

# ANIMALIUM VIS

av Lise Hovik

**Animalium** er en fortsettelse av det kunstneriske forskningsprosjektet Verken Fugl eller Fisk (dokumentasjonsprosjekt i RC). Prosjektet undersøker betydningen av affekt i teater for barnehagebarn. Forskningsmetodene er teater og filmproduksjon, improvisasjon og skriving. Affekt kan forstås både filosofisk, emosjonelt og materielt, og har inspirert den skapende prosessen og møtet med de yngste barna. Teaterprosjektet, som er utviklet av Teater Fot, er inspirert av posthumanistisk filosofi og handler om rare dyr og forvandlinger. Vi undersøker mennesket som dyr i musikalsk og sympoetisk samspill mellom artene; både kunstarter og biologiske arter. Verken fugl eller fisk, men kanskje heller voksenbarn, løvekylling, appelsinrobot eller fuglefisk? Vi undersøker det rare i mellomrommene, i overgangene, i det udefinierbare; Verken Fugl eller Fisk. Prosjektet består av flere forestillinger, Baby Becomings (0-2 år), Begynnelser (3-5 år) og Animalium for barnepublikum i offentlige rom. Utstillingen **Animalium Vis** er en oversettelse fra teater til tekst, bilde, lyd og video, og undersøker hvordan oversettelsen vrir, vrenger og videreutvikler teatret inn i et virtuelt format. Eksposisjonens visuelle struktur er satt sammen av kvadratiske flater som kombineres på ulike, men systematiske måter. Det er et forsøk på å synliggjøre forskningens hang til å kategorisere og sortere midt i en kompleks og uoversiktlig virkelighet. Kvadratene henviser til et antall sceniske platåer eller verdener som finnes i teaterforestillingene, og til de rare dyrene som lever der. Utstillingen **Animalium Vis** transformerer forestillingenes kroppslige affekter til fragmenter av virtuelle bilder og tekst. Når vi plukker ut biter og sekunder fra forestillingene, og setter dem inn på det lysende skjermflaket du har foran deg, forandres alt. Store bevegelser blir til små animerte bilder og sangen presses inn i smale lydspor. Detaljer forstørres, nye former og farger kommer til syne. Når teatrets kropp og rom forvandles og oversettes til skjermens fremmedgjorte materialitet, utvides tiden. Bilder lastes opp og lagres på et gitt tidspunkt i databasen (RC), men den kunstneriske tilblivelsen stopper ikke. Animalium fortsetter i nye format både før og etter øyeblikket du leser dette. I utstillingen **Animalium Vis** er tiden fanget i en loop, og rommet er flatt, men det vekkes til liv igjen og fortsetter sin tilblivelsesprosess hver gang noen kikker innom for å undre seg. Velkommen til **Animalium Vis**!

## Verken Fugl eller Fisk

### **Affektive sceniske platåer for små barn**

Fugler, fisker og mennesker er arter som rommer et stort mangfold. Kategoriene og skillelinjene som vi mennesker har skapt og forholder oss til, er hierarkisk bygget inn i vår kultur, med mennesket på toppen. I vestlig humanistisk tradisjon står 'voksen hvit mann' øverst, kvinner og barn er underordnet, barn står over dyr, dyr over planter, planter over mikrober etc. Posthumanistiske filosofier rokker ved dette antroposentriske synet, og inviterer til nye tenkemåter. Forbindelsen mellom alle arter står i fokus. Barns relasjon til dyr er ganske sterk på en positiv måte; barn er affektivt orientert mot dyr (ømheter, redsel, nysgjerrighet, glede), noe som peker mot non-verbale og kroppslige kommunikasjonsformer innen scenekunst for barn. Verken

Fugl eller Fisk av Teater Fot er et kunstnerisk forskningsprosjekt der vi arbeidet med å utvikle affektive uttrykksformer; vri og mikse på hierarkiene og kategoriene, leke i mellomrommene og utforske ukjente overgangarter mellom mennesker, dyr, materialer og musikk.

Tittelen *Verken Fugl eller Fisk* er et uttrykk som kan ha en negativ klang; en udefinerbar smak, noe midt mellom kjente størrelser, kanskje til og med noe abnormt, et misfoster, en hybrid eller et genmanipulert vesen som ikke lever opp, en bastard som kanskje blir et monster? Samtidig kan uttrykket beskrive erfaringen av det ukjente, overraskende eller sensasjonelle, og åpne et rom for undring. Kan monsteret bli en venn?

### **Tusen Platåer**

Scenografien er direkte inspirert av det filosofiske verket *Tusen Platåer* (Deleuze & Guattari, 2005), på en helt konkret måte: Scenen består av et liggende kvadrat (3 x 3 m) av platåer: Lag på lag, flak på flak, himmel og hav. Flakene ligger lagvis oppå hverandre, og hvert flak består av et bestemt materiale: Ull, Silke, Bomull, Plast, Papir, Gress, Blonder, Refleksvester, Tykt og Tynt, Gammelt og Nytt. Flakene eller platåene bestiges, utforskes, en lyd stiger opp, det danses og tråkkes. Noen møtes der ute på flaket. Latter og sang. Deretter løftes hele grunnen opp, flaket blir et øyeblikk en svevende himmel før det spilles ut, løftes av, foldes sammen, rulles, brettes eller krølles til et reir. Noen flak forvandles til romlige skulpturer på utsiden av kvadratet. Platåene er verdener aktørene beveger seg i, og som virker på bestemte måter gjennom affektive impulser fra materialer, farger, rytmer, bevegelser og sang.

### **Musiske aktører**

Hvert hjørne av denne firkantede og bevegelige lagkakeverden betjenes av en perkusjonist, en eller to sangere og skuespillere; 4 aktører på scenen. Samspillet bygger på våken tilstedeværelse. I samspillet og mellomrommet mellom fugl og fisk, mellom hummer og kanari, er det viktigere med nærvær enn noter og partitur. Arbeidet startet i musikken. Musikerne dannet det metodiske springbrettet i prosessen, i form av inngående kjennskap til skapende improvisasjon og samspill. Trommeslageren Tor Haugerud har vært en fast samarbeidspartner i Teater Fot siden starten, her i samspill med sangerne Siri Gjære og Rohey Taalah / Sunniva Hovde. Musikerne hadde med seg musikalske ideer og små komposisjoner som vi øvde inn sammen. I samspillet har musikalske improvisasjonsprinsipper smittet over på det fysiske og teatrale arbeidet. Skuespillerne Siri Schnell Juvik, Gunhild Hjertaas og Ibrahim Fazlic har sammen med musikerne utviklet et samspill der, musikk,

kostymer og objekter ble aktive agenter på scenen. Musikk, sang, og handling fikk utvikle seg sammen med materialenes mer abstrakte former og bevegelser.

### **Materialer med agens**

Rommet, materialiteten, musikken og kroppene er likeverdige aktører i denne forestillingen. Alle er aktører, både utøverne på scenen og publikum bestående av små barn og voksne som sitter rundt på alle fire sider. Også sceneinstallasjonene, rommets lys og skygger og ikke minst lyden i rommet, må betraktes som aktører i seg selv. Det handler ikke lenger så mye om sosial og musisk *interaksjon* (selv om dette er et grunnlag), men om *intra-aksjoner* (Barad, 2003, 2007; Taguchi, 2012). Hendelsens aktører er ikke bare mennesker, men også ikke-menneskelige materialiteter og virkningen av disse. Ting som vi vanligvis ser på som redskaper for interaksjon; scenerommet, materialene og ikke minst musikkens virkninger eller affekter blir her samspillende og medskapende aktører i hendelsen. Vi har latt oss inspirere av en slik ny-materialistisk tilnærming til de skapende prosessene, og funnet metoder som ikke bygger på en subjektivistisk eller psykologisk forståelse av scenens hendelser. I forprosjektet, som ledet til forestillingen *Baby Becomings*, lot vi musikken og materialene få lede scenens handlinger i kraft av det lyttende samspillet som oppsto mellom både menneskelige og ikke-menneskelige agenter. Da vi begynte å arbeide med *Begynnelser* tok vi i bruk metoder for å utvikle det affektive i en mer emosjonell betydning, der også mer gjenkjennelige narrativer spilte seg ut. På denne måten arbeidet vi fram figurer, monstre og fantasidyr som vi matet med bestemte følelser, først og fremst grunnaffektene glede, frykt og sorg (Spinoza, 2009).

### Affekt

Inspirert av filosofiske ideer om betydningen av affekt, berører vårt forestillingsarbeid både kunstens virkning og de skapende prosessene. I samspillet mellom kunst og filosofi står affekt sentralt hos Deleuze & Guattari (1991). De hevder at filosofien skaper begreper, vitenskapen anvender dem, mens kunsten skaper affekter.

*Om all kunst må man si: Kunstneren er en som fremviser affekter, finner opp affekter, en skaper av affekter, i forbindelse med de begreper eller visjoner han gir oss. Det er ikke kun i sitt verk han skaper dem, han gir oss dem og lar oss bli til sammen med dem, han trekker oss inn i komposisjonen.*

(Deleuze & Guattari, 1991 s. 501)

Kunstens affekter har vært gjenstand for en lang filosofisk diskurs helt siden antikken. Merkelig nok er det ikke et altfor velkjent begrep i teatervitenskapen, på tross av at teatret er den kunstarten som kanskje ligger tettest på [affektive uttrykksformer](#) i form av kroppslige og følelsesmessige uttrykk. Affekt betegner det å bli berørt eller beveget, det som virker direkte og kroppslig, uavhengig av fornuften. Det finnes ulike forståelser av affekt, både historisk og filosofisk, og det er uenighet knyttet til nettopp koblingen mellom affekter, følelser og emosjoner. I følge Brian Massumis fortolkning av Deleuze & Guattari er affekter ikke det samme som individuelle følelser eller sosialt konstruerte emosjoner. Affekter er intensiteter som berører oss, uavhengig av vår bevissthet, og derfor gjerne overraskende eller forbløffende (Massumi, 1995). Affekter er ikke subjektive eller sosiale, de er først og fremst kroppslige, instinktive, og derfor utenfor fornuftens kontroll. Det er allikevel interessant å se på affekt i et historisk og kulturelt perspektiv.

I musikkens affektlære fra 1600-tallet ble enkelte akkorder regnet som farlige, andre beroligende eller opphissende. I filosofen Baruch Spinozas etikk fra samme periode, spiller affekter en sentral rolle i menneskelivet, og alle springer ut fra grunnaffektene begjær, sorg og glede (Spinoza, 1674 / 2009). Ut fra disse springer alle andre affekter; hatet fra sorgen og kjærlighet fra gleden. Spinoza skiller også mellom [affekt og affeksjon](#), der affeksjon henviser til en påvirkning av sansene, mens affekt er en mer skjult indre bevegelse, passasje eller tilblivelse (Deleuze, 1981). I barokkens teaterhistorie finner vi *rollelag*, en parallell til Spinozas filosofi, knyttet til hvordan de ulike grunnaffektene skulle uttrykkes med kropp, gester og ansiktsmimikk; sorg, glede, sinne og frykt, men også mer komplekse affekter som for eksempel avsky, hovmod eller nytelse (Hovik, 2014). Utenfor den europeiske kultur finner vi enda eldre affektbaserte skuespillerteorier, for eksempel fra den indiske hellige teksten *Natyasastra* (ca 200. f.Kr), som bygger skuespillerkunsten på ni grunnleggende *rasa* (navarasa). Disse henviser til smaks-sansen, som en viktig sanselig inngang til skuespillerarbeidet.

I *Verken Fugl eller Fisk* har vi latt oss inspirere av alle disse perspektivene, og vi har undersøkt hvordan vi kan forstå affekt på tvers av musikk, teater- og skuespillerarbeidet. Utgangspunktet for prosjektet var en forståelse av affekt som en kroppslig og materiell tilnærming til de emosjonelle grunnaffektene hos Spinoza; begjær, glede og sorg. For å undersøke disse gjennom kunstnerisk praksis, tok vi i bruk Richard Schechners *rasabox*-øvelser.

### **Rasabox-øvelser**

Richard Schechner utviklet på 1980 og 90-tallet en metode for å arbeide med kroppslige emosjonelle affekter i teater basert på *Natyasastra*; [the rasabox](#)

[exercise](#) (Schechner, 2001). De ni grunnleggende rasaene i [Navarasa](#) (love, sadness, anger, vigor, surprise, fear, disgust, humor, peace) kjenner vi igjen fra tradisjonelle indiske danseteaterformer der emosjoner er kodet inn i et fysisk og mimisk uttrykk. Schechner sine rasabox-øvelser utgjør en slags vei inn i det affektive landskapet for skuespillere. De er utviklet for å kunne utforske emosjonelle affekter (kroppslige, sosiale, ikke-psykologiske) i et avgrenset rom. Man tegner opp ni kvadrater med hvert sitt rasa på gulvet, som et slags bondesjakk der rutene er ca 1x1m. Hele gruppa gjør seg kjent med hver av dem og setter ord og assosiasjoner inn i boksene. Så begynner det kroppslige arbeidet der man kan forflytte seg mellom boksene og utforske hvert rasa med kroppen, deretter utvides uttrykket med lyd og stemme og til sist kan man jobbe med scenetekster. For oss ble den siste fasen erstattet med dyreimprovisasjoner.

Gjennom øvelsene oppdaget vi at det som kunne starte i noe sosialt konvensjonelt og klisjepreget, veldig snart utviklet seg til et mer utforskende og nyansert uttrykk. Gjennom å uttrykke emosjonelle affekter med kropp, gester, mimikk og stemme, skapte skuespillerne et rom der det var mulig å både leke seg med kulturelle koder og skape interessante kontrastfylte samspill. De emosjonelle affektene kunne være både teatraliske (affektert) og mer subtile. Vi beveget oss dermed fra det mer utvendig klisjeaktige uttrykket, gjennom gjentakelser over tid, inn mot mer komplekse nyanser og ukjente uttrykksformer. Vi oppdaget at det å spille ut emosjonelle affekter berører eller affekterer både dem som spiller dem ut og publikum som en slags smitte. Emosjonelle affekter utgjør på denne måten sterke virkemidler i teatret. Snarere enn å betrakte dem som ukontrollerte og ubevisste, ble vi oppmerksomme på hvordan vi kan forme og kontrollere uttrykkene i møte med barnepublikum. I arbeidet med *Begynnelser*, for 3-5-åringene snakket vi mye om barneteatrets store øyne og overdrevne gester med tanke på å undersøke sjangerens teatralitet. Det ble dermed et poeng å ikke psykologisere, men heller stilisere og bruke klisjeene for det de er verdt, som inngangsport til det kroppslige og materielle samspillet.

### **Småbarnsaffekter**

Det er en spennende sammenheng mellom filosofiens affektive intensiteter, affektlæren i musikken, i skuespillerkunsten og små barns kroppslige følelsesuttrykk og kommunikasjonsformer. Innen pedagogisk forskning rettes det nå ny oppmerksomhet mot affektteorier, som distanserer seg fra mer [psykologiske forklaringsmodeller](#) og som retter oppmerksomheten mot [materialiteten](#), [kompleksiteten](#) og kommunikasjonsformer i småbarns livsverden. Når et lite barn skriker i frustrasjon eller sinne, bruker det kroppen, stemmen og ansiktsuttrykk for å gjøre seg forstått. Det er ikke til å ta feil av, det er et universelt språk, og det vekker nøyaktig de følelsene det er ment å vekke.

I teater for små barn har man kanskje vært mer opptatt av det sanselige nærværet som en vesentlig dimensjon (Böhnisch, 2010, Hovik, 2011). De minste barna trenger å oppleve skuespillernes nærvær, og samtidig kontakt, trygghet og tilknytning til sine nærmeste. De har behov for å orientere seg kroppslig i rommet, og må frivillig nærme seg teaterlekens hendelser, både kroppslig og fiksjonelt. Det har derfor ikke vært fokusert mye på betydningen av affekt, verken filosofisk, musikalsk eller teatralt, selv om affektene alltid er i spill blant de aller yngste. Kanskje er det slik fordi barnas affektive reaksjoner kan være utfordrende å jobbe med for utøverne? Man er redd for å utløse gråt, skrik, uro, frykt. Helst vil man jo kun ha latter, begeistring, applaus! Daniel Stern, professor i barnpsykologi, beskriver den intersubjektive kommunikasjonen som skjer mellom små barn, babyer og foreldre/omsorgspersoner som *affektiv inntoning* (Stern 1995). Dette er en form for mimisk og musisk kommunikasjon som ikke bare er speiling eller kopiering. Affektinntoning er en kreativ, skapende og musikalsk gjengivelse av det vi speiler, en personlig tolkning av de impulsene vi tar inn, og en helt naturlig kommunikasjonsform i samtale mellom babyer og voksne. Voksne bruker spontant lekfulle gester, lyder, bevegelser, ansiktsuttrykk, og babyer er fantastisk responderende i slike affektive møter. Babyen inviterer oss til å benytte et langt videre uttrykksregister enn det vi vanligvis bruker i møte med voksne. Stern oppdaget at affektiv inntoning åpner for, og benytter seg av kunstneriske kvaliteter i kommunikasjonen. Dette er kvaliteter som går på tvers av kunstarnes modaliteter; man benytter både bevegelse, tid, kraft, rom og intensjonalitet i den skapende prosessen. Stern beskriver det han kaller vitalitetsaffekter i form av intensitet, tempo, rytme og varighet, kjente komposisjonsprinsipper på tvers av musikk, dans og teater.

### **Mimesis og Affekt**

Det å etterlikne hverandre, herme og speile kroppslige uttrykk er den mest grunnleggende formen for kommunikasjon vi arbeider med i teater for de minste. Det er også gjennom ulike former for synkronisering av uttrykk, lyder, positurer og bevegelser at dyr kommuniserer. Anna Gibbs beskriver hvordan vi kommuniserer gjennom mimesis, og hvordan mimetisk kommunikasjon virker affektivt i form av nevrologisk "smitte" fra kropp til kropp, men også via medier i et globalt perspektiv (Gibbs, 2017, s. 186). Mimetisk kommunikasjon sprer seg affektivt på tvers av systemer, subjekter og representasjoner, som en ubevisst kraft både i naturen (f. eks. bier og blomster) og kulturen (f.eks. reklame og politikk). Ansikter og gester kobles affektivt sammen gjennom mimesis. Det er veldig vanskelig å ikke gjengjelde et spontant smil med sitt eget smil, og hvis man smiler, skaper bevegelsen en kroppslig respons som påvirker følelsen av glede. Dette er nevrologiske og

biologiske affekter som er vevet inn i kulturen, og som er spennende å jobbe med i teatret.

## Sympoiesis

*Sympoiesis er et enkelt ord; det betyr "skape-med". Ingen ting skaper seg selv; ingen ting er selvgående (auto-poiesis) eller selvorganiserende [...]. Jordboere er aldri alene. Dette er en radikal følge av sympoiesis. Dette ordet står sammen med komplekse, dynamiske, responderende, situerte og historiske systemer. Det er et ord for å skape verden sammen med, i kompaniskap med... Sympoiesis omslutter autopoiesis og utvider det på en grunnleggende måte.*

[Donna Haraway \(2016\). \*Staying with the trouble\* \(s. 58\)](#)

Fra biologien har vi også hentet teoretiske perspektiver for kunstnerisk samspill. Med Donna Haraways begrep om *sympoiesis* finner vi navn på det skapende samspillet vi arbeider med. *Sympoiesis* utvider og forbinder skapende prosesser både i naturen og i kunsten, noe som dannet det idemessig utgangspunktet i dette prosjektet. Det skapende samspillet i vårt prosjekt er først og fremst knyttet til samspillet mellom kunststartene, men inneholder også en kritisk undersøkelse av grenseoppganger mellom biologiske arter og materialenes egen agens.

I vårt konkrete arbeid med scenografi og kostymer, brukte vi blant annet gamle ulltepper som havbunn og heklede duker som koraller og flate dyr på havets bunn. Kostymene var også gjenbrukte og omsydde "tanteklær" med abstrakte mønster av pels, skinn, fjær eller skjell. Disse konkrete plaggene ble samlet fra fjern og nær, med hver sin egen produksjonsprosess bak seg, før de havnet hos oss. Klærne ble satt i spill av skuespillernes kropp og bevegelser, og tilpasset av kostymedesigner Berit Haltvik With underveis. Materialene beveger seg og påvirkes av musikernes rytmer og sang, som igjen påvirker publikum og så videre. Denne kunstneriske sympoesien kan forstås i lys av Haraways begrep om sympoetisk samspill i biologien. I likhet med hennes eksempler på "art-science worldings", kunstprosjekter som involverer samspill mellom vitenskapsfolk, kunstnere og andre arter (Haraway, 2016), ønsket vi med dette kunstprosjektet å bidra til en større interesse for sammenhengen mellom naturen og teatret.

Donna Haraway argumenterer med at mennesker ikke er uavhengige enheter / human beings, men at vi består av mange og sammensatte symbioser. Vi er det hun kaller holobionter, og lever i sympoetisk samspill med vår verden, som består av både mikrober og andre arter. Vi er dermed likestilt med alle andre skapninger på

Jorden. Vi spiser og blir spist, smittes og komposteres, vi virker på og inn i hverandre, vi skaper hverandre i en evig og stadig omarrangering av celler, organismer, sammensetninger og blandinger.

### **Autopoiesis**

Mennesker er ikke selvskapende eller autopoietiske systemer, men fullstendig avhengig av samspillet mellom ulike systemer. Autopoiesis kan allikevel inngå i et sympoetisk system som selvgående sammensatte systemer. Så lenge man forstår begrepet autopoiesis i lys av sympoetisk samspill, så kan autopoiesis fungere som skapende friksjon i et komplekst system. Haraway mener at autopoetisk teori har vært viktig og interessant i utviklingen av cybernetikk og informasjonsteknologi, men at den ikke er en god tankemodell for en levende og døende verden og dens innboere.

Sympoiesis er hos Haraway en ny og utvidet evolusjonær syntese av transvitenskapelighet som også forbinder biologi og kunst. Gjennom sympoiesis knyttes menneskelige og ikke-menneskelige økologier sammen. Haraway beskriver en sammenfletting (trådfigur) av biologiske evolusjoner, samfunnsutviklinger, historier, affekter, performancer, teknologier og mer (s. 63). Teknologi er blitt en viktig del av samspillet. Ikke minst så har teknologi som mikroskop og digital databehandling gjort det mulig å studere disse sammenhengene.

### **Antropocen**

Autopoiesis-begrepet er også knyttet til ideen om den Antropocene tidsalder og Gaiateorien. Det velkjente bildet av jordkloden sett fra månen / earthrise (Fra Apollo 8, 1968) skapte en ny bevissthet om jorda som helhet. I Gaiateorien er jordkloden et eget selvgående autopoetisk system, men mennesket er i ferd med å forstyrre denne komplekse helheten på en så dyptgripende måte at jordas økosystemer kolliderer og ødelegges på alle nivåer. Gaia-teorien utfordrer vår tro på menneskets rasjonalitet, vår evne til å tenke ut gode løsninger. Den Antropocene tidsalder som tidsepoke i Jordens historie betegner en slik ny bevissthet. Menneskelig inngripen i naturlige økosystemer, og kulletts virkning på atmosfæren ble knyttet til globalisering og klimaeffekter (Crutzen 2002). Haraway spør hvorfor vår tidsepoke ga seg selv navnet Antropocen, akkurat samtidig som en ny forståelse og kunnskap om betydningen av komplekst samspill i utvikling av økosystemer; sympoiesis og symbiogenesis etablerer seg i alle vitenskaper. Hva om vi faktisk i dag er vitne til de siste krampetrekningene av Antropocen?



## Tilblivelser / Becomings

Filosofiske begreper som *Sympoiesis* og *Becomings* har vært viktige i denne kunstneriske prosessen. Begreper hjelper oss å tenke og forstå, og fungerer som verktøy til å skape med. Skapende tilblivelse står sentralt i all kunstnerisk virksomhet. I *What is philosophy* (Deleuze & Guattari, 1994) skilles det skarpt mellom kunst, filosofi og vitenskap som tre adskilte kunnskapsdisipliner. Hver av disse analyserer virkeligheten på sin måte. Filosofien skaper nye begreper, kunsten skaper nye sansninger, følelser og erfaringer, mens vitenskapen skaper nye teorier basert på faste referanser og begreper. Det som imidlertid er avgjørende i forholdet mellom disse kunnskapsdisiplinene er ikke skillelinjene mellom dem, men samspillet. De kan betraktes som "separate melodic lines in constant interplay with one another (s. 125). Filosofi, vitenskap og kunst er alle likeverdige og grunnleggende skapende virksomheter, der man heller bør spørre etter hvordan noe virker og hva det gjør, enn om dets sannhet og hva det er. Kunsten virker i kraft av sine sanselige affekter og komposisjoner og det at vi blir til sammen med kunstens affekter, peker mot forståelsen av skapende tilblivelse eller *becoming* som mer grunnleggende enn *presence* eller *nærvær*. Deleuze & Guattaris filosofi tar et grunnleggende oppgjør med både metafysikken og representasjonsfilosofien i sine filosofiske verker. I *Theatres of immanence* (2012), der Laura Cull utvikler en performance-teori basert på Deleuzes teori om immanens, sidestilles nærvær og representasjon (s.1-5). Fordi både nærvær og representasjon er formet av skapende, tenkende og levende prosesser blir ikke teatrets etterlikninger (mimesis) eller representasjoner en «annenrangs» virkelighet, men i stedet skapende tilblivelse (becoming). Kunstneriske skapende prosesser blir slik et uttrykk for en ontologi basert på kreativitet og eksperimentering. Deleuze tillater oss å tenke på teatrets mimesis som differensiert nærvær, ikke gjennom representasjon, men gjennom bevegelse, variasjon og repetisjon – en vedvarende variasjon eller forskjell (i-seg-selv). Bevegelsen kommer før representasjonen og tilblivelsen kommer før etterlikningen. Teatrets repetisjoner og mimetiske kommunikasjonsformer er ikke en statisk gjentakelse av det samme, men en stadig forskjellig, fornyende og undersøkende prosess. Er det da noen grunn til å sette etterlikning opp mot skapende tilblivelse?

Våre erfaringer fra arbeidet med *Verken Fugl eller Fisk* peker på en sammenheng mellom den stadig pågående tilblivelsen av nye uttrykksformer, og metodisk arbeid med affekt, der mimesis tar form av lek og etterlikning. Gjennom repetisjon, gjentakelser, herming, speiling og mimetiske aksjoner søker vi etter uttrykk som hele tiden forandrer seg i en transformativ prosess, både før, under og etter at forestillingene spilles. Gibbs (2017) peker på at den avvisende holdningen til mimesis i vår kultur henger sammen med gamle forestillinger om ideenes forrang over den

materielle virkelighet (med henvisninger til Platon). Fornuftens forrang over følelser og affekter, kan faktisk også knyttes til vårt forhold til små barn og til dyr, som ikke-fornuftige, og dermed hvordan disse ideene fortsatt preger kunstens anstrengte forhold til etterlikning og affekt.

## Animalium

To og et halvt år etter at vi begynte å arbeide med *Verken Fugl eller Fisk* er prosjektet fortsatt i tilblivelse. Det har blitt tydelig at dette prosjektet aldri vil kunne ferdigstilles, men vil fortsette alltid å bli til noe nytt. Hver nye forestilling gir nye svar, og nye prosjekter vokser ut av de som har vært. Teater Fot presenterte i 2017 forprosjektet *Verken Fugl eller Fisk* på Olavsfestdagene, og senere på Kunsthallen i Trondheim. I 2018 presenterte vi forestillingen *Begynnelser* (3-5 år) og *Baby Becomings* (0-2 år) i co-produksjon med Teaterhuset Avant Garden i Trondheim. Denne prosessen er dokumentert i RC. I 2019 utvikler vi *Animalium* i flere ulike format. Først som et improvisasjonsverksted for voksne, deretter som en stedsspesifikk happening for barn. Med disse som startpunkter utvikler vi en performance, og endelig her i eksposisjonen *Animalium Vis* på nettet i form av tekst, bilder og film. Det vi tar med oss gjennom hele prosessen, er alt det som virker affektivt i øyeblikkets samspill: rare dyr, rytmer, bevegelser, lyder, stemmevibrasjoner, små barn og store tanker.

Å oversette disse affektene til en skjerm der bilder og tekst utgjør materialiteten oppleves som en slags fremmedgjøring som skaper distanse til det romlige og kroppslige. Samtidig kan denne transformasjonen skape en annen form for nærvær, der former, farger og detaljer får større betydning. Tekster og tanker vil også bli lettere tilgjengelig for den som kikker inn i vårt *Animalium Vis*.

## Referanser

- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward and Understanding of How Matter Comes to Matter. I: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3), 801-831.
- Barad, K (2007) *Meeting the Universe Halfway*. Duke University Press. Durham London.
- Böhnisch, Siemke. (2010) *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse*. Ph.d. Aarhus Universitet
- Crutzen, Paul J. Geology of mankind. *Nature*, 415, 23.  
DOI: 10.1038/415023a.
- Cull, Laura. (2012) *Theatres of immanence: Deleuze and the ethics of performance*. Basingstoke: Plagrave Macmillian.
- Deleuze (1981) *Sur Spinoza*, Cours Vincennes - St Denis, Cours du 20/01/1981 translated by Simon Duffy. <https://www.webdeleuze.com/textes/191>

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). Persept, affekt og konsept. I K. Bale & A. Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* Colombia University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *Tusind plateauer: kapitalisme og skizofreni*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.
- Fiksdal, I. M. (2019) *Affective Choreographies*. PhD. KhiO.
- Gibbs, Anna (2017) *After Affect: Sympathy, Synchrony and Mimetic Communication*. I: (Red.) Gregg & Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Duke University Press. London.
- Haraway, Donna (2016) *Staying with the trouble. Making Kin in the Chtulucene*. Duke University Press. Durham & London.
- Hovik, L. (2011). Nærværets betydning i barneteater for de minste. I M. S. Liset, A. Myrstad & T. Sverdrup (red.), *Møter i bevegelse. Å improvisere med de yngste barna*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Hovik, L. (2014). Ulike definisjoner av begrepet affekt og dets anvendelsesområder. Begrepets betydning for samtidens scenekunst og -kommunikasjon. [Prøveforelesning til doktorgradsdisputas 23. mai 2014, NTNU]. *BARN - forskning om barn og barndom i Norden*, 2/14, 71-83.
- Hovik, L. (2017-2019). *Neither Fish nor Fowl/Verken Fugl eller Fisk*. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=330627>
- Massumi, B. (1995). The autonomy of affect. *Cultural Critique*, 31 (The Politics of systems and environments, Part II), 83-109. Hentet fra <https://www.jstor.org/stable/1354446>
- Sandvik, N. (2015). *Småbarnspedagogikkens komplekse komposisjoner. Læring møter filosofi*. Fagbokforlaget.
- Schechner, R. (2001). Rasaesthetics. *The Drama Review* 43 (3 (T171) Fall). <http://rasaboxes.org/wp-content/uploads/2009/01/rasaesthetics-copy.pdf>
- Spinoza, B. d. (2009). *Etikk*. Oslo: Pax.
- Taguchi, H. L. (2012). *Pedagogisk dokumentation som aktiv agent*. Gleerups Utbildning AB.
- Teater Fot (2019). *Verken Fugl eller Fisk*. <http://teaterfot.no/verken-fugl-eller-fisk/>
- Time, J.K. & Belgaux, Chr. (2017) Posthumanisme i barnehagen, intervju med professor i pedagogikk Anne Beate Reinertsen, *Morgenbladet*, sept, 2017. <https://morgenbladet.no/aktuelt/2017/09/posthumanisme-i-barnehagen>