeaktivitetene med loop station som tas lydopptak av

Jeg samtykker til at opplysninger om mitt barn (Sett inn barnets navn her)

_____ behandles frem til prosjektet er avsluttet i oktober 2019

Sted og dato

Foresattes signatur

Vedlegg 7: Godkjenning NSD

20.10.2019

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Loop station som instrument i musikalske møter med barn

Referansenummer

760601

Registrert

03.01.2019 av Iselin Dagsdotter Sæterdal - 170087@dmmh.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Dronning Mauds Minne - Høgskole for barnehagelærerutdanning / Seksjon for musikk

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Sunniva Skjøstad Hovde, sunniva.s.hovde@ntnu.no, tlf: 90796486

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Iselin Dagsdotter Sæterdal, iselin.dagsdotter@gmail.com, tlf: 92698295

Prosjektperiode

03.01.2019 - 15.10.2019

Status

14.02.2019 - Vurdert

Vurdering (1)

14.02.2019 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 14.2.2019, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD ENDRINGER

Dersom behandlingen av personopplysninger endrer seg, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. På våre nettsider informerer vi om hvilke endringer som må meldes. Vent på svar før endringer gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

<https://meldeskjema.nsd.no/vurdering/5c22102b-c7e4-4661-af68-a50ff43a0d02>
20.10.2019

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

1/2

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 15.10.2019.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om ogsamtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte ogberettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante ognødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for åoppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Lisa Lie Bjordal

Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

Liste over lydopptak

1. Jenny – «Let it go» (Vedlegg 1)
 - Spor 1: Let it go
 - Spor 2: Bæ, bæ lille lam (egen melodi versjon 1)
 - Spor 3: ÆÆÆ
 - Spor 4: OOÆÆÆ
 - Spor 5: Bæ, bæ lille lam (egen melodi versjon 2)
 - Spor 6: Alt i et

2. Sofia – «Let it go» (Kutt 1)
 - Spor 1: Let it go med dunking
 - Spor 2: Let it go med pust
 - Spor 3: Alt i et

3. Jenny – «Gæ-gæ-gæ» (Kutt 2)
 - Spor 1: Døme på vokalt uttrykk kutt 2
 - Spor 2: Alle spora frå innspelinga i et

4. Viljar – «Promp» (Vedlegg 5)
 - Spor 1: Promp i
 - Spor 2: Promp ii
 - Spor 3: Promp iii
 - Spor 4: Promp iv
 - Spor 5: Promp v
 - Spor 6: Alle spora på ein gong

5. Melvin – «Fall»
 - Spor 1: Fall i
 - Spor 2: Fall ii
 - Spor 3: Fall iii
 - Spor 4: Fall iv
 - Spor 5: Fall v
 - Spor 6: Alt i et

Kandidatnummer: 2006
Emnekode: MKMOP5900
Emne: Masteroppgåve

6. Sofia – «Bæ, bæ» (Vedlegg 2)

Spor 1: Bæ, bæ

Spor 2: La, la, la

Spor 3: Begge spora i et

7. Iselin – «Bæ, bæ», inspirert av Sofia med «Bæ, bæ» og Jenny med «Bæ, bæ lille lam
(egen melodi versjon 1)

Spor 1: Alle i et

Spor 2: Bæ, bæ

Spor 3: La, la, la

Spor 4: Djup bæ

Spor 5: Bæ trall