

Solveig Åsgard Bendiksen Skrivelek

<https://doi.org/10.7577/formakademisk.1753>

Solveig Åsgard Bendiksen

Skrivelek

En studie av tidlig litterasitet gjennom utstillingen *Are You Experienced?*

Sammendrag

Artikkelen presenterer designet av utstillingen *Are You Experienced?* (2012), og er en delstudie i et forskningsprosjekt som studerer tidlig litterasitet fra kunstnerens (A), forskerens (r) og utdannerens (t) perspektiver (=Art i A/r/t-ografi, heretter artografi). Ni barn fra en barnehage deltok i skrivelek i ni verkstedmiljøer som tilbød forskjelligartede skriveflater og håndverktøy. For å synliggjøre skrivelek som en kunstdidaktisk variant av begrepet lekeskriving, ble empiri fra skrivelekens prosesser og produkter organisert i tre utstillingskomponenter som samlet dannet en estetisk formasjon i et offentlig rom. Parallelt med designprosessen presenteres det hermeneutiske spillet mellom utstillingsrommet, publikum og utstillingens innhold. Artikkelen peker på hvordan utstillingsdesignet kan bidra til en kunstfagdidaktikk der det i større grad kan tas utgangspunkt i barns egne kulturuttrykk.

Nøkkelord: Utstilling, barnehagebarn, artografi, skrivelek, kunstfagdidaktikk.

Rom for synliggjøring av barnehagebarns litterasitetspraksiser

Gjennom tidene har mennesket skapt kulturelle redskaper som spenner fra flintøkser og verbalspråk til multimodal teknologi (Roger Säljö, 2000; R. Säljö, 2006; Vygotsky, 1978, 2012). En utstilling er et medierende redskap med et eller flere kommunikasjonsbudskap. Utstillingspraksis inngår i flere av læringsinstitusjonenes fagdisipliner. En studie (Tronshart, 2016) undersøker den didaktiske utstillingen i faget kunst og håndverk, og finner at på tross av at det er tradisjon for å stille ut eleverarbeider, er utstilling som form og læremåte lite undersøkt, og innehar et stort potensial som kunnskaps- og dannelsesarena, noe som er denne artikkelens fokus. Barnehagene praktiserer også synliggjøring av barnas estetiske uttrykk gjennom utstillinger, men dette er en lite dokumentert praksis i norsk barnehagekontekst (Birkeland, 2012). I «Rammeplan for barnehagen. Innhold og oppgaver» står det under fagområdet kunst, kultur og kreativitet, at personalet skal «synliggjøre og skape estetiske dimensjoner i barnehagens inne- og uterom» (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 52). Det konkretiseres ikke hva som skal synliggjøres, men jeg velger å tolke synliggjøringen som et resultat av den støtte barna skal få til «å være aktive og skape egne kunstneriske og kulturelle uttrykk» gjennom fagområdet kunst, kultur og kreativitet (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 50).

Epistemologiske røtter til begrepet utstilling henviser til en konkret form og til en handling. Begrepet utstilling, av *expositio* (lat.) betyr utlegning og presentasjon, og dekker utstilling som visningsform samtidig som det er et vidt, allment begrep som sier noe om hvordan noe eller noen presenteres. *Exhibition* (eng.) og *display* (eng.) kan også anvendes om utstilling, display med en bredere betydning som inkluderer visuelle, verbale uttrykk og presentasjon av vitenskapelige resultater (Tronshart, 2016). Verbet *despleier* (fr.) betyr fold eller å folde ut noe (Nyrnes, 2002), og kan brukes som en metafor på en utstillings intensjon. En fold kan også forstås som et filosofisk begrep assosiert med variasjon og noe som fins på en overflate (Deleuze, 1993). Å stille ut kan ses som et utfoldet og synliggjort produkt av en langvarig skapende prosess og kan sammenlignes med å åpne en gave som blir kvitt sitt papir. Utstillingen trenger et *topos* (gr.), sted, der arbeidene kan framvises. En utstilling kan finne sted innen- og utendørs, og rigges i rom ment for utstilling eller for andre formål, som en form for fleksibel

arkitektur formet i materialer som muliggjør forflytning, og responderer på menneskets behov for endring (Kronenburg, 2007). I en utstillingskontekst kan fleksibilitet bety at et utstillingsrom i prinsippet kan være hvor som helst der det er mulig for mennesker å ferdes. Etter å ha forberedt publikum på utstilling via invitasjoner og presseoppslag, er arbeidene klare for møtet med publikum. Straks dørene åpner, aktiveres et spill (Spiel (ty.) = *lek*), mellom publikum, rommet og de utstilte arbeidene. Utstillingen «angriper» øyeblikkelig publikums sansepersepsjoner, og utløser emosjoner som velbehag, raseri og skrekkblandet fryd som kan aktivere tankevirksomhet, verbale ytringer, heftig inspirasjon og akutte handlinger. Publikums persepsjoner kan avleses som fysiologiske responser og kroppsspråk som mimikk, gester og atferd- og bevegelsesmønster (Samuelsen, 2003). En utstilling kan ramme med slik kraft at noe i det sansevare mennesket bevegtes og endres for alltid.

Spenningen knyttet til «gaveåpningen» og dens budskap kan altså persiperes som et aspekt ved et hermeneutisk spills pendelbevegelse – en stadig fram og tilbakevendende dynamikk mellom publikum, rommet og verkene, der publikum blir hermeneutiske fortolkere (Gadamer, 1960/2010, s. 156). Begrepet *hermenevein* (gr.) betyr å utlegge eller tolke, og hermeneutikk er læren om teksttolkning (Gadamer, 1960/2010). I sitt hovedverk om hermeneutisk filosofi, *Sannhet og metode*, fremholder Gadamer at alle som prøver å forstå noe, er bestemt av tiden og kulturen i omgivelsene, noe som gir mennesket visse fordommer. Fordommene åpner mennesket i retning av forståelse av verden. Bare gjennom dialog er det mulig å forstå verket, tingen og mennesket, sier han. Tilskueren tilhører kunstens spill som han knytter til kunsterfaringen og kunstverkets væren (Gadamer, 1960/2010, s. 132). Kunsterfaringens spill forholder seg ikke til kunstneren, publikum og deres sjelelige tilstander, eller til den subjektive friheten til den som spiller. Typisk for et kunstverk er at det setter seg selv i spill og omdannes til en erfaring, en erfaring som forvandler mennesket (Gadamer, 1960/2010, s. 133). Spilletts opprinnelige betydning er medialt. Det følges av en uanstrengt, ordnet pendelbevegelse i slekt med naturens bevegelser. Alle spill handler om å bli spilt, og alle representasjoner har mulige tilskuere som fullbyrder spillet. Kunst har en slik særegen spillkarakter (Gadamer, 1960/2010). Når mennesket har avsluttet spillet, forvandles det til en formasjon, et varig, sant verk. Det sanne erkjennes når tilskueren med hengiven tilstedeværelse gir seg i kast med spillet, glemmer seg selv og vedgår mer enn det velkjente. Dette er den samtidige tilstedeværelsen mellom tilskuer og formasjon. Gadamer knytter formasjon til estetikk; estetisk formasjon. Estetikk, av *aisthesis* (gr.), erkjennelse gjennom sansene, er vitenskapen om menneskets sanselige erfaring knyttet til kunst og natur (Baumgarten, 1750/2008). Begrepene *formatio* (lat.), *form* og *formation* (eng.), danning, vokser fram av formingens indre prosess og fortsetter å være en tilstand av kontinuerlig videreutvikling (Gadamer, 1960/2010, s. 37). En tale og en tekst forstås som en estetisk formasjon, et verk eller en kunstnerisk tenkning (Gadamer, 1960/2010, s. 220). Estetisk formasjon henviser altså både til konkrete verker og former for skrift, og til den danning som kan skje når mennesket setter seg selv i spill i møte med verkene.

I denne artikkelen presenteres en studie av egen praksis av designprosessen fra idéstadium til åpningen av «utstillingsproduktet» «Are You Experienced?» (Campus Røstad, Nord Universitet, 2012). Tittelen er lånt fra artisten Jimi Hendrix (1942–1970) debutplate og bandnavn «Are You Experienced?», der Hendrix framhever begrepene fantasi og erfaring som essensielle i sitt kunstnerskap (Neal, 2012). I følge Lev Vygotskij (1995, s. 19, s.19) står fantasiens skapende aktivitet i et avhengighetsforhold til menneskets tidligere mangfoldige erfaringer, fordi disse er fantasiens byggesteiner. Dess rikere barnets erfaringer er, dess mer materiale kan barnet bygge sin fantasi ut fra, sier han. Min forforståelse (Gadamer, 1960/2010) er at disse to begrepene også er sentrale begreper når det kommer til litterasitetspraksiser hos de yngste *tegnmakerne* (Kress, 2010).

Utstillingen besto av datamateriale fra et forskningsprosjekt som undersøkte barnehagebarns tidlige litterasitet via skrivelek i ni mulighetsrike verkstedmiljøer gjennom tre artografiske perspektiver (Bendiksen, 2012, 2013, 2017a, b). Litterasitet omfatter barns skrive-

og leseferdighet, hvordan innlæring av språk og skrift kan skje, og litterasitetsmiljøene ferdighetene kan utvikles i (McBride, 2016). Utvidelsen til *Early (childhood) literacy* (Gillen, Hall & Larson, 2003) skyldes at også de yngste barna tilbys digital teknologi, noe som medfører at praksisene foregår i flere sosiale og kulturelle kontekster enn tidligere. Begrepet lekeskriving forklares som lek med bokstaver, tall og symboler (Kunnskapsdepartementet, 2006a, 2017 og Høigård et al, 2009), mens skrivelek (Bendiksen, 2017) viser til mulighetsrike verkstedmiljøer og de estetiske, narrative, hybride former som skrivelek kan resultere i når barn skriver det de definerer som skrift, uten at den harmoneres mot voksen skrivenorm (Heilä-Ylikallio, 1997). Det positivt ladede begrepet mulighetsrik ble valgt for å utvide betydningen av det nøytrale *affordance* (meningstilbud), formulert av Gibson (1979/1986). *Affordance* anvendes av flere i forbindelse med multimodal litterasitet (Jewitt, 2009; Kress, 2010), der Jewitt viderefører Kress og andres teoriutvikling om multimodale læreprosesser, og sikter til meningstilbud som fins i et miljø.

Studiens artografi

I artografisk metodologi er kunstneren den som skaper, transformerer og gjør sansemessige produkter motstandsdyktige i en stadig diskusjon med verden, mens utdannerens fokus er undervisning, læring, forståelse og oversettelse i lærende fellesskap. Begge undersøker begreper som læring, endring, forståelse og oversettelse. Forskeren tar rom i kunstnerens og utdannerens overlappende felt, og kan skape omstendighetene for kunnskapsproduksjon og forståelse for de undersøkende, lærerike og artistisk pregete prosessene (Irwin & Sinner, 2015). Metodologien kan anvendes til studier av menneskets kropp, tanker, følelser og erfaringer, med særlig vekt på persepsjonssystemets visuelle og taktile sans (Springgay, Irwin, Leggo & Gouzouasis, 2008).

Prosjektdeltakerne var ni tre-, fire- og femåringer som var alle barna fra en avdeling i en barnehage i en liten norsk by. De hadde russisk, tyrkisk, somalisk, kurdisk, norsk, arabisk og vietnamesisk etnisitet, som kan defineres som en interkulturell kontekst, definert som kulturer som anerkjenner utveksling, sirkulasjon, moderasjon og utvikling, og som også kan ha egen valuta (Sze & Powell, 2004). Begrepet tar opp i seg menneskers deltakelse og interaksjon i samfunnet. I denne sammenhengen er begrepet forstått som likeverdige kulturer som påvirker og eksisterer ved siden av hverandre i en barnehage (Coulby, 2006). Barna kunne skrive på displays, flater til formidling av informasjon (Gibson, 1979/1986), som hud, papir, tekstil, leire, tavler, digitale skjermer, stein og glass, med diverse håndverktøy, som samlet kunne by på varierte utfordringer og lett risiko (Sandseter, 2007; Stephenson, 2003) i «tegnmakingen» (Jewitt, 2009; Kress, 1997, 2003, 2010). Risikabel lek med skadelige verktøy er en kategori i den frie leken, sammen med høyde- og fartslek, røff lek, lek der barn går seg vill/forsvinner og lek nær farlige elementer (Sandseter, 2007). Datainnsamlingen ble foretatt med deltakende observasjon, forskerlogg og videokamera. Jeg filmet deltakerne mens skriveleken pågikk, og stående på stol bak dem med zoomen kun rettet mot deres hender, ble deres former for skrift fanget inn, og datamaterialets estetiske potensial kom til syne.

En eksternt utstilling utenfor barnehagens egne lokaliteter kunne nå et større publikum enn utstillingens hovedmålgruppe; prosjektdeltakerne med familier, barnehagepersonalet og eksterne medhjelpere som hadde bidratt til prosjektgjennomføringen. Utstillingen kunne henvende seg til studenter og kolleger ved profesjonsutdanningene ved egen arbeidsplass, Nord Universitet, samt ansatte i barnehager og grunnskoler i regionen.

Datamaterialet som skulle stilles ut kunne ikke per definisjon kategoriseres som kunstverk formet av kunstnere, slik Gadamer sikter til i sin utdypning om kunstens spill (Gadamer, 1960/2010). Det besto av videografisk datamateriale og en mengde displays fylt med tre-, fire- og femåringers kulturelle skriftuttrykk. Erkjennelsen av datamaterialets estetiske kvaliteter og potensial bidro til tanken om at det også kunne appellere til det brede publikums sanseoppfatninger hvis det ble synliggjort på en profesjonell måte. Det var rimelig å anta at publikum kunne få et nytt syn på små barns tidlige skriftformer som noe annet enn det som for

mange kanskje ses som en motorisk rablek av «kruseduller» (Machon, 2013). Kanskje kunne utstillingen synliggjøre små barns skriftlige kulturuttrykk som spor fra forskjellige og likeverdige skriftspråk representert gjennom deltakernes ulike etnisiteter i en barnehage med en bred interkulturell kontekst?

Jeg så for meg tre utstillingskomponenter:

1. Deler av audiovisuelt datamateriale redigert til en prosessdokumentasjon
2. Resultater av deltakernes skrivelek systematisert i ni separate uttrykk
3. Et tilbud til publikum om aktiv deltakelse i eget utstillings-spill (et spill i spillet), ved at de fikk teste ut egen skrivelek via medietilbud ved en skrivestasjon i utstillingsrommet. Slik skulle publikum slippe å bli redusert til passive tilskuere.

Ved å plassere komponentene tre ulike steder i rommet, ville publikum måtte forflytte seg for å persipere utstillingen fra ulike perspektiviske posisjoner, de kunne oppleve utstillingen visuelt (rommet og arbeidene), auditivt (videodokumentasjonens musikk), og taktilt (ved berøring av barnas skrivelek på utstilte displays, og via egen fysisk kontakt med miniverkstedets skrivemedier). I artografiske studier av menneskets sanseerfaringer oppstår en nær viten om menneskets eksistens i verden. En artografisk undersøkelse innebærer altså en kontinuerlig kunstnerisk prosess, der ulike kunstretninger kan interagere med mål om nye betydninger og forbedringer av en eksisterende praksis (Springgay et al., 2008).

Jeg vil nå gå inn på kunstbegreper aktivert i tenkningen rundt utstillingsprosessens form og innhold. Ved å tilby aktiv publikumsdeltakelse, kunne skrivelekens potensial synliggjøres og endre eksisterende praksis i tenkningen av hva litterasitet i de tidlige årene kan være. Publikums erfaringer knyttet til kunstens spill kunne bidra til at de gjennomgikk en forvandling (Gadamer, 1960/2010). Aktiv publikumsdeltakelse er hentet fra begrepet relasjonell estetikk, formulert av kunstkuratoren Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 1998/2007), som viser til kunstuttrykk og strategier der tilnærmingen til vurdering av forskjellige kunstverk gjøres ut fra de mellommenneskelige relasjoner det foreslår, produserer eller representerer. Artografien ser det biologiske begrepet *rhizome* som metafor for hvordan de undersøkende prosessene kan uttrykkes (Deleuze & Guattari, 2013). Det skiller seg fra vertikalt og systematisk voksende røtter (trær), ved å skyte horisontale stengler med tilfeldig muterte og usystematiske stengler/knuter (potet). Begrepet brukes ikke av Gadamer, men jeg ser det kan være i dialog med Gadamers tanke om spillets frem-og-tilbakebevegelse. Deleuze og Guattari tar avstand fra tolkning, men bruker begrepet eksperimenteringer (Deleuze & Guattari, 2013). Åsberg, Hultman og Lee skriver at et rhizome kobler hvert punkt (knote) til et annet, og at deres spor ikke nødvendigvis er lenket til egenskaper av samme natur: «Rhizom går inte att reducera vare sig till ett eller mångfalden och det är inte skapat av enheter eller dimensioner, eller snarare av riktingar i rörelse» (Åsberg, Hultman & Lee, 2015, s. 212). Selv om innholdet i utstillingskomponentene var prosjektdeltakernes, samt utstillingspublikums skrivelek, utgjorde de tre ulike modaliteter (digital teknologi (video), fysisk verkstedkonstruksjon, kartongformasjoner med displays) som dannet tre bevegelige retninger uten egenskaper av samme natur, samtidig som de samlet kunne danne et helhetlig uttrykk som en synliggjøring av den refleksive vekselvirkningen mellom forsker og forskningsarbeid. Utstillingskomponentene kunne ha likheter med en assemblage, en tredimensjonal collage som består av konkrete former i ulike materialer, holdt sammen i et nettverk av spesifikke eksterne relasjoner (Deleuze & Guattari, 2013). En assemblage har agenter (Nail, 2017), en henvisning til det kollektive tredjepersons subjektet i begrepet *personae* (Deleuze & Guattari, 2013). Utstillingskomponentene kunne også tenkes som et Gesamtkunstwerk (ty.) (norsk: totalkunstverk), der kunstneriske uttrykksformer smelter sammen til et uttrykk, som i maleren Vasilij Kandinskijs eksperimenter med fusjon av lyd og bilde i malte, abstrakte symfonier kalt «fargemusikk» (Gombrich, 1996, s. 570). Begrepet kunstinstallasjon kan ha likheter med totalkunstverket, og benevnes ofte «environment» for å unngå forveksling med noe elektrisk installert (Bishop,

2005), og kan persiperes fra ulike ståsteder via publikums forflytninger i utstillingsrommet. Samlet kunne utstillingen ses som et hybrid kulturelt uttrykk, et begrep kjennetegnet av kryssninger og elastisitet relatert til postmodernismen (Burke, 2009).

Artografien tillater å forske på egen praksis, og i denne artikkelen vil jeg vise at de tre perspektivene kan gi en dynamisk interaksjon og resultere i en kontinuerlig diskusjon og utveksling. Min kunstneriske praksis er på bildeområdet (i teknikkene tegning, maling, videofilming, glassfusing), og har resultert i utstillinger og utsmykninger i regionen. Samtidig har undervisning i kunst og håndverk/forming i barnehage, kulturskole, skolefritidsordning, grunnskole og universitet gitt kunstdidaktisk erfaring rundt utstillingsbegrepets elastisitet, og hvilke krefter som kan være i sving for at en utstilling kan synliggjøre en tematikk (Bendiksen, 2012, 2013, 2017b; Bendiksen & Voll, 2008). Flere studieopphold i Reggio Emilia har gitt kunnskap om atelierkulturen, der synliggjøring av barnehagebarns kulturelle uttrykk gjennom utstillinger er et prinsipp (Carlsen, 2016; Hoyuelos, 2013; Rinaldi, 2012).

Studiens problemstilling var: *Hvordan bidrar design av en utstilling i et offentlig rom til å synliggjøre barnehagebarns skrivelek i mulighetsrike verkstedmiljøer som forslag til tidlig litterasitet?* I denne artikkelen presenteres hvordan barnehagebarns skrivelek kan synliggjøres gjennom en utstilling i et offentlig rom. Utstillingen er en avslutning på et forsknings- og utviklingsprosjekt som stilte ut prosesser og produkter fra barnehagebarns skrivelek. Hensikten med utstillingen var å synliggjøre tidlig litterasitet fra tre artografisk metodologiske perspektiver. Gjennom studien undersøktes hvordan en utstilling i et offentlig rom kan designes slik at barnehagebarns mulighetsrike verkstedmiljøer synliggjøres som forslag til tidlig litterasitet.

Utstilling som dokumentasjon på barnehagebarns litterasitetspraksiser

Barn og unge som publikum tilhører en kategori individer uten myndighetsstatus som innehar en underordnet rolle (Danielsen, 2014). I forbindelse med evalueringen av Kulturrådets program for barn og unge, Kunstløftet (Hyland, Kleppe & Stavrum, 2011) tar kunstnerisk leder Gry Ulfeng i intervju avstand fra denne kategoriseringen, og mener at en stor befolkningsgruppe «dehumaniseres» ut fra alderskategorier (Flatø, 2016). Ulfeng mener kunst rettet mot spesifikke aldersgrupper kolliderer med kunstneres syn på verden der det intuitive, det ikke-definerte og det å la skaperkraften overskride kategorier, står sentralt, og sikter her til utstillinger der barn er publikum, og ikke til utstillinger av barns arbeider, som denne utstillingen dreier seg om. Et utstillingsdesign av barns arbeider anerkjenner barn som kompetente forskningsdeltagere på linje med voksne; de gis en stemme i samfunnet. Forskjellen på barn og voksne deltakelse i forskningsprosjekter er at de har ulike grader av kompetanser (Garvis, Ødegaard & Lemon, 2015). Det å gi barns uttrykk en stemme, harmonerer med grunntankene i Reggio Emilia-barnehagens pedagogiske filosofi, basert på pedagog og forfatter Loris Malaguzzis estetiske, etiske og politiske prinsipper og strategier (Carlsen, 2016; Hoyuelos, 2013; Wallin, Mæchel & Barsotti, 1981). Barns ytringsrett er her et etisk prinsipp, mens deltakelse og sosialt samfunnsengasjement er et politisk prinsipp. Når deltakerne bidro med sin skrivelek til en utstilling i et offentlig rom, kunne det tolkes som ytringer, deltakelse og engasjement i samfunnet. Pedagogene dokumenter de tematiske prosjektene gjennom en stadig pågående «synlig lytting» (Ceppi & Zini, 2008; Rinaldi, 2012). Lyttingen er instrument for de erindringer skapende prosesser åpner inn mot refleksjon, mener Rinaldi. For å skape mening i barnas lærings situasjoner blir prosessene memorert, analysert og undersøkt på nytt i lys av verbale, skriftlige, grafiske og dokumentariske data fra audiovisuelle teknikker benyttet i prosessene. Dokumentasjon er en integrert del av prosedyrene som er tenkt for å fremme læring og å endre relasjonen mellom læring og undervisning. Dokumentasjon i form av en utstilling ses som en måte å hjelpe barna til å finne mening i sine handlinger, møter og erfaringer (Rinaldi, 2012). Selv om deltakerne i mitt prosjekt ikke ble invitert til å bidra til å utforme utstillingen, og heller ikke til å analysere utstillingen i etterkant av åpningen, kunne den avleses som eksempel på den

synlige lyttingen som hadde pågått gjennom observasjoner og videodokumentasjon i forskningsprosjektet.

Dokumentasjon i barnehagen vil si å synliggjøre barnas trivsel, læringsprosesser, utvikling, voksenrollen og barnehagens innhold og metoder, gjennom dokumentasjonsformer som bilder, tekster og utstillinger (Utdanningsdirektoratet, 2013). En intern utstilling i barnehagen sier noe om deltakerbarnehagens pedagogiske praksis, avspeiler dens verdier og danner indirekte en innramming til barns læring (Birkeland, 2012). Birkeland sammenligner hva som henges opp på norske og kinesiske barnehagevegger, og finner at norske barnehager signaliserer likeverd ved å henge opp alle barnas todimensjonale uttrykk, mens kinesiske barnehager belønner verdien av dyktighet og perfektjonisme ved utvelgelse av barnas «beste» arbeider. I de kinesiske barnehagene ses veggene som lærende steder der også barnas registreringer, loggføringer, visuelle instruksjoner og foto er inkludert. Barnehagene kan ta lærdom av dette for å få øye på det innforståtte i den daglige barnehagepraksisen (Birkeland, 2012). Det er rimelig å anta at kinesiske og norske barnehager utgjør to svært forskjellige kontekster. I tillegg til å øke bruken av veggene til å stille ut barnas arbeider, så jeg også at arkitektoniske flater som golv og tak internt i barnehagene kunne benyttes. I prinsippet så jeg alle arkitektoniske flater i offentlige inne- og uterom som lærende steder som kunne synliggjøre «det innforståtte» i barnehagens daglige praksis. I denne utstillingen ble tre arkitektoniske flater aktivert i utstillingsrommet: en diagonal hvit murflate, en grå, flislagt golvflate og en gigantisk pikselskjerm-lignende vindusflate.

I utviklingen av et utstillingsdesign kan teaterbegrepene scenografi og regi være nyttige (Solhjell, 1994). En utstillings scenografi viser til fysisk og teknisk design av rommets interiør og arkitektur, monteringselementer, ferdsel og tilgjengelighet, utstillingsmaterialer og belysning. Utstillingsregi viser til en utstillings innhold, som karismatisk, formidlende, estetiserende, opplysende, markedsførende, miljøskapende eller pedagogisk. En pedagogisk regi ønsker å formidle kunnskaper, ferdigheter og holdninger i tillegg til kunstopplevelsen. Det estetiske virkemidlet lys anses som den viktigste faktoren i utstillingsscenografien (Solhjell, 1994). Publikums inntrykk av utstillingens regi og scenografi er relatert til perspektiv, gjennomsyn (Panofsky, 1994). Panofsky forklarer at mennesket ikke bare oppfatter et rom som en møblert del av et hus, men at rommet opptrer som en forkortning av virkeligheten fordi publikum ser rommet i et visst perspektiv. Det var derfor viktig å forestille seg barn og voksnes ulike perspektiver i møte med utstillingens arbeider, noe jeg kommer tilbake til.

Are You Experienced?

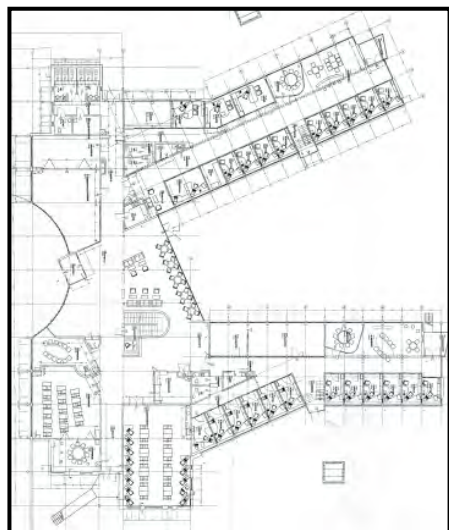
Denne delen viser resultater fra designprosessen som samlet ble til produktet Are You Experienced?: Tre utstillingskomponenter (en videodokumentasjon, ni trekkspillformasjoner, et miniverksted), «Den kinesiske esken» (redegjørelse/vurdering av utstillingens formelementer), to fotografier (utsnitt av utstillingsrom/-komponent), og fotoforstørrelser (tjuesju separate former hentet fra foto av skriveflatene).

I det følgende presenteres ulike fysiske former jeg måtte ta hensyn til i designprosessen, former som ville settes i spill for publikum i deres persepsjon av utstillingsformasjonen. For leseren vil artikkelen gi en andrehåndserfaring av utstillingen, noe som ikke kan erstatte det å oppleve utstillingen live. Med sikte på de forskjelligartede formenes formater, som presenteres i stadig mindre målestokk, anvender jeg en kinesisk eske som metafor (Store Norske Leksikon, 2014).

Den største, ytterste eska rommet alle de mindre eskene, og var byggverket «Nordlåna», tegnet av Letnes Arkitektkontor og reist i 2001–2002 (bilde 1). Denne så jeg for meg var den konstruerte, sammensatte og lukkede formen på undervisnings- og kontorbygget, der fire fløyer var fordelt på to etasjer med undervisningsrom og kontorer, sammenføydd av et (halv-)sirkulært inngangsparti. Publikum ankom utstillingens adresse via gangstien, og kunne intuitivt foreta de første tolkninger av utstillingsbygget, og kanskje føle spenning knyttet til åpningen av «utstillingsgaven».



Bilde 1. Den ytterste eska: Fasade med inngangsparti av Nordlåna, Nord Universitet, Levanger.



Bilde 2. Andre eske: Hovedplan, Nordlåna.

Andre eske var fylt av inngangspartiets halvbueform med en selvåpnende glassdør båret av fire sylindereformede stålsøyler. Bueformens store, transparente vindusflater inviterte publikum til innsyn og utsikt. På vei inn dørene kunne de se dagslysets transparens og øyne noe av «gaven» gjennom vindusflatene. Den mindre tredje eska forestilte jeg meg inneholdt foajeens eksisterende arkitektoniske tak-, golv- og veggflater, der takets hvite plater med integrert belysning og seks fritthengende pendellamper kunne ses over en heldekkende vindusvegg. Golvets keramiske fliser var grå og matte, unntatt enkelte grå, blanke. Den vekslende naturlige belysningen utenfra kunne transformeres gjennom de gjennomsiktige flatene, og gi de blanke flisene et vagt speilende skinn. De to andre veggflatene var utsmykket med Edith Lundebrekkes arkitektoniske heldekkende vegginstallasjoner «Teppe 1» og «Teppe 2» bestående av mønster og dynamiske repetisjoner i spiler av eik, komponert på en monokrom, koboltblå flate og en motstående oransje veggflate (Lundebrekke, 2002). Veggens bunnfarger dannet en komplementærkontrast (Itten, 1977), optimalt forsterket stilt ved siden av, eller overfor hverandre, som i foajeen. Spilene dannet matematiske og stadig skiftende mønster ut fra publikums seerperspektiv og foajeens lysforhold. «Vindusveggen» besto av tjueseks piksellignende vinduer, lignende et enormt digitalt display, en problematikk undersøkt i studier av mobiltelefonen som kreativt verktøy og materialet glass (Bendiksen, 2004, 2012). Samlet

dannet veggene et fargekontrasterende, åpent og lysrikt rom. Fjerde eske forestilte jeg meg fylt av foajeens flyttbare objekter; stoler og sofaer tapetsert i grå tekstiler i ull, lave bord i trevirke, gigantiske, palmelignende planter i sylindrerformede aluminiumspotter samt et svart flygel. Objektene former, lysfarger og materialer utgjorde det jeg vurderte til å være et estetisk og funksjonelt uttrykk i harmoni med rommets konstruksjon. Møblenes «stålunderstell» gjorde dem lette å løfte, rulle og transportere, og tilførte rommet fleksibilitet (Kronenburg, 2007). Femte eske så jeg inneholdt en mengde Kapafix; to kartongplater med et fem millimeter lag skum mellom (å 100 cm x 30 cm x 1 cm). Hver plate var påmontert originaldisplays med deltakernes skrivelek. Sjette eske så jeg åpne seg selv av trykket fra cirka hundre displays i A4, A5 og A6 format. Jeg forestilte meg så at det lå en bunke bøttepapir, diverse svarte tusjer, et plastskrivebrett og to røde yogamatter i bunnen av eska. I et eskehjørne kunne en diskett med tittelen *Are You Experienced?* skimtes. Fra den innerste, lille eska hørtes et yrende liv fra stemmene til hundrevis av former for skrift, og noen av disse presenteres senere i artikkelen.

Utstillingens tre komponenter

En videodokumentasjon med utvalgte kutt fra filmmaterialet fra alle verksteder viste skrivelekens prosesser. Gjennom levende videobilder kunne jeg tolke barnas handlinger i verkstedmiljøenes skrivelek (Bjørklund, 2010). Jeg redigerte mange timers videoopptak fra alle verkstedene ned til et femtenminutters resymé. Intensjonen var å gi publikum innblikk i verkstedmiljøenes skrivelek-prosesser gjennom illustrerende sekvenser som kunne vise dens bredde og potensial, og derved synliggjøre forskjeller mellom pedagogisk lekeskriving (Kunnskapsdepartementet, 2006a), og skrivelek, der fokus var på den parallelle utforskningen av former for skrift tilbudt gjennom mulighetsrike verkstedmiljøer (Bendiksen, 2017a, b). En annen intensjon var å tilby publikum estetiske opplevelser av skriveleken gjennom nærfilming, ved at zoomen hadde vært rettet mot barnas hender, displays og håndverktøy mens jeg filmet i alle verkstedene, og oversiktsfilming av rom og deltakere i helfigur var valgt bort. Nærfilming i videodokumentasjonen kunne gi publikum kunnskap om skrivelekens detaljrikdom, de kunne studere deltakernes ulike skrivemåter og skriftformer, komposisjon av enkeltstående former på høyst ulike bildeflater, ulike skriveretninger, variasjon i fin- og grovmotoriske håndgrep, skrivetempo og -varighet (Bendiksen, 2017b). Artografiske erfaringer hadde vist at nærfilming av menneskers hender i arbeid med materialer kunne gi store mengder informasjon i analyse og tolkning, i tillegg til å gi publikum estetisk opplevelse (Bendiksen, 2004; Bendiksen & Voll, 2008). En aldersspredt målgruppe ville kunne komme til å persipere videodokumentasjonen ulikt. Mens deltakerne kunne gjenkjenne hendene sine, minnes skriveleken, og dele dem med andre når de nå så filmopptakene for første gang, kunne barnehagepersonalet, og foreldrene (som hadde fått invitasjon til deltakelse og tidvis deltok i skrivelek samtidig med barna) erindre verkstedmiljøene, mens eksternt publikum ville oppleve noe nytt i møte med videodokumentasjonen. Uten kjennskap til deltakerne, kunne disse se skrivelek som et fenomen innenfor litterasitetfeltet, og få ideer til undervisnings- og forskningsprosjekter. I redigeringsarbeidet ble videomaterialets naturlige lyder (småprat, støy, nynning, latter, skrivemedielyder) erstattet med Alf Prøysen-viser tolket av den japanske musikkgruppa «Fuku» (Fuku, 2006), noe som inngikk i det artografiske tenkningen rundt videodokumentasjonen som estetisk uttrykk og forskningsresultat. I en formidlingskontekst kunne videoopptakenes reallyder ta fokus fra nærfilmings siktet mål. Mens jeg studerte videomaterialet, kom ideen om å erstatte reallyd med lyden av et instrument med en klang som kunne assosieres til skriveflater og håndverktøy i ulike materialer. Fuku tolket Prøysen på japansk og norsk, akkompagnert av trekkspill, noe som ga en velkjent og samtidig fremmed koloritt, et hint til ukjente skrift- og verbalspråk, og gjennom musikkens samlende og samtidig fremmede språk, kunne utstillingens interkulturelle stemme lyttes ut (Garvis et al., 2015). For å unngå visuell støy fra et eksternt lerret, ble en videokanon satt mot den hvitmalte trappesokkelen (visningsformat 2 m x 1,5 m), der filmen gikk i loop mens utstillingen pågikk. Lenke til videodokumentasjonen: <https://youtu.be/zFV11yKE9GI>



Bilde 3. Oversiktsfoto med utsnitt av foajeen og trekkspillformasjonene (hver plate i formasjonen måler 100 x 30 cm)



Bilde 4. Fotoutsnitt av trekkspillformasjoner slik de kunne sees fra golvflatens perspektiv

Andre utstillingskomponent var skrivelek-produkter presentert gjennom ni trekkspillmontasjer i Kapafix, utstilt i sentrum av foajeens golvflate. Golvflater kunne forbindes med små barns romlige oppdagelsesferder de første leveårene. Ved å ta i bruk en utstillingsflate som inviterte til et lavt seerperspektiv, ville fysisk avstand mellom deltakere og deres utstillingsbidrag

minske, mens voksne måtte bøye seg eller sitte for å studere trekkspillinjene på nært hold. Matematiske beregninger og monteringsforsøk tilsa at hver tegnmakers displayer (som spente fra lett papir og skinn, til tunge skriveflater i glass, stein og leire), måtte monteres på papplatene som ikke kunne overstige 30 cm bredde hvis platene skulle ha håp om å bli selvstendige formasjoner. Jeg sammenføyde platene med transparent teip i kortendene så de ble ni solide, fleksible, sammenbrettbare linjer, og monterte skrivelek-produktene på linjene. Grunnet varierende deltakelse hadde linjene ulike lengder (høy deltakelse = mange displays = lange linjer, lav deltakelse = få displays = korte linjer) (bilde 3–4). Deltakernes skriveflater ble montert kronologisk på hver sin linje, fra venstre mot høyre (vestlig leseretning), reist vertikalt, foldet lett sammen, og festet til golvflaten med bred, transparent teip fra platenes baksider. Mellom linjene rullet jeg en rød treningsmatte der publikum kunne «utfolde» seg mens de skrev på plasttegnebrettet. Sett fra trappeavsatsen kunne linjene assosieres til labyrinthiske flipperspill, der publikum lignende kuler kunne la seg spille ut i rommet. Stadig nye spill kunne oppstå mellom linjene, linjenes innhold og publikum. På avstand kunne de avleses som ni enkeltstående tekster, på nærere hold kunne hvert display leses og fortelle noe om den enkelte deltakers særtrekk innen litterasitet (bilde 3–4). Både små og store publikummere kunne starte utstillingsvandringen hvor som helst i rommet, men sannsynligvis ville de oppdage velkomstlinjen, som forklares snart, før trekkspillinjene. Foran den gigantiske glassveggen komponerte jeg tredje utstillingskomponent; miniverkstedet. To rektangulære, halvmeter høye bord i treverk ble skjøvet inntil hverandre i lengderetningen med en rød matte foran, slik at publikum kunne stå, sitte eller ligge mens de prøvde seg på skrivelek. Publikum skulle få en sanseaperitiff straks de entret rommet. En hjemmelaget blomsterranke i forskjelligfarget silkepapir ble festet mellom to hvitmalte sylindriske søyler i cirka 2,5 meters høyde, og dannet en organisk, fargerik kontrast til den stramme arkitekturen og arbeidernes dempede fargeuttrykk. Søylen under ranken ble påført informasjonstekster om prosjektet og utstillingen. Blomsterranken i silkepapir konnoterte asiatisk origami og festivitets for mitt vedkommende, og kunne føye seg inn i den interkulturelle utstillingskonteksten.

Håpet var at utstillingsåpningen ble en fest der publikum kunne oppleve å delta i et risikofylt spill. Et par uker før åpningen fikk publikum invitasjon til vernissage. Skriftlig informasjon gikk til ansatte ved min arbeidsplass via intranett. Deltakerne hadde bidratt til utstillingens innhold, samtidig som de var en del av publikum, noe som kunne føles som å befinne seg i et «dobbeltspill». De hadde deltatt i skrivelek senest ni måneder tidligere, noe som ga forhåndskunnskap og rom for en viss «gjenkjennelsesenergi» i gjensyn med egne arbeider, slik at de spontant kunne begynne å guide andre. Energien kunne gi en hengiven tilstedeværelse der de unge deltakerne kunne «vedgå mer enn det velkjente» i det hermeneutiske spillet (Gadamer, 1960/2010), og oppleve estetisk formasjon ved at egne kulturuttrykk ble formidlet i en ekstern utstillingskontekst. Samtidig med at de kunne se rommet i perspektiv og orientere seg i det når de ankom foajeen (Panofsky, 1994), kunne de sanse utstillingen som utfoldet seg på foajeens ulike flater. Lik små magneter kunne de tiltrekkes av «spillet i spillet» ved å lytte ut videodokumentasjonens vage musikkstrøm, gjenkjenne plasttegnebrettets raspende lyd fra «viskelær»-hjulet, og observere velkjente skriveflater på benken foran vindusflaten.

Skrivelekens estetiske formasjoner

Gikk publikum nært skriveflatene på linjene kunne de observere estetiske, narrative og hybride skriftformer som deltakernes respons på forespørselen om de kunne og ville skrive så lenge de hadde lyst (Bendiksen, 2017b). Alle displays ble fotografert med tanke på forskningsformidling. Etter å ha studert alle originale displays «live», begynte en digital jakt på særegne former i fotomaterialet. Støttet av et redigeringsprogram ble interessante skriftformer fra displayene på fotoene valgt ut, forstørret og klippet inn i artikkelteksten. For at leseren kan forstå at forstørrelsene viser fragmentariske utsnitt fra originale skriveflater, er utklippene uretusjerte og uten innrammingslinjer. I artikkelen utgjør utklippene fragmenter som viser til utstillingen, men i artikkelen kan forstørrelsene gi en egen avlesning, forskjellig fra den

publikum kunne foreta i utstillingen i 2012. Bilde 5 er en komposisjon som kan gi et visst inntrykk av og en viss oversikt over utvalgte formeksempler hentet fra foto av utstillingsmaterialet. Leseretningen i oversikten under er systematisert fra myke (eksempel: papir) til harde skriveflater (eksempel: glassplate).



Bilde 5. Detaljer av utvalgte formeksempler hentet fra foto av utstillingsmaterialet.

Eksempelene viser til former for skrift med estetiske, narrative og hybride trekk (Bendiksen, 2017b). Formeksempelene over kan studeres samlet, som et forslag til skriftvarianter formet i et «AlfaBarnehageBet» uten ortografisk norm, og har til hensikt å visualisere de estetiske, narrative og hybride potensial som kan studeres i unge tegnmakeres tidlige skrivelek.

Vurdering av utstillingens prosess og produkter

Jeg har her presentert hvordan utstilling i et offentlig rom kunne synliggjøre skrivelek fra mulighetsrike verkstedmiljøer som eksempel på tidlig litterasitet sett fra artografens posisjoner. Første del undersøkte hvordan det kan arbeides med utstillingsbegrepet i institusjonelle og kunstneriske kontekster, og del 2 er et bidrag til undersøkelse av utstillingens kunstdidaktiske potensial, en lite undersøkt dannelses- og kunnskapsarena (Tronshart, 2016).

På forespørsel guidet jeg publikum cirka ti ganger i løpet av en toukersperiode. Fordi foajeen er en trafikkert passasje, og det ikke ble foretatt publikumsregistrering, kunne det ikke

fastslås nøyaktig besøkstall. Sju hundre publikummere er et forsiktig anslag, inkludert ansatte og studenter som arbeider og studerer i bygget. Det er rimelig å tro at flere besøkte deler eller hele utstillingen over kortere eller lengre tid, også utenom guidet omvisning. En utstillingsgjestebok kunne gitt et omtrentlig publikumsanslag. På vernissagen møtte alle deltakere med cirka tjue familiemedlemmer til sammen, fire fra prosjektbarnehagens personale, prosjektveiledere, dekan og studieleder ved lærerutdanningene, som foretok offisiell åpning med tale og blomsterverrekkelse. Hensikten med utstillingen; å synliggjøre skrivelek i mulighetsrike verkstedmiljøer som forslag til tidlig litterasitet, ble nådd ved at mange fikk anledning til å se utstillingen, rimeligvis mange flere enn hvis utstillingen hadde vært holdt i prosjektbarnehagen. Her ble både vegger, golv- og vindusflater benyttet som lærende steder, noe som viderefører Birkelands anmodning om i større grad ta i bruk barnehagens vegger som lærende steder (Birkeland, 2012). Publikumsdeltakelse, gjennom egen skrivelek, spesielt på åpningsdagen, ga utstillingen et dynamisk, relasjonelt preg (Bourriaud, 1998/2007). For å kunne si noe om publikum ble oppmerksomme på egen deltakelse i en form for spill med rommet og arbeidene, kunne publikum blitt observert, intervjuet eller deltatt i videosamtaler alene eller sammen med andre publikummere. Ingen publikummere hadde sett utstillingen tidligere, og alle dens former kunne framstå som estetiske formasjoner i en artografisk utstillingskontekst. Ved å tre inn i foajeen som publikum, kunne utstillingens alle former for skrift skapt av unge tegnmakere, og vist i videodokumentasjonen og i trekkspillformasjonene, bidra til publikummers estetiske formasjon (Gadamer, 1960/2010). Den artografiske metodologien tilbød å undersøke utstillingsbegrepet og å designe utstillingen fra tre perspektiver. I den skapende designprosessen smeltet kunstpedagogiske og artistiske utstillingserfaringer sammen. Fusjonen understreker at de nære forbindelseslinjene mellom tre artografiske forskerperspektiver kan være en velegnet metodologi for flere som kan definere seg som både utdanner og utøver i en overlappende forskningskontekst. Det pågikk en kontinuerlig artografisk kommunikasjon og utveksling ved at tankearbeidet knyttet til designprosessen pågikk parallelt med utviklingen av innhold og form i utstillingskomponentene. Resultatet av utvekslingen må være at også artografen deltok i et risikabelt spill med formene i rommet, datamaterialet, et mulig publikum, og utstillingens visjoner. Designprosessens tankearbeid kombinert med tidkrevende, kompliserte artografiske praksiser, som videoredigering, monteringsarbeid og utstillingsrigging, kan ses som like betydningsfulle og tolkbare deler i en utstillings hermeneutikk.

Utstillingens tre komponenter dannet et multimodalt estetisk uttrykk der flere av «de hundre språk» ble representert i rommet: sang og instrumentspill (Fuku), bevegelse (deltakernes skrivelek i verkstedene), todimensjonale skriveflater med resultater av deltakernes skrivelek, levende videobilder (dokumentasjonen), tredimensjonale trekkspillformasjoner, og en silkeblomstranke til øyets fryd. Trekkspill-linjenes plassering på golvet eksemplifiserte den artistiske og kunstpedagogiske interaksjonen ved å ta hensyn til små barns fysiske forutsetninger for en estetisk opplevelse i gjensynet med sin skrivelek, samtidig som estetikkbegrepene rom, lys og form spilte inn for trekkspillformasjonenes utforming og komposisjon i rommet. Fordi utstillingsdesignet hentet noe inspirasjon fra samtidens kunstbegreper; installasjon, assemblage, rhizome, «Gesamtkunstwerk», fleksibel arkitektur og relasjonell estetikk, og fra pedagogiske begreper som synliggjøring og atelierkulturen i Reggio Emilia (Rinaldi, 2012), kunne utstillingsdesignet karakteriseres som et flerfoldig uttrykk, en hybrid utstillingsformasjon. Jeg finner at skrivelekens estetiske potensial er underbelyst og at interkulturelle kontekster kan åpne nye rom innenfor feltet tidlig litterasitet.

I løpet av designprosessen fikk jeg øye på utstillingskomponentenes gjenbrukspotensial, noe som skriver seg inn i den artografiske tanken om rhizomets alltid bevegelige «knoppskyting». De kunne gi grunnlag for kunstpedagogisk formidling etter utstillingsperioden, ved å anvendes i kunstpedagogiske og tverrfaglige prosjekter, som med lærerutdanningenes norskfag, der tidlig litterasitet står sentralt. Materialet kunne brukes i uformelle familiesamlinger i deltakerbarnehagen, og til formidling for andre barnehager og –

barn, i formelle kurs- og fagdager i barnehage, skole og universitet. Maksimalistiske forstørrelser av skriftformasjoner kunne blitt trykt på plakater og tapet, på tekstile materialer som sengetøy og klær, samt på et reklameskilt ved prosjektbarnehagens inngangsparti. Hva med en tatovering?



Bilde 6: Eksempler fra tegnmakernes skrifttegnunivers, som separat og samlet framstår som estetiske formasjoner.

Avslutning

Gjennom artografisk trippelperspektiv på utstillingen og spillet som kan oppstå mellom rommet, det utstilte og de besøkende, har jeg med denne artikkelen synliggjort noen potensial som kan ses i små barns skrivelek. Leseren er ledet gjennom designprosessen, der produkter av ni tre-, fire- og femåringers skrivelek i mulighetsrike verkstedmiljøer vurderes som estetiske formasjoner. I den artografiske designprosessen er datamaterialet organisert og komponert som tre utstillingskomponenter som separat og samlet kan ses som en estetisk formasjon samtidig som den kan bidra til publikums estetiske formasjon. Jeg har pekt på hvordan dette utstillingsdesignet kan bidra til en kunstfagdidaktikk der det i større grad tas utgangspunkt i barns egne kulturuttrykk som innhold i utstillinger i offentlige rom.

Solveig Åsgard Bendiksen

Phd-stipendiat i kunst og håndverk

Nord Universitet, Fakultet for lærerutdanning, kunst og kultur, avdeling Levanger

solveig.a.bendiksen@nord.no

Referanser

- Baumgarten, A. G. (2008). Fra Aesthetica IK. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori* (s. 11-16). Oslo: Universitetsforlaget (Opprinnelig utgitt 1750).
- Bendiksen, S. Å. (2004). *Tegn i tiden : hvilke sider ved SMS* kan nyttes i en glassfusingprosess?: en studie av tegntransformasjon med mobiltelefonen som verktøy*. (Hovedoppgave), Høgskolen i Telemark, avd. for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning, Notodden.
- Bendiksen, S. Å. (2012). (Dis-)playground for (De-)signmakers @;-). I A.-L. Østern, K. Smith, T. Ryghaug & M. B. Postholm (Red.), *Teacher Education Research between National Identity and Global Trends* (s. 237-257). Trondheim: Akademika Publishing.
- Bendiksen, S. Å. (2013). Tegnmerkernes taktile møter. I A.-L. Østern, G. Stavik-Karlsen & E. Angelo (Red.), *Kunstpædagogikk og kunnskapsutvikling* (s. 112-128). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bendiksen, S. Å. (2017). Tegnmakerens skrivelek. En A/r/tografisk studie av en fireårings tegnmaking i mulighetsrike verksteder. *InFormation - Nordic Journal of Art and Research*, 6(1). Hentet fra <http://dx.doi.org/10.7577/if.v6i1.1939>
- Bendiksen, S. Å. (2019). Skriveverkstedet - Affordanser i design og iscenesettelse av verkstedsmiljøer for barnehagebarns skrivelek studert gjennom artografens trippelperspektiv. *Nordisk barnehageforskning* (i vurdering).
- Bendiksen, S. Å. & Voll, A. L. (2008). *Glass-skatter*. Prosjekt Glass-skatter 2006-2008 med 3 barnehager. Rapport. Levanger: Høgskolen i Nord-Trøndelag.
- Birkeland, Å. (2012). Barnehagens vegger som dannelsesagenter - en komparativ analyse. I E. E. Ødegaard (Red.), *Barnehagen som dannelsesarena* (s. 157-180). Oslo: Fagbokforlaget.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. London: Tate Publishing.
- Björklund, C. (2010). Att fånga komplexiteten i små barns lärande: En metodologisk reflektion. I *Nordisk barnehageforskning*, 3(1), 111-120.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt 1998).
- Burke, P. (2009). *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Carlsen, K. (2016). *Forming i barnehagen i lys av Reggio Emilias atelierkultur* (Doktorgradsavhandling). Åbo: Åbo Akademis Förlag.
- Ceppi, G. & Zini, M. (Red.). (2008). *Children, Spaces, Relations, Metaproject for an Environment for Young Children*. Reggio Emilia: Reggio Children s.r.l.
- Coulby, D. (2006). Intercultural education: theory and practice. I *Intercultural Education*, 17(3), 245-257.
- Danielsen, A. (2014). Barn og unge som publikum. I S. Røyseng, A. T. Pettersen & I. Habbestad (Red.), *Begreper om barn og kunst* (s. 22-30). Oslo: Fagbokforlaget.
- Deleuze, G. (1993). *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2013). *A Thousand Plateaus*. London: Bloomsbury Academic.
- Flatø, E. (2016, 27.05.). Tungdomsmønstring. *Morgenbladet*, s. 32-33.
- Fuku. (2006). *I bakvendtland. Fuku synger Alf Prøysen. Sakasama no kuni* [CD]. Oslo: MTG.
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode: grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax. (Opprinnelig utgitt 1960).
- Garvis, S., Ødegaard, E. E. & Lemon, N. (2015). *Beyond Observations* Rotterdam: Sense Publishers.
- Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Lawrence Erlbaum Associates. (Opprinnelig utgitt 1979).
- Gillen, J., Hall, N. & Larson, J. (2003). The Emergence of Early Childhood Literacy. I N. Hall, J. Larson & J. Marsh (Red.), *Handbook of Early Childhood Literacy* (s. 1-12). London: Sage.
- Gombrich, E. H. (1996). *Verdenskunsten*. Oslo: Aschehoug.
- Heilä-Ylikallio, R. (1997). *Vad berättar barntexter? : mönster i texter skrivna av barn i åldern sex och åtta år*. (Doktorgrad). Åbo: Åbo Akademis Förlag.

- Hoyuelos, A. (2013). *The Ethics in Loris Malaguzzi's Philosophy and Pedagogical Work*. Reykjavik: Isalda.
- Hylland, O. M., Kleppe, B. & Stavrum, H. (2011). *Gi meg en K. En evaluering av Kunstløftet*. Oslo: Norsk kulturråd. Hentet fra <http://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/gi-meg-en-k>
- Høigård, A., Mjør, I., & Hoel, T. *Temahefte om språkmiljø og språkstimulering i barnehagen*. Hentet fra https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kd/vedlegg/barnehager/temahefte/temahefte-om_sprakmiljo_og_sprakstimulering_i_barnehagen_bokmal_web.pdf
- Irwin, R. L. & Sinner, A. (2015). A/r/tographic Inquiry: Emerging International Perspectives and Possibilities. I S. Schonman (Red.), *International Yearbook for Research in Arts Education. The Wisdom of the Many. Key Issues in Arts Education* (s. 533-537). Münster: Waxmann.
- Itten, J. (1977). *Farvekunstens elementer. Subjektive opplevelser og objektiv erkendelse som vejledning til kunsten*. København: Borgens Forlag.
- Jewitt, C. (Red.). (2009). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* London: Routledge.
- Kress, G. (1997). *Before Writing - Rethinking the paths to literacy*. Eastbourne: Antony Rowe.
- Kress, G. (2003). *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge.
- Kronenburg, R. (2007). *Flexible: architecture that responds to change*. London: Laurence King Publ.
- Kunnskapsdepartementet. (2006). *Rammeplanen for barnehagens innhold og oppgaver*. Hentet fra <http://sok.udir.no/Sider/barnehageresults.aspx?k=rammeplan>
- Kunnskapsdepartementet. (2017). *Rammeplan for barnehagen - innhold og oppgaver*. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/ny-rammeplan-for-fremtidens-barnehager/id2550263/>
- Lundebrekke, E. (2002). *Norske kunsthåndverkere*. Hentet fra <http://www.norskekunsthåndverkere.no/kunsthåndverkere/edith-lundebrekke>
- Machón, A. (2013). *Children's drawings - The Genesis and Nature of Graphic Representation*. Madrid: Fibulas Publishers
- McBride, C. (Red.). (2016). *Children's Literacy Development A Cross-Cultural Perspective on Learning to Read and Write*. Abingdon: Routledge.
- Nail, T. (2017). What is an Assemblage? I *SubStance*, 46(142), 21-37. Hentet fra <https://muse.jhu.edu/article/650026>
- Neal, P. (2012). *Jimi Hendrix - hele historien*. Oslo: Pantagruel Forlag.
- Nyrnes, A. (2002). *Det didaktiske rommet. Didaktisk topologi i Ludvig Holbergs Moralske Tanker (dr. art.)*, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Panofsky, E. (1994). *Perspektivet som symbolisk form*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Rinaldi, C. (2012). Dokumentation och utvärdering: vilket är sambandet? I Project Zero (Red.), *Att göra lärande synligt* (s. 78-90). Stockholm: Stockholms universitets förlag.
- Samuelsen, A. M. (2003). *Formidling av kunst til barn og unge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sandseter, E. B. H. (2007). Categorising risky play - how can we identify risk-taking in children's play? I *European Early Childhood Education Research Journal*, 15(2), 236-252.
- Solhjell, D. (1994). *Stedet og kunstutstillingen*. Oslo: Dags forlag.
- Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C. & Gouzouasis, P. (Red.). (2008). *Being with A/r/tography*. Rotterdam: SensePublishers.
- Stephenson, A. (2003). Physical Risk-taking: Dangerous or endangered? I *Early Years*, 23(1), 35-43.
- Store Norske Leksikon. (2014). *Kinesisk eske*. Hentet fra https://snl.no/kinesisk_eske
- Sze, F. & Powell, D. (Red.). (2004). *Interculturalism: exploring critical issues*. Oxford: Interdisciplinary Press.
- Säljö, R. (2000). *Lärande i praktiken. Ett sosiokulturellt perspektiv*. Stockholm: Prisma.
- Säljö, R. (2006). *Läring og kulturelle redskaper: om læreprosesser og den kollektive hukommelsen*. Oslo: Cappelen akademisk forl.

- Tronshart, B. (2016). *Utstillingens retorikk: et bidrag til en retorisk didaktikk for kunst og håndverk*. (Doktorgrad), Åbo: Åbo Akademis Förlag. Hentet fra <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-815-7>.
- Utdanningsdirektoratet. (2013). *Språk i barnehagen - mye mer enn bare prat*. Hentet fra <http://www.udir.no/Barnehage/Stotterressurser/Sprak/sprakveileder/>
- Vygotskij, L. S. (1978). *Mind in society: the development of higher psychological processes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Vygotskij, L. S. (1995). *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Vygotskij, L. S. (2012). *Thought and language*. Cambridge: MIT Press.
- Wallin, K., Mæchel, I. & Barsotti, A. (1981). *Ett barn har hundra språk: om skapande pedagogik på de kommunala daghemmen i Reggio Emilia, Italien*. Stockholm: Utbildningsradion.
- Åsberg, C., Hultman, M. & Lee, F. (Red.). (2015). *Posthumanistiska nyckeltexter*. Lund: Studenttexter.