

Gulpinar, T. & Lafton, T. (2026). Måltidet som metode – sanselige møter gjennom fire retter. I B. Bergstedt & S. Jamouchi (Red.) *Multisensorisk læring: Om intensitet og kropp-materiell i en performativ kunstpedagogikk* (s. 267–286). Fagbokforlaget. DOI: <https://doi.org/10.55669/oa6609011>

11

Måltidet som metode – sanselige møter gjennom fire retter

Tona Gulpinar og Tove Lafton

Sammendrag: I denne artikkelen utforskes måltidssamtalen som metode i forskning. Basert på relasjonell kunst, relasjonell ontologi og performansenkning utforskes sanselige samtaler som metode. Inspirert av Rancières idé om at sanselighet er en del av logikken, aktiveres Latours «matters of concern» og Haraways situerte kunnskap for å forstå hvilke innsikter en sanselig forskningsmetode kan bringe med seg. Empirien er hentet fra en film av et felles måltid. I takt med måltidets ulike retter drøfter deltagerne felles temaer, hvor maten fungerer som intervjuguide. I likhet med Haraway anser vi historiefortellingen som en del av vitenskapen, og artikkelen tar for seg ulike sider ved forskerrollen og analysearbeidet i et kunst- og posthumant inspirert prosjekt.

Nøkkelord: metodeutforskning, sanselighet, situert kunnskap, måltid som metode

Abstract: In this article, meal conversations are explored as a method in research. Based on relational art, relational ontology, and performance thinking, sensory conversations are examined as a method. Inspired by Rancière's idea that sensibility is part of logic, Latour's 'matters of concern' and Haraway's situated knowledge are activated to understand what insights a sensory research method can bring. The empirical data is drawn from a film of a staged meal. As the meal progresses through various courses, participants discuss common themes, where the food serves as an interview guide. Similar to Haraway, we consider storytelling as part of science, and the article addresses various aspects of the researcher's role and analytical work in an art- and posthuman-inspired project.

Keywords: method exploration, sensory sensibility, situated knowledge, meal as method

Introduksjon

Ideen om å samles rundt et felles måltid står sterkt i mange kulturer. I boka *Babettes gjestebud* beskriver Karen Blixen hvordan måltidets sanselighet, i form av smak, lukt, tekstur og sammensetning av maten, åpner for samtaler som tidligere ikke kunne finne sted. Rancièr åpner i *Sanselighetens politikk* for fellesskap som en serie av spenninger hvor sanselighet er en del av logikken (Rancièr, 2006). Med utgangspunkt i ideene om at et måltid kan binde deltagerne sammen og stimulere til deling av erfaringer og erindringer, utforsker vi i denne artikkelen måltidets muligheter som metode i et forskningsprosjekt. Vi løfter først og fremst frem hvordan selve metoden åpner for affekter som kunnskapsgenerator i det Taylor og Fullager (2022, s. 8) betegner som mindbody. Affektene materialiseres gjennom hverdagslige hendelser. I denne artikkelen er det måltidet som er hendelsen, og vi undersøker hvordan maten bidrar inn i affektive møter som en kraft. Studien bidrar til det postkvalitative forskningsfeltet ved å koble sammen det kroppslige og affektive i et måltid, og synliggjøre hvordan kraft og affekt kan inngå i kunnskapsproduksjon.

Empirien er hentet fra et prosjekt hvor vi inviterte tidligere barnehagelærerutdannere til en samtale om hva som er den viktigste kunnskapen framtidens barnehagelærere utvikler gjennom studiet. Deltagerne ble invitert til et felles måltid, hvor maten fungerte som intervjuguide. I likhet med Haraway (2016) anser vi historiefortellingen som en del av vitenskapen. I historiene ligger det implisitte forståelser av hvordan verden ser ut og hva som ansees å være «sant» innenfor en gitt gruppe. Sannhet er satt i hermetegn fordi, som Haraway (2004) påpeker, så er fortellingen en sammenveving av flere lag som er i stadig endring, og sannhet, kunnskap og vitenskap kan tre fram samtidig. Ut fra en slik tanke om flertydighet vil fortellingene som produseres under måltidet være versjoner av virkeligheter. De gir oss ingen utfyllende svar på hva en barnehagelærer må kunne, men de inneholder brokker og biter som inngår i hva som er viktige deler av barnehagelærerkunnskapen.

Tona har tidligere kunstprosjekter som har handlet om måltider, inspirert av den franske kunstneren Sophie Calle (Gulpinar, 2016). I denne artikkelen videreutvikler vi ideen om måltid som arena for kunnskapsutveksling. Vi leser hendelsen som en situert performance, en engangshendelse som fanges opp av kameralinsene. Hendelsen inviterer oss til å utforske filmene gjennom nettverkssporinger (Latour, 2004) og tentakulær tenkning (Haraway, 2016).

I arbeidet med å spore deltageres utsagn og fortellinger om utdanningskvalitet lar vi oss inspirere av hvordan måltidet som estetisk opplevelse appellerer til sansene og tilveiebringer nye måter å se, høre, sanse, fornemme og tenke på.

Artikkelen innledes videre med en kort redegjørelse for vårt teoretiske landskap før vi situerer metodologien i en relasjonell ontologi. Deretter beskrives mer inngående hvordan prosjektet ble gjennomført og hvilke muligheter som ligger i analysearbeidet. Rancières (2006) spørsmål om hva vi kan få tilgang til gjennom en film tematiseres gjennom alle delene. Artikkelen avsluttes med en diskusjon av hvilke kunnskapsformer framtidens barnehagelærerutdanning kan komme til å behøve.

Vårt teoretiske landskap

Vi som skriver artikkelen er begge utdannet barnehagelærere fra 1990-tallet, har arbeidet flere år i barnehage og har de siste 15 årene undervist i barnehagelærerutdanningen. Tonas bakgrunn som kunstner og kunstnerisk utforskning som metode, og Toves interesser i pedagogikk og posthumane filosofier, veves sammen når vi i artikkelen kobler Haraway, Latour og Rancière for å utforske sanselighetens betydning. I selve gjennomføringen av prosjektet drøftet og utviklet vi ideene i samarbeid med en større forskningsgruppe, hvor flere av medlemmene også deltok i å arrangere lunsjen. I artikkelen finnes det derfor spor av fortellinger fra en utdannet kokk, flere barnehagelærere, musikere og en forsker med særlig interesse for barnehagens historie.

Gjennom fortellingene får vi innblikk i hva deltagerne betegner som «matters of concern» (Latour, 2004). Begrepet springer ut fra aktør-nettverketenkingen og Latours beskrivelse av at vi har to store narrativer om hva som er kunnskap. Det ene er matters of fact, som inneholder søken etter faktabasert kunnskap, kjennetegnet av klare grenser, etterprøvnbarhet og objektiv kunnskap. Den andre gruppen er matters of concern, som omfatter problemstillinger som springer ut fra omsorg for menneskelige og ikke-menneskelige deltagere, sammenvevinger mellom humane og noen-humane deltagere og levde liv. Ifølge Latour er kunnskapen vi kan finne innenfor matters of concern av stor betydning, fordi fortellingene som produseres der har betydning for

menneskets væren i verden. Vi kan ikke stille oss utenfor og ta et meta-blikk på de hendelsene vi selv inngår i; dermed må vi også finne former for kunnskap som kan skape mening som en del av verden (Latour, 2008).

En slik måte å forstå kunnskap på er i tråd med Haraways (1988) beskrivelse av situert kunnskap og hennes kritikk av *the Godtrick*, altså kritikken av at det finnes en objektiv kunnskap som kan hentes inn fra en posisjon utenfor hendelsen.

Med inspirasjon fra Saracenos verk, som vi så på Venezia Biennalen 2009, lar vi oss, sammen med Latour (2011), begeistre over trådene som er festet i tak, gulv og vegger – et spinn som møtes og danner runde former som svever blant trådene midt i rommet. Trådene spenner i alle retninger, som en mulighet for utspring eller et møte. De ser skjøre ut, tynne sorte tråder i kontrast til det hvite rommet. Som om de nettopp har oppstått – og det har de jo også, ettersom Biennalen kun står i et halvt år, og disse trådene er stedspesifikke, altså det er i dette rommet verket har oppstått. Trådene står og dirrer, og når vi som publikum beveger oss rundt i rommet, oppstår uendelige vinkler og sammenstillinger, og med dette uendelige tanker. Rommet står stille, materialene i rommet gir ingen lyd; det er kun lyden av de som entrer rommet og suset av vinden og menneskene utenfor vi kan høre. Verket står ikke alene – det puster og beveger seg, endrer seg i samspill med publikum.

Verket til Saraceno gir oss en inngang til den teorien vi vil løfte frem i denne artikkelen, og kan kobles til Rancièrè som skriver fram iscenesettelse (Rancièrè, 2013).

Nettverksmetaforen hos Latour viser til en transformasjon av hvordan handling re-distribueres i møter. Hver og en kommer til møtet med en tilsynelatende identitet, men straks de kobler seg sammen, begynner de å flette nettverket. Det som oppstår mellom deltagerne er ikke a priori definert, og det er heller ikke grensene for hva en deltager aktiverer i møtene. Latour (2011) åpner for at vi kan utforske deltagerens inskripsjoner, men for å gjøre det må vi ha tilgang til deltageren som nettverk, som kan koble seg på andre deltageres nettverk. Inskripsjonene ligger i både mennesker og ikke-mennesker og bidrar til deres agentskap. Inskripsjonene kan, men behøver ikke, være initiert av mennesker, og gjør at tingen utøver agentskap eller spesifikke handlinger i nettverket (Latour, 1979).



Bilde 11.1

Tomás Saraceno, *Galaxies forming along filaments, like droplets along the strands of a spider's web*, 2009, La Biennale di Venezia, 2009. Courtesy the artist and *Arachnophilia*. © Photography by Studio Tomás Saraceno.

I Saracenos verk blir deltageren som nettverk tydelig når trådene fletter seg sammen til tredimensjonale figurer. Figurene er på samme tid en lukning av en form og en mulighet for å åpne og re-gjøre formen når den støter på andre tråder og trekkes i av deltagerne (Latour, 2011). Latour introduserer termen *what else* er i bevegelse. Rancières (2013) forståelse av det sanselige som en del av kunnskapsapparatet blir til i *what else*, som en stadig pågående bevegelse som ikke kan fanges eller avgrenses som en bestemt form.

Vi kobler vår teoretiske tenkning til det tentakulære (Haraway, 2016, s. 31), som også fungerer som et bilde på sammenkoblinger. I sin framskriving av «the elsewhere» lar Haraway (2016, s. 31) seg floke inn i hva hun betegner som String Figures og skapingen av mulige tilkoblinger og frakoblinger som skaper forskjeller. Gjennom kutt og knuter åpner Haraway for mulige fortellinger i «sympoietic1 threading, felting, tangling, tracking and sorting». Det tentakulære er også nett og nettverk; det kobles til liv som leves langs linjer på stier som filtres sammen (Haraway, 2016, s. 32).

Både Haraway, Rancière og Latour oppfordrer til å engasjere seg med det vi ikke på forhånd vet, og til å være nysgjerrige på hva som oppstår i sammenvevingen. Latour uttrykker dette slik: «We can learn how to feed off uncertainties, instead of deciding in advance what the furniture of the world should look like» (Latour 2005, s. 115). Med dette understreker Latour ideen om flertydighet og muligheten for å gjøre uventede koblinger. Haraway (2016, s. 34) beskriver en slik hendelse som en situert kunnskap og en gjøren, som oppstår gjennom kollektive praksiser. Ordet *becoming* rommer mer enn tilblivelse; det må gjøres om til *becoming-with* fordi ingen kan skape fortellinger alene – vi er en del av et fellesskap som består av både mennesker og annet-enn-mennesker. Slik kan vi utforske det Latour (2005) benevner som «matters of concern». Haraway (2016) kobler seg på Latour når hun argumenterer for å koble sammen matters of fact, matters of concern og matters of care i SFen String Figure. String Figure har form som Latours nettverk og åpner for å tenke *what else* i form av Spekulative Fabuleringer (Haraway 2016, s. 41).

Situering av metoden

Metodisk la vi til rette for et møte der formen skulle ha en åpenhet vi ikke kjente utfallet av. Kunstkurator Nicolas Bourriaud (2007) arrangerer middagsselskaper hvor det ikke bare er selve rommet eller det estetiske møtet med bordet og maten som betyr noe, men der samtalene som oppstår mellom de som deler måltidet i det iscenesatte rommet blir en del av skapingen. Bourriaud kaller dette relasjonell kunst, basert på Richard Schechners (2002) ideer om at relasjonellitet handler om betrakterens deltakelse i selve verket, der kunsten oppstår i rommet mellom verket og betrakteren – det han kaller romlig kunst.

Isenesettelsen av et rom kan forstås på mange måter. I vårt prosjekt brukte vi tid på å finne frem til gjenstander, farger, mat og dekketøy som inneholder spor av barnehagen, men som også består av åpne former. Innholdet oppstår i mellomrommet mellom de menneskelige deltagerne, maten, bordet, interiøret, kameraet og andre aktører i rommet, og kunne ikke blitt til uten nettopp dette øyeblikket. Vi ønsket å legge til rette for et møte hvor formen

skaper en åpenhet vi ikke kjenner utfallet av. Filmkameraet, rommet, maten og tiden er deltagere i hendelsen. Samtalene vil med et slikt premiss gi oss deltagernes fortellinger om hva som har betydning i utdanning av framtidens barnehagelærere. Ideen om at deltakerne er «av verden» og ikke kan stille seg utenfor verden er bærende i prosjektet.

Artikkelen undersøker hvilke spor måltidet setter i erindringer og erfaringer som vekkes og aktiveres i en samtale. Når vi inviterer fire mennesker som har det til felles at de har vært undervisere på barnehagelærerutdanningen i barnehagelærerutdanningens lokaler, skaper vi rammer for samtalen, men hva som vil oppstå innenfor rammene kan vi kun forestille oss. Det overordnede spørsmålet for samtalen var: «Hva er det viktig at barnehagelærerutdanningen legger vekt på, hva trenger vi å ha med oss fra tidligere og hvordan kan vi tenke fremover?». Invitasjonen fortalte også at hver og en av dem etter tur, én til hver rett, ville få ansvar for å drive samtalen fremover. Til «sin» rett kunne de ha med seg et tema eller en fortelling. Det er altså ikke en forsker som er til stede som en del av samtalen, men som forskere har vi regi på rammene samtalen finner sted i. Forskerne er heller ikke anonyme i denne sammenhengen; de involverte kjenner forskerne, og det vil ligge noen forventninger knyttet til dette.

Mens selve samtalen foregikk, var vi som forskergruppe ikke til stede i rommet. I forkant diskuterte vi hvilke konsekvenser dette ville ha. I store deler av forskningslitteraturen om gruppeintervjuer er det vanlig at forskeren fungerer som moderator i samtalen, og formålet er i de fleste tilfeller knyttet til å få omfattende informasjon om hvordan noen opplever eller kritisk reflekterer over gitte tema. Forskerposisjonen fremstilles på et kontinuum, fra et ideal om å hente inn empiri fra de som er til stede i samtalen til en forsker som tar del i innholdskonstruksjonen gjennom sin deltagelse (Thagaard 2018). I drøftingene undret vi oss sammen over hvilken posisjon vi kunne innta i et prosjekt inspirert av relasjonell kunst (Bourriaud 2007) og relasjonell ontologi (Lafton 2025; Latour 2005).

Når den menneskelige forskeren ikke lenger betraktes som samtalsleder, åpner det seg et utall muligheter (Ulmer, 2017). Kunnskapen som produseres i samtalen forstås som situert (Haraway, 2016), ettersom fenomenet som undersøkes består av multiple, subjektive og relasjonelle koblinger (Barad, 2007). Bare noen av de mulighetene som finnes i fenomenet blir aktivert i akkurat denne samtalen. Situert kunnskap utfordrer dermed maktbalansen

i forskerrollen (Haraway, 1988) og vever seg inn i et mulighetsrom hvor flere stemmer kan slippe til. Ulmer (2017) beskriver dette som en interaktiv og åpen prosess der mennesker og ikke-mennesker kan koble seg til hverandre.

Rommet samtalen fant sted i, var et formingsrom på Universitetet, med en vask og to hyller fastmontert til veggen. Hyllen over vasken var utstyrt med malingsflasker med primærfargene rød, gul og blå. I en annen hylle og på gulvet ble det satt fram leker fra lekesamlingen på Universitetet. Lekesamlingen inneholder leker fra flere tiår tilbake, og vi hentet fram leker fra ulike epoker og i ulike materialer. Bordet var rundt, dekket med en hvit duk og gammelt porselen med ulike mønstre. Tingene som ble satt inn i rommet kan leses som inskripsjoner. Vi forsøkte å sette inn ting som inneholdt mange mulige handlinger.

Samtalene vil med et slikt premiss kunne aktivere deltagerens fortellinger om hva som har betydning. *Historiene som fortelles konstruerer og aktiverer noe*, dette noe er ikke *sannheten om noe eller fortellingen om noe*. Vi er nysgjerrige på hvilke historier som forteller historier (Haraway, 2016), og hvilke stemmer, tanker og kunnskaper som tar del i samtalen.

Jalving (2011) hevder at det som kjennetegner en performance, er at den plasserer seg mellom nåtid og fortid; det foregår her og nå, i øyeblikket. Når vi tenker med Jalving, vil narrative inneholde deltagerens «matters of concern» (Latour, 2004). En slik inngang til fortellingen åpner for det Rancièr benevner som en iscenesettelse, noe som ikke skal forstås som en representasjon av en idé. Han bruker en scene fra en film som eksempel og forklarer den som «the optical machine that shows us thought busy weaving together perceptions, affects, names and ideas, constituting the sensible community that these links create, and the intellectual community that makes such weaving thinkable. The scene captures concepts at work, in their relation to the new objects they seek to appropriate, old objects that they try to reconsider, and the patterns they build or transform to this end» (Rancièr, 2013, ix). Scenen blir i vår metodologi fanget av to filmkameraer og fungerer som en optisk maskin. Maskinen kan fange begreper eller historier som er i bevegelse når de kobles til nye deltagere, omgivelser og sanser. Samtidig blir kameraet og den som styrer kameraet en aktør i rommet.

Samtalen slik den ble iscenesatt, ble et bidrag til ikke-lineære fortellinger. En idé om hvordan historiefortelling kan være ikke-lineær, finnes i Haraways introduksjon av «sekken». I motsetning til den tradisjonelle kronologiske

rekkefølgen i fortellingen, der en handling følger etter en annen og det er en tydelig begynnelse, midt og slutt, legger hun elementene i historiene i sekken og inviterer oss til å undersøke hva som er der sammen: «ingen eventyrer bør forlate hjemmet uten en sekk. Hvordan kom en slynge, en gryte, en flaske plutselig til syne i historien? Hvordan kan slike vakre ting holde historien i gang?» (Haraway, 2016, vår oversettelse). Spørsmålene er knyttet til det ennå ikke kjente; ting som overrasker oss som viktige; tingene eller møtene eller menneskene som skaper og forholder seg til hverandre og som bidrar i utviklingen av barnehagelærerne. Inspirert av hvordan Le Guin (1986) ser på fortellingen, ser vi på narrative som materialiserer seg i samtalen som mektige historier som holder ting sammen i spesifikke, kraftfulle relasjoner til hverandre og til oss (LeGuin, 1986, s. 169).

Rommet som oppstår mellom verket og deltagerne, er nært knyttet til hvordan deltagerne i samtalen opplever verden i et måltid av pluralitet og gjensidige relasjonelle møter (Sjöholm, 2015; Haraway, 2016). Inspirasjonen til fortellingene og måltidet er hentet fra billedkunstneren Sophie Calle (*Cromatic diet*, 1998), som lager ensfarget mat som hun tar høyglansede portretter av. Dette gir et gjennomtrengende fokus på hvordan fargene på maten får en innvirkning på hvordan vi forholder oss til den. Dette undersøkes videre i performanser med ensfarget mat, hvor den faglige samtalen utforskes og gir en indikasjon på at den påvirkes og endres gjennom fargen på maten som blir servert. Samtalene gjennom den grønne og røde maten er lystige og engasjerte, mens det oppstår stillhet og en saktere samtale under den hvite maten (Gulpinar, 2016; 2022). Da vi inviterte til møtet, ba vi deltagerne dele et matminne med oss i svaret. Inspirert av *Babettes gjestebud* ba vi dem dele en opplevelse av en rett som hadde gitt dem glede, nytelse eller et minne. Staunæs mfl. (2018) beskriver en slik affektiv inngang som en pedagogikk som rører ved kroppene når de tuner seg inn på hverandre, virker på hverandre og affekterer hverandre. Menyen ble utviklet ut fra deltagerens matminner.

Jalving (2011) mener at det som kjennetegner en performanse er at den skjer her og nå, og ikke kan gjenkalles gjennom annet enn et minne eller en erindring av opplevelsen. Når vi som forskere fanger performansen på film, har vi ikke selv tatt del i hendelsen, men vi kan se en erindring av den gjennom materialet. I analysene kobler vi oss på scenene fra filmen og aktiverer egne opplevelser i en samtale om hva som skjer i rommet, i scenen, ut fra spørsmålet om hva som er viktig at en barnehagelærer kan.

Måltidet som performanse – en beskrivelse av gjennomføringen

Måltidet består av fire retter, hvor hver rett tilegnes en av de fire personene som sitter rundt bordet. Gjestene blir ønsket velkommen av forskergruppen, og vi inviterer dem til å henge fra seg klærne og sette seg ved bordet. De får videre forklart at filmskaperen og en assistent blir igjen i rommet og styrer opptaket, mens resten av gruppen befinner seg i et tilstøtende rom og har ansvar for maten. Gjennom performansen er det en servitør som kommer inn i rommet for å introdusere og servere maten. Ved introduksjonen av maten tilkjennegis det hvem retten er dedikert til, og dermed hvem som har introduksjonen til tema for videre samtale. Servitøren er en del av en performanse i kraft av sin tilstedeværelse i rommet. Etter introduksjonen av retten er servitøren stum i sin samhandling med gjestene.

Prosjektet er meldt til sikt, og gjestene har samtykket til deltagelse. De har også samtykket til at opptakene kan brukes til metodeutforskning, analyse med henblikk på oppgitte forskningsspørsmål og at opptakene kan vises til studenter i undervisningsøyemed. Deltagerne har alle jobbet i barnehagelærerutdanningen og har selv erfaring som forskere. Denne erfaringen bidro til at de hadde en særlig oppmerksomhet på at de ikke berørte tredjepersoner som selv ikke har samtykket til å delta i samtalen. Når de viser til andre forskere, navngir de dem på samme måte som de ville gjort i skriftlige publikasjoner. Deltagernes bakgrunn bidro til at vi kunne bruke filmene videre i analysearbeid og studentvisninger uten å klippe i filmen. Dette hadde imidlertid ikke nødvendigvis vært tilfelle hvis samtalen hadde hatt deltagere som ikke selv hadde erfaring med forskning. Vi ville da måttet gå gjennom filmopptakene med henblikk på å klippe ut informasjon som vi ikke har samtykke til å fange opp.

Blikk og etikk

Performansen er en to-kamera-produksjon. Et kamera er stilt opp i front og filmer bordet og de fire deltagerne, samt litt av rommet rundt. Gjestene er plassert slik at alle blir synlige i kameralinsen, to i profil og to forfra. Linsen

står i ro og tar opp samme utsnitt gjennom hele måltidet. Kameraet blir en aktør i rommet og fanger samtidig det som blir forskernes tilgang til materialet gjennom det som fanges av kameralinsen. Bak kameraet står en assistent som sikrer at kameraets opptaksfunksjon går gjennom hele performansen, og at lys- og lydforhold er gode nok. Det andre kameraet er delvis på stativ og delvis håndholdt. Kameraet styres av en profesjonell fotograf som til daglig jobber med dokumentarfilm. Hun gjør utvalg ut fra hvem som snakker, maten som kommer på bordet, og deltageres stadig bevegelige relasjoner. Hun fokuserer på å få med seg de dialogene hun oppfatter rundt bordet og i rommet. Som forskere har vi ikke gitt henne instruksjoner om hva hun skal fokusere på, og vi lar henne gjøre utvalg basert på sitt blikk som dokumentarskaper. Hennes øye i forlengelsen av en linse gjør utvalg og stopper opp ved enkeltindivider, gester, blikk, hendelser, pust, tid ...

Kameraet i rommet forstår vi gjennom Saracenos verk. Slik trådene i verket ser skjøre ut og oppstår i øyeblikket. Trådene står og dirrer, og når deltagerne rundt bordet går i gang med samtalen, vil kameralinsen fange opp små bevegelser som fungerer som pusten som møtes mellom deltagerne. Rommet står stille, men bidrar til hvordan menneskene, materialene, maten og stemmene gir lyd. På denne måten står ikke hendelsen alene; den puster og beveger seg, endrer seg i samspill med deltagerne og kameraene.

I etterarbeidet klippet dokumentarfotografen inn utsnitt fra kamera to i filmen. Filmens kronologi og tid er bevart som en fullendt performanse. Ved å beholde lengden på samtalen vil alt som blir sagt og gjort i løpet av måltidet kunne tre fram som likeverdige deltakere i analysen. Spenningen i analysen ligger mellom ideen om bildet og den avbildede materien (Ranci re, 2006).

Analysens premisser

Jalving (2011) ser på kunstverket som en handling, der hun bruker performativitetsbegrepet til   skille mellom verket som objekt og som handling. Ceal Floyers verk *Auto Focus* (2002) undersøker nettopp verket som både objekt og handling. Forfatterne opplevde verket på Astrup Fearnley Museet i Oslo, og lot seg begeistre av verket som består av et lysbildeapparat på stativ.

Apparatet lyser, med sin hvite firkant på veggen i et stadig forsøk på å stille skarpt, for å oppnå fokus. Men bildet kommer aldri helt i fokus; apparatet blir stående og nærmest dirre. Installasjonen består ikke bare av denne ufokuserte firkanten på veggen, men også av lyden av apparatet som stiller seg inn, stopper opp, for så å stille seg tilbake, i en stadig søken mot et fokus. Apparatet forholder seg til hele rommet, idet det er plassert midt i rommet, hvor lyden og bevegelsene av alle de besøkende til enhver tid blir en del av verket, ettersom folk beveger seg rundt og i installasjonen. Jalving konkluderer i sin beskrivelse av verket med at

Performativitet har at gjøre med, hvordan betydningen kommer i stand, hvordan noget gjør noget. Hvordan et kunstverk kan gjøre.
(Jalving, 2011, s. 11)

Hun slår dermed fast at ettersom verket krever en slags gjøren, ved at betrakteren blir tvunget til også å fokusere gjennom sitt blikk, så blir ikke dette verket kun en gjenstand, men en gjenstand som er forbundet med betrakteren. Altså at verket ikke kun er et objekt, men at det også er en handling idet betrakteren blir tvunget til deltagelse. På samme måte blir vi tvunget til deltakelse når vi ser på filmen i etterkant, når vi jobber med en stadig søken etter fokus, og et spørsmål om hva fokus kan være når det aldri stiller skarpt, som i *matters of fact*, og alltid er i bevegelse, som i *matters of concern*.

Som forskere er vi ikke selv til stede i hendelsen vi analyserer. Dette gjør at vi ikke har direkte tilgang til egne, indre tilstander. Inspirert av Østern mfl. (2024, s. 38) og Jalving (2011) blir filmen kunstverket som gjør noe med oss i lesingen. Som betraktere blir vi tvunget til en gjøren som aktiverer grunnleggende relasjonelle konseptualiseringer av affekt. Dette står i kontrast til hva vi tidligere har skrevet om å være i hendelsen og lese den som en hendelse av verden. Vår analyseprosess er imidlertid en sammenstilling av oss som forskere og iscenesettelsen vi undersøker som en hendelse i det vi møter verket som deltagere. Verket er ikke et objekt som vi ser inn på, men fungerer som en affektiv hendelse som inviterer til samhandling.

Vi viser igjen til hvordan verket til Saraceno kan illustrere analysestrategien, hvor sammenstillinger og møter mellom ordet, maten, menneskene, tiden, rommet og kamera oppstår. De fem ordene gir oss utgangspunkt for hva vi sporer i performansen. Vi følger Latours oppfordring og leter etter hva som

oppstår i sammenkoblingene og sammenfiltreringene underveis i samtalen, og skaper en fortelling som ikke er sannheten om noe, men som er noen mulige spenninger som trer fram gjennom historiene som skapes mellom oss som forskere og hendelsen på lerretet. I analysene er vi opptatt av det ikke-lineære i hendelsen; det er med andre ord ikke viktig hva som kommer først og sist. Det interessante ligger i hvilke koblinger som oppstår i møtene mellom.

Sammenstillinger og møter

Videre presenterer vi analyse og diskusjon som en fortelling som produseres i situerte møter mellom oss og filmopptaket av samtalen. Fenomenet som undersøkes består av multiple, subjektive og relasjonelle koblinger (Barad, 2007). Situert kunnskap utfordrer her ideen om forskerrollen (Haraway, 1988), og forskerens ikke-deltagelse i samtalen vever seg sammen i et mulighetsrom hvor flere stemmer kan slippe til.

Mellom – ordet

Noe av det første vi la merke til da vi så filmen, var hvordan og når samtalen ble aktivert. Servitøren introduserte retten og serverte. Selv om servitøren forble taus etter introduksjonen, preget og fylte han rommet med sin tilstedeværelse. Først når servitøren er ute av rommet, flyter samtalen over på noe annet enn det som omhandler maten. Det er som om deltakerne holder pusten, venter høflig på at bæreren av maten skal forsvinne, på at rommet skal bli «tomt» for inskripsjonene som servitøren produserer. De ser på hverandre og venter på at den som har den dedikerte retten, gir en introduksjon til samtalen. Dette er avtalt i forkant, og de holder spillereglene. De ser lyttende bort på den som innleder, nikker anerkjennende og venter før de setter i gang med spørsmål og innspill. Samtalen, ordene, flyter lett mellom dem. Ordene stopper idet de spiser litt, og gir rom for ordene til en annen rundt bordet.

De har felles ord utviklet i det faglige fellesskapet fra barnehagelærerutdanningen, og de har forskjellige ord som kan spores til ulike faglige ståsteder, interesser og overbevisninger. Alle vender jevnlig tilbake til variasjoner av

ord som beskriver viktigheten av utdanningen og deres genuine interesse for fagområdet pedagogikk og barn. En fortelling som vekker spenning, er hentet fra en busstur. Gjesten forteller at hun satt bak to unge jenter, og den ene forteller at hun tar barnehagelærerutdanning og at utdanningen er ganske lett. Ordet «lett» vekker engasjement og trekker opp spenninger og motsetninger når det gjelder hva som er lett, hvordan lett kan forstås, som igjen beveger seg videre til erfaringer og til hvordan utdanningen kan vekke hele studenten og ikke bare det kognitive. Ikke nødvendigvis mellom deltakerne, men mellom innholdet i fortellingene som skapes og hvordan det møter deltakernes konstruksjoner av ordene.

Mellom – maten

I forkant av møtet har hver enkelt deltaker gitt innspill på rett. Likevel, i det maten bæres inn i rommet, er det ingen av deltakerne som vet helt sikkert hva som blir servert eller som har sett retten. Ingrediensenes sammensetning og hvordan de er plassert på tallerkenen, er ny for alle i rommet. Når maten blir servert, skjer nesten det samme ved alle de fire anledningene. Deltakerne ser ned på tallerkenen, det oppstår en stillhet, som om øynene trenger tid for å ta innover seg hva som er på tallerkenen. Så starter samtalen om maten: Fargene, hvordan de står sammen. Lukten, som løfter frem et minne fra tidligere møter med en lignende rett. Lydene som oppstår idet skjeen treffer kanten av skålen. Smaken, som anerkjennes med lyder mmm..., ååå... så godt.

I gjennomføringen var den andre retten som ble servert en suppe. Det oppstår et øyeblikk mellom deltakerne når de møter de samme smakene, en synkronisert handling idet skjeen løftes fra suppen opp til munnen. Blikkene møtes og den samme koreografien gjentas: ned i suppen med skjeen, opp til munnen for å slurpe den i seg. Så oppstår det et brudd idet en av deltakerne mister en skje på gulvet. Suppen aktiverer samtaler som tar en annen retning, en fortelling om en tidligere suppe, om sopp som ingrediens i mat og som vekst i skogen, om lydene som skapes når de spiser.

Mellom – menneskene

I rommet hvor performansen foregår, er det seks mennesker. To av menneskene er bak hvert sitt kamera, og det er som om menneskene bak kameraene

er transformert til noe mer enn mennesker, noe annet enn mennesker. De fire gjestene er invitert inn til en felles hendelse, og uttrykte i etterkant at de glemte fotografene og kameraet i møtet. Andre ting, som porselenet og lekene som sto tett på dem, ble imidlertid mer synlig. Tingene aktiverte minner som virket inn i samtalen mellom menneskene i rommet.

Latour (2005) beskriver et menneske som et aktør-nettverk når han sier at som deltakere er vi ikke bare aktører, vi er satt sammen av en uendelig rekke nettverk. Mellom-menneskene er derfor ikke møter mellom avgrensede figurer, men impulsene som oppstår i rommet aktiverer handlinger som springer ut fra aktør-nettverkene. I likhet med verket fra Saraceno er det vanskelig å forutsi hvilke strenger som tvinner seg sammen i møtet, men de konstruerer et fellesskap. Panagia (2018, s. 96) beskriver hvordan Rancièr bruker betegnelsen *do-no-thing-ness* når han beskriver mikroøyeblikk som bidrar til å avdekke forskjellighet i fellesskapet. I koblingene som gjøres, avdekkes nok en gang forskjellighet som en produktiv kraft, som i det tidligere nevnte ordet «lett».

Mellom – rommet

Rommet er organisert for en performance som skal filmes. Gjennom kameraet ser det ut som det kun er et bord med fire gjester, men i selve rommet hvor performansen skjer, er det mer. Lyset fra vinduene, fargen på maten, og lukten av den. Stativer med kamera, paraplyer for å fange lys, og lyskastere.

Samtidig er rommet utstyrt med elementer deltagerne kan velge å koble til barnehagen. Tuber med maling i primærfarger står på hyllene, og leker fra ulike tidsepoker er plassert rundt i rommet. En av deltagerne uttaler hvordan tingene bidrar til å vekke assosiasjoner og minner. Disse assosiasjonene flettes inn i samtalen og kobler seg på de andre strengene i nettverket. En annen gjest uttrykker hvordan maten vekker sansene og aktiverer minner hun ikke trodde hun skulle hente fram i selve møtet.

Mellom – tiden

Tiden det tar å ta av seg jakken og henge den på stolen, tiden det tar å trekke ut stolen, tiden det tar å se de andre inn i øynene før en setter seg, tiden det tar å sette seg, dra stolen inntil. Tiden det tar å føre fingrene gjennom håret, rette på brillene, kneppe opp en knapp på ermet. Tiden det tar å se kelneren

helle drikke i glasset, se kelneren komme inn med maten. Tiden det tar å løfte bestikket, tørke seg med servietten. Tiden det tar å spise en rett. Tiden det tar å fortelle, tiden det tar å lytte, reflektere og gi respons. Tiden det tar å diskutere, meningsutveksling. Tiden det tar å anerkjenne, å le. Tiden det tar å gremmes, gledes. Tiden det tar å spise et helt måltid sammen, mens en snakker om barn, barnehage, barnehagelærerutdanning, fag, faglig uenighet, faglig ståsted og faglig innsikt og utsikt.

Hva kan metodene og analysen bidra med?

I det tradisjonelle akademia er øret aktivert, det lyttende øret som tar inn ordene som blir sagt, og øyet som leser ordene andre har skrevet. Ordene settes inn i sammenhenger, stykkes opp, parteres, og forberedes raskt til et svar, et motsvar, en kommentar eller en innsikt. Når måltidet tilføres, vekkes også smaksløkene, nesen lukter, organiserer og systematiserer de ulike luktene fra de mange ingrediensene. Øynene går over tallerkenen, får oversikt over farger, plassering, form, gjenkjenner grønnsaker, undrer seg over sausen. Øynene kobles ikke lenger til hjernen og til avkodingen av ord i en tekst, men til andre sanser og minner. Alle disse sansene som åpnes gjennom måltidet, forstyrrer den logiske tanken, den som går rett frem, hvor ordet og øret er det sentrale. Måltidet, som åpner opp for et større sanseregister, åpner kanskje for det som ligger under den «rette» tanken. I denne sammenkoblingen skapes fortellinger gjennom mulige tilkoblinger og frakoblinger, som kan skape forskjeller i form av andre tanker og diskusjoner (Haraway, 2016, s. 31). Det forrige avsnittet om tiden er et slikt bidrag i vår tekst. For hva er tid? Når vi tenker fortelling som en bag, hvor uventede ting bidrar til fortellingen når vi begynner å stille spørsmål ved hva de gjør der.

I disse kuttene og knutene som oppstår i de nye fortellingene skapt gjennom måltidet, vil nye linjer filteres sammen, og det kan oppstå muligheter for nye utspring, nye retninger, nye møter – som i Saracenos installasjon fra 2009, hvor deltageren som nettverk blir tydelig når trådene fletter seg sammen til tredimensjonale figurer (Latour, 2011). Måltidet åpner opp for å re-gjøre formen av barnehagelærerutdanneres tanker.

Før vi tok i bruk filmen sammen med studenter og ansatte, inviterte vi gjestene til et møte hvor de fikk se gjennom filmen. Alle uttrykte overraskelse over hvordan de hadde koblet seg sammen, og at de i samtalen utfordret hverandre samtidig som de støttet hverandre. En av dem uttalte ved et punkt at «dette har jeg tenkt mange ganger, men jeg kan ikke huske at jeg har sagt det før».

Metoden vi har fremskrevet, handler om å servere et måltid gjennom en performance for å skape avkoblinger som skaper nye fortellinger. Hvilke fortellinger som er nye, er ikke nødvendigvis det viktigste; vel så viktig er deltageres innspill om hvordan maten og opplevelsen av å være en betydningsfull gjest igjen aktiverte en vilje til å dele fortellinger med hverandre og med kamera. Iscenesettelsen av en performance er aktivt med på å bestemme hvilke ting og mennesker i nettverkene som aktiveres, og når sansene utfordres gjennom mat og minner, vet vi ikke hva som møter oss. Rancières (2001) beskrivelse av å gjøre ingenting blir virksom i vår forståelse av hva som produseres i møtet. Deltagerne og omgivelsene gjør noe, men vi som forskere har stilt oss i posisjoner hvor vi gjør ingenting i det hendelsen oppstår. Vi opptretr ikke som moderatorer eller deltagere, vi er ikke til stede i rommet. Samtidig gjør vi likevel ikke-ingenting, fordi vi har lagt igjen spor i rommet som deltagerne kan koble seg på og som kan dra samtalen i ulike retninger.

Ranciére kobler det politiske og det estetiske ved å hevde at en iscenesettelse handler om å utforske hvilke temaer som kan debatteres i fellesskap mellom ulike deltagere. I vår utforskning av metoden hadde deltagerne mange fellestrekk når det gjaldt erfaringer, posisjoner og utdanning. Likevel observerte vi spor av temaer som ikke ble fulgt videre, samt samtaler som endret retning. Vi kan ikke vite årsakene til dette, men i fortellingen slik den fremstår gjennom kameralinsen og kan erindres gjennom filmen, oppstår diskusjoner om hvordan deltagerne knytter seg sammen i enighet, og hvordan noen temaer følges opp, mens andre blir forlatt.

Å aktivere rom, ting, tid, kamera og mennesker i et møte, slik vi har beskrevet her, åpner for skapingen av mikroøyeblikk som styres av deltagerne i en relasjonell praksis.

Referanser

- Barad, K. (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell kunst*. Pax forlag.
- Calle, S. (1998). *Cromatic diet*. Samtidsmuseet. Oslo
- Floyers, C. (2002). *Auto Focus*. Astrup Fearnley. Oslo
- Gulpinar, T. (2016). *Kunstprosjekt. Flerfarget mat*.
- Gulpinar, T. (2022). *Be present. Når en kunstinstallasjon utvikler seg i møter med barn*. [Doktorgradsavhandling, OsloMet].
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble. Makin kin in the chtuluchene*. Duke University Press.
- Jalving, C. (2011). *Værk som handling*. København Universitet Forlag.
- Lafton, T. (2025) Å få øye på seg selv i fellesskapet. Diffraktive lesninger av erfaringer med video som veiledningsgrunnlag. I A. Rigmor Moxnes, E. Bjerkholt, T. Dahlskås Krogen, L. Opdal. *Veiledningspraksiser i bevegelse*. Cappelen Damm.
- Latour, B. og Woolgar, S. (1979) *Laboratory Life. The construction of scientific facts*. Princeton University Press.
- Latour, B. (2004) *The Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2005) *Reassembling the social: An introduction to actor-network theory*. Oxford University Press.
- Latour; B. (2011). Some Experiments in Art and Politics. *E—flux*, 23, 1–7.
- LeGuin, U. (1986). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Theanarcistlibrary.com.
- Panagia, D. (2018). *Rancière's Sentiments*. Duke University Press.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum
- Rancière, J. (2006). *Film fables*. Berg. Oxford
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Translated by Zakir Paul. London: Verso.
- Saraceno, D. (2009). Venezia Biennalen. Venezia.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: En introduksjon*. Routledge.
- Sjöholm, C. (2015). Å gjøre estetikk med Arendt: Hvordan se ting. Columbia University Press.
- Staubæs, D., & Raffnsøe, S. (2018). Affective pedagogies, Equine-assisted experiments and Post-human leadership. *Body & Society*, 25(1), 57–89. <https://doi.org/10.1177/1357034X18817352>
- Taylor, C. og Fullagar, S. (2022). Reason/Emotion. I K. Murris (Red.). *A glossary for doing postqualitative, new materialist and critical posthumanist research across disciplines*. Routledge.
- Thagaard, T. (2018). *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitative metoder*. Fagbokforlaget.
- Ulmer, J. (2017). Posthumanism as research methodology: inquiry in the Anthropocene, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, <https://doi.org/10.1080/09518398.2017.1336806>
- Østern, T.P., Jusslin, S., Knudsen, H. I. og Holdhus, K. (2024) Kunstfagdidaktikk som performativ undervisningspraksis. I T. P. Østern, H. Illeris, K. N. Knudsen, S. Jusslin & K. Holdhus (red.) *Kunstfagdidaktikk som kunstnerisk, forskende og oppmerksom undervisningspraksis*. Universitetsforlaget.

