

Min egen reise fra kunstnerisk praksis til forskning – med autoetnografi som forskningsmetode

Agnete G. Haaland

Abstract

In “My journey from artistic work to artistic research” I explore differences and similarities between artistic and academic research seen from my perspective as a Norwegian actress. As a practitioner researcher I have used autoethnography to place myself and my own experiences as an actress and artistic director into an academic context in several previous academic articles. In the present article, I seek to define the differences between art and research based on my own material, and I explore how performing arts can become artistic research. I also include the methodology developed by OECD in the Frascati Manual to define research. By doing so I detect how theatre directors, actors and acting teachers like Konstantin Stanislavski used autoethnography as a method long before it was recognised as an academic theory.

Keywords: Autoethnography, practitioner researcher, theatre, artistic research, Frascati Manual

Om forfatteren

Skuespiller Agnete G. Haaland har vært teatersjef på Den Nationale Scene i Bergen og leder av Norsk Skuespillerforbund. Hun har dessuten vært president i den internasjonale skuespillerføderasjonen FIA. Gjennom sitt eget kompani har hun turnert verden rundt med en rekke monologer. Hun er gjesteforsker ved Senter for Ibsen studier ved Universitetet i Oslo, og hun underviser i forskningsformidling. Hun har i mange år vært en aktiv samfunnsdebattant og er nå kunstnerisk og daglig leder for Karpedammen Scene på Akershus festning.

E-post: agnete.haaland@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2025 © Agnete G. Haaland

Artikkelen er fagfellevurdert/The article is peer reviewed

Artikkelredaktør: Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

DOI: <https://doi.org/10.15845/tvs.9.4642>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Min egen reise fra kunstnerisk praksis til forskning – med autoetnografi som forskningsmetode

Reisen begynner

For over 40 år siden kom jeg inn på Magistergradsstudiet ved Teatervitenskap på Universitetet i Bergen. Jeg hadde skrevet mellomfagsoppgaven «Hjallarbrui – fra ord til scene»¹, og tanken var å forske videre på hvordan en ide omsettes til et fysisk språk på scenen. Men så fikk jeg jobb som skuespiller ved Den Nationale Scene, og veien videre handlet om å utøve og skape kunst, ikke å forske på den. Etter et liv som skuespiller, kunstnerisk leder, forbundsleder og aktiv samfunnsdebattant i tematikk som spenner fra kunstpolitikk til ytringsfrihet, fikk jeg behov for å forske på eget arbeid som kunstner og teatersjef. Spørsmålet som meldte seg, var hvilke teorier og metoder som kunne gjøre det mulig å forske på eget arbeid innenfor en ramme som bidrar til å utvikle ny kunnskap om og for scenekunstheltet. Med et tilbakeskuende og kritisk blikk på noen egne erfaringer og eget arbeid som scenekunstner og teatersjef, ønsket jeg å løfte egne erfaringer inn i et forskningsperspektiv.

I denne artikkelen undersøker jeg derfor forskjeller og likheter mellom kunstnerisk praksis, kunstnerisk utviklingsarbeid og kunstnerisk- og akademisk forskning for å vise hvordan et akademisk perspektiv kan brukes til å kontekstualisere eget kunstnerisk arbeid lenge etter at forestillingene var blitt historie. Arbeidet som ligger til grunn, er mine egne artikler om medvirkning i *Et Dukekehjem* i Kina i 1998 samt egne erfaringer knyttet til fire ulike oppsetninger på Den Nationale Scene i 2014, 2016 og 2018. Intensjonen har vært at forskning på egne erfaringer skulle resultere i artikler om eget arbeid som kunne publiseres som en del av de humanistiske fagenes vitenskapelige litteratur. Spørsmålet var hvordan det var mulig å analysere egen kunstnerisk praksis på en måte som fylte kravene til akademisk forskning. Valget falt på autoetnografi – og det har overrasket meg at en liknende metodisk linse kan sies å være brukt av blant annet den innflytelsesrike skuespilleren, instruktøren og teaterpedagogen Konstantin Stanislavski, lenge før metoden fikk et navn.

For å styrke dialogen mellom praksisfeltet og academia, har det blitt et uttalt mål fra meg å skrive på en måte som gjør at materialet ikke er forbeholdt en akademisk diskurs. Deler av framstillingen i denne artikkelen ligger nok nærmere det akademiske essayet. Catrine Torbjørnsen Halås og James McGuirk skriver at et essay handler om «finne måter å beskrive menneskelig erfaring i all sin variasjon og dybde, og samtidig finne måter å uttrykke og undersøke slike erfaringer på en måte som tilfredsstiller den vitenskapelige ambisjon om å bidra med allmenngyldig kunnskap». Hensikten er å utvide og utvikle forståelser ut over det som subjektive erfaringer og perspektiver rommer.² Essayet er derved en form for formidling som ligger autoetnografien nær, ettersom autoetnografi er å fortelle en selvopplevd historie og veve

¹ Agnete G. Haaland, «Hjallarbrui frå ord til scene», i *Festskrift til Knut Horvei på 90-års dagen* (Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1983), 59-110.

² Torbjørnsen Halås og McGuirk, «Det vitenskapelige essayet i profesjonsforskning», 5-14.

koblinger mellom liv og kunst, erfaring og teori, mellom å vekke følelser og gi en forklaring.³ Jeg velger likevel å formidle forskningen gjennom en akademisk artikkel for å styrke forskningsperspektivet på det praktiske teaterarbeidet.

Kunst og forskning

Det brukes ulike nøkkelbegreper i denne artikkelen. *Kunstnerisk praksis* kan defineres vidt. Jeg velger å definere det som kunst skapt av en eller flere profesjonelle kunstner(e) som utøver sitt/sine fag. Med *kunstnerisk forskning* referer jeg til all forskning som involverer kunst. Kunstnerisk forskning inkludere *kunstnerisk utviklingsarbeid*, men også andre typer forskning relatert til kunst som f.eks. kunsthistorie og teatervitenskap. Innenfor denne forståelsen av begrepene, kan kunstnerisk forskning gjennomføres av både akademiske forskere og kunstnere knyttet til en akademisk institusjon. Kunstnerisk utviklingsarbeid er derimot forbeholdt kunstnerne som arbeider – og forsker – innenfor rammene av en kunstfaglig høyskole eller universitet eller ved et akademi.

Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO) beskriver kunstnerisk utviklingsarbeid slik:

[...] en skapende virksomhet innenfor kunst, design og scenekunst som gir ny innsikt, forståelse, kunnskap og påvirker feltet. Det er kunstnerisk praksis i seg selv, forskning gjennom kunsten, som utgjør det vi kaller den 'kunstneriske kjernen' for disse forskningaktivitetene. Kunstnerisk utviklingsarbeid er ikke bare basert på kunstneriske praksiser innen de ulike fagfeltene, men inkluderer også et kommuniserbart fokus på metoder og kritisk refleksjon inkludert etiske spørsmål og disiplinær kontekstualisering, hvor akademisk frihet vektlegges.⁴

Kunstnerisk utviklingsarbeid (KU) er med andre ord en type forskning hvor sluttproduktet er et kunstnerisk arbeid. Professor i musikkhistorie og analyse, Per Dahl, oppsummerer kravene til KU slik: «Refleksjon rundt utviklingen og presentasjonen av kunstproduktet er en sentral del av forskningsarbeidet. Denne refleksjonen kan ha ulike former, men skal være relevant for kunnskapsutviklingen innen fagfeltet».⁵ KU inngår altså som en vesentlig del av paraplyen kunstnerisk forskning, men utføres primært i og gjennom kunsten.

Den nederlandske professoren Henk Borgdorff er en ledende forsker innenfor såkalt «artistic research». Innenfor kunstfeltet kan denne formen for forskning også kalles «practice-based», «artbased research» eller «practice-led research». På norsk brukes betegnelsen *kunstnerisk utviklingsarbeid* både i loven om høyere utdanning og i det nasjonale stipendiatprogrammet (nå doktorgradsprogrammet) innen kunstnerisk utviklingsarbeid. I *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* rammer Henk Borgdorff inn hva han mener artistic research er. «Artistic research» må være basert på «artistic practice», altså utøvende eller skapende kunst. Forskningen må være drevet av et forskningsspørsmål. Metoden for den kunstneriske

³ S. Holman-Jones, «Autoethnography: Making the Personal Political», i *Handbook of Qualitative Research*, redigert av N.K. Denzin og Y.S. Lincoln (Thousand Oaks: Sage, 2005), 763-91.

⁴ Kunsthøgskolen i Oslo, «Kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning».

⁵ Store norske leksikon, «Kunstnerisk utviklingsarbeid», av Per Dahl, lest 21. oktober 2025.
[https://snl.no/kunstnerisk utviklingsarbeid](https://snl.no/kunstnerisk_utviklingsarbeid)

praksisen må være kjernen i forskningen og kunstnerens refleksjoner og analyser av eget arbeid er en avgjørende del av forskningen. I tillegg må prosjektet resultere i ny kunnskap.⁶ Direkte oversatt betyr «artistic research» kunstnerisk forskning. På engelsk finnes det ikke et ord som tilsvarer det norske begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid. At det kalles «artistic research» på engelsk burde indikere at kunstnerisk forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid er ett og det samme. Ettersom jeg skriver på norsk, velger jeg imidlertid å definere disse begrepene i tråd med norske universitet- og høyskolars bruk av begrepene. I motsetning til Borgdorffs begrepsbruk, skiller jeg derfor mellom kunstnerisk forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid i denne artikkelen. Jeg stiller meg imidlertid undrende til at Norge har laget et ord for «artistic research» som jeg ikke har funnet tilsvarende ord for i internasjonale artikler og bøker om kunst og forskning, nemlig kunstnerisk utviklingsarbeid.

Både kunstnerisk utviklingsarbeid- og akademisk forskning er allerede likestilte veier til kunnskap gjennom «Lov om universiteter og høyskoler». Begge veiene til ny viten er anerkjent i denne loven. Å definere forskning innen kunstfag ble aktualisert gjennom den europeisk initierte Bologna-prosessen. Bologna-erklæringen av 19. juni 1999 intensiverte høyere utdanningsinstitusjoners arbeid med å definere og integrere kunstbasert forskning i universitetssystemet. Etter Bologna-prosessen, ble også kunstfaglige høyskoler pålagt å utføre kunstnerisk forskning og tilby utdanninger på ph.d.-nivå. Dette innebar igjen at de som underviste studentene selv ble pålagt å ha fullført en doktorgrad i kunstnerisk utviklingsarbeid eller bli vurdert som ph.d.-kompetente gjennom realkompetansevurdering. Det er også bakgrunnen for at førsteamanuenser og professorer innenfor kunstfaglige høyskoler har tilsvarende krav til forskning som akademiske forskere. Spørsmålet ble hvordan relasjonen mellom forskning og kunstnerisk praksis skulle forstås.

Wayne C. Booth påstår i *The Craft of Research* at den akademiske metoden krever ord og tekst og «thinking in print» for å kunne formidles.⁷ Robert Nelson skriver i *Practice as Research in the Arts (and Beyond)* at kunstnerisk utviklingsarbeid derimot presenteres gjennom kunsten selv, såkalt «artbased research».⁸ Tilsvarende norske begreper er ikke like enkle å lage. En måte å beskrive det på vil være å si at akademisk forskning formidles gjennom bokstaver på papir mens kunstnerisk utviklingsarbeid resulterer i et kunstnerisk uttrykk. Booths oppsummering er imidlertid for snever ettersom akademisk forskning kan formidles gjennom mange andre formater enn ren tekst. Nelsons oppsummering av kunstbasert forskning eller kunstnerisk utviklingsarbeid trenger også en ytterligere forklaring. Innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid er selve verket eller utførelsen kjernen i arbeidet, men i tillegg vil den kunstneriske forskningen handle om å bevisstgjøre egne impulser og inspirasjonskilder, ettersom kunst i seg selv ofte formes av intuitive eller ubevisste tanker og prosesser. Kunstnerisk utviklingsarbeid handler derved ikke bare om kunstnerisk praksis. Det handler i tillegg også om å bevisstgjøre både bevisste og ubevisste prosesser og undersøke dette med et kritisk blikk. KU kan derved forstås og praktiseres som en kombinasjon av kunstnerisk praksis etterfulgt av kritisk refleksjon rundt både praksisen, konteksten og eget arbeid. Det siste kan sies å tilsvare mye av det som inngår i humanistiske forskningspraksiser, særlig i fenomenologiske og hermeneutiske veier til kunnskap. Det kan med andre ord være

⁶ Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts* (Nederland: Leiden University Press, 2006).

⁷ Wayne C. Booth m.fl., *The Craft of Research* (USA: University of Chicago Press, 2016), 9.

⁸ Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts (and Beyond)* (London: Palgrave Macmillan, 2022), 40.

vanskelig å operere med klare forskjeller mellom kunstnerisk og akademisk forskning, særlig innenfor humaniorafeltet. Det er imidlertid stor variasjon og forskjell på forskningskrav innen humaniora, samfunnsvitenskap og naturvitenskap.

En underkommunisert del av kunstnerisk utviklingsarbeid er muligens at den nye viten som verket eller utøvelsen frembringer, skal kunne anvendes av andre enn kunstneren selv. Dette ligger nedfelt i Frascati-manualens kriterier for forskning. Dette er i seg selv et område med mye upløyd forskningsmark. Robin Nelson hevder at det er mulig å være både en praktiker og å «undertake a research inquiry through practice».⁹ Nelson argumenterer dermed for at kunstnerisk praksis og kunstnerisk forskning kan kombineres selv om ikke all kunstnerisk praksis er forskning. I likhet med akademisk forskning, må også kunstnerisk forskning (og dermed også kunstnerisk utviklingsarbeid) oppfylle kravene i Frascati-manualen. I 2021 utga Norges Forskningsråd en oversettelse av utvalgte deler av en OECD-publikasjon som opprinnelig ble utgitt på engelsk med tittelen: *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. Manualen definerer FoU (forskning og eksperimentell utvikling) med følgende begreper: «novel», «creative», «uncertain», «systematic», «transferable». FoU er

er kreativt og systematisk arbeid som utføres for å oppnå økt kunnskap – herunder kunnskap om mennesket, kultur og samfunn [...] For at en aktivitet skal kunne defineres som en FoU-aktivitet, må den oppfylle fem grunnkriterier Aktiviteten må

- inneholde noe nytt ('novel')
- være kreativ ('creative')
- ha usikkerhet knyttet til utfallet ('uncertain')
- være systematisk ('systematic')
- kunne overføres og/eller reproduseres ('transferable and/or reproducible').¹⁰

Denne manualen stiller samme krav til akademisk forskning som til kunstnerisk utviklingsarbeid (KU). Samtidig kan det siste punktet i manualen gi grunnlag for å problematisere i hvilken grad praksisbaserte forskere innenfor kunstfaglig utviklingsarbeid produserer forskning som kan overføres og/eller reproduseres ettersom kunstutførelsen kan være både unik og/eller personlig. Kunstnerisk utviklingsarbeid kan likevel være akademisk selv om arbeidet ikke nødvendigvis er vitenskapelig. Tilsvarende kan vitenskapelig forskning benytte seg av kunstbaserte metoder, men det er ikke dermed kunstnerisk utviklingsarbeid.

Kunst som forskning

I prosessen med å skrive akademiske artikler om eget kunstnerisk arbeid, var det mange spørsmål som reiste seg for meg. Kunst er i seg selv ikke forskning, men som beskrevet ovenfor, kan det bli det. Det ligger et paradoks i dette, for det er mulig å argumentere for at grensene mellom kunst og forskning kan være flytende. Siden 1963 har OECD (Organisasjonen for økonomisk samarbeid og utvikling) operert med begrepet *research and development* (R&D) som grunnlag for

⁹ Ibid., 44.

¹⁰ Norges forskningsråd, *Frascati-manualen 2015. Retningslinjer for innhenting og rapportering av data om forskning og eksperimentell utvikling*, 2021, 36.

internasjonal og sammenlignbar statistikk. Tilsvarende norske begrep er forskning og utviklingsarbeid (FoU). «FoU vil si kreativ virksomhet som utføres systematisk for å oppnå økt kunnskap om kultur, individ og samfunn, og omfatter også bruken av denne kunnskapen til å finne nye anvendelser».¹¹ Dersom kunstnerisk praksis skal kalles forskning, må altså verket eller utførelsen utvides til noe mer enn «bare» kunst.

Det kan argumenteres for at også en kunstnerisk praksis kan handle om å lete etter svar på en gitt problemstilling som kan gi overraskende funn som andre kan etterprøve eller gjenskape. Å etterprøve vil, både innen humaniora, samfunnsvitenskap og naturvitenskap, innebære å kunne gjenskape eller gjennomgå fremgangsmåten. Innen humaniora kan det være å ettergå kilder og analyser for å vurdere om forskerens konklusjoner er plausible på grunnlag av disse. Korrekte kildehenvisninger i humanistisk forskning er derfor vesentlig. Å etterprøve eller gjenskape en kunstnerisk utøvelse er mulig, men når en annen kunstner gjentar en tidligere praksis eller utførelse, vil resultatet bli avhengig av den kunstneren som utfører praksisen. Ettersom mennesker er forskjellige og det er levende mennesker som gjentar utøvelsen, vil det alltid være noe som ikke er helt tilsvarende.

Oppsummert kan man si at kunstnerisk utviklingsarbeide (KU) består av to hoveddeler. De kan utvikles parallelt eller hver for seg. Det første trinnet er den kunstneriske praksisen. Det kan være et verk og/eller en kunstnerisk utførelse. Det andre trinnet innebærer å reflektere og analysere egen praksis og sette den inn i en teoretisk og kunstfaglig sammenheng. Det betyr å se på egen praksis gjennom en forskningsmetode som åpner for kritisk refleksjon og kontekstualisering. Her sammenfaller kravene til KU med kravene innenfor en rekke andre forskningsmetoder. Refleksjon og kontekstualisering er også vesentlige elementer i autoetnografisk metode.

Scenekunst møter akademia

En rekke skuespillere har utgitt selvbiografier der de skriver om liv og arbeid, om personlige opplevelser og egne rolleolkninger og erfaringer fra teaterbransjen. Innenfor Ibsen-forskningen gir den lille boken *Ibsen and the actress* (1928) av den amerikanske skuespilleren Elisabeth Robins (1862-1952) et selvopplevd innsyn i hvor viktig Ibsens verk ble for kvinnelige skuespillere og for utviklingen av en ny spillestil.¹² I Norge har en rekke skuespillere skrevet egne biografier hvor faglig arbeid, personlige erfaringer og privatliv smeltes sammen. Noen eksempler på dette er Jens Bollings *Teater i krig* fra 1983, Lillebil Ibsens *Det begynte med dansen* fra 1986 og Toralv Maurstads *For et liv* fra 2012. Fremtredende Ibsen-forskere som australske Julie Holledge og norske Live Hov har begge praktisk teaterfaglig bakgrunn. Begge har i tillegg akademiske utdannelser og har skrevet akademiske bøker og artikler uten direkte utgangspunkt i egen kunstnerisk praksis. Det å kjenne til scenekunst og skuespillerarbeid gjennom egne erfaring har nok uansett en stor verdi for akademikere som driver med teatervitenskapelig forskning, men det er selvsagt ingen forutsetning. Skuespiller Torild Jakobsen disputerte i 2011 ved Universitetet i Bergen med et prosjekt som handler om kommunikasjonstrening i medisinnutdanningen ved bruk av teaterfaglige virkemidler. I 2012 disputerte den svenske skuespilleren Maria Johansson med prosjektet

¹¹ Store norske leksikon, «Forskning», av Elisabeth Josefine Lackner og Jon Wikene Iddeng, lest 23. januar 2024. <https://snl.no/forskning>

¹² Elisabeth Robins, *Ibsen and the actress* (England: The Hogarth Press. 1928), 10.

Skådespelarens praktiske kunnskap i Bodø. Antallet skuespillere som har disputert på eget fagfelt er imidlertid sterkt begrenset både i Norge og internasjonalt. Andre forskeres arbeid bekrefter behovet for å utvikle akademiske verktøy for å videreutvikle forståelsen av skuespilleres arbeid. Den norske skuespilleren og pedagogen Ørjan Hattrem disputerte ved Nord Universitet i Bodø i januar 2024. Tittel på hans prøveforelesning var: *Hvordan kan ulike bruk av teoretiske perspektiver videreutvikle forståelsen av praktisk kunnskap?* Avhandlingen handler om kunstneriske prosesser i teaterproduksjoner utviklet i fellesskap. Han anvender fenomenologiske metoder og bruker egne erfaringer i avhandlingen.¹³

Det er likevel overraskende få skuespillere som har kontekstualisert eget arbeid innenfor en akademisk tradisjon. Med kontekstualisering mener jeg da at de har forsket på de omstendigheter og vilkår deres rolleprestasjoner har blitt preget av. I Norge har jeg ikke funnet noen avhandlinger med dette utgangspunktet. Noen få skuespillere har bidratt innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid på kunstneriske høyskoler som Kunsthøgskolen (KHIO). I sitt arbeid har de da både skapt et verk eller gjennomført en kunstnerisk praksis etterfulgt av en kritisk og teoretisk refleksjon rundt dette arbeidet. Ph.d. i kunstnerisk utviklingsarbeid ble etablert i 2018 på KHIO. Ifølge oversikten på «Research Catalogue – an international database for artistic research» har 71 kunstnere gjennomført en doktorgrad i kunstnerisk utviklingsarbeid på en kunsthøgskole i Norge siden 2018 og frem til november 2024. Hvis man teller med samtlige kunstutdanninger og samtlige kunsthøgskoler, har ytterligere 92 kunstnere gjennomført «Norwegian Artistic Research Programme» (NARP).¹⁴ NARP ble etablert i 2003 som en parallell til akademiske forskningsprogram. Det finnes ingen egen liste over den faglige bakgrunnen til hver enkelt kandidat i programmet, men en gjennomgang viser at kun 2-3 av disse er skuespillere. Min antagelse er at skuespillere opplever at vi allerede «forsker» (i den folkelige betydning av ordet) på de karakterene vi gir liv til gjennom vårt arbeid. Kanskje forteller det også noe om at skuespillere er mer opptatt av å utvikle egen utøvelse av faget enn å bidra inn i en teoretisk forskningssammenheng. Det hadde i seg selv vært interessant å undersøke hva akademiseringen av kunsthøgskolene betyr for feltet. Uansett mener jeg at ny kunnskap og nye perspektiver utvikles når feltarbeidere som meg selv bidrar inn i den akademiske litteraturen med et kritisk-teoretisk blikk på eget arbeid og praksis.

Autoetnografi som metodisk linse på kunstnerisk forskning

Med utgangspunkt i etnografisk metode, har en rekke forskere utviklet autoetnografi som metode for å kunne bruke seg selv som informant.¹⁵ Metoden er derved et svar på behovet for metodiske verktøy til å forske på egne erfaringer og praksis. Det å forske er i seg selv et vidt begrep. «Det finnst ingen norsk definisjon av forskning som det er brei semje om i forskarsamfunnet», skriver forskningsjournalisten Kristin S. Grønli i Fagbladet *Forskningsetikk*. Hun har blant annet intervjuet John Peter Collett, professor i historie ved Universitetet i Oslo. Collett siteres med følgende uttalelse: «Behovet for eit klart svar på kva forskning er, har bygd seg opp over tid.

¹³Hattrem, *Teaterkunstneren og de kunstneriske idéene*.

¹⁴ Norwegian Artistic Research Programme (NARP), «Graduated PhD Candidates and research Fellows».

¹⁵ C. Baarts, «Autoetnografi», i *Kvalitative metoder: En grundbog*, redigert av S. Brinkmann & L. Tangaard (København: Hans Reitzels forlag, 2012), 153-163.

Mangelen på eit slikt svar blir stadig meir problematisk – ikkje minst sidan forskning i aukande grad er underlagt ulike lovreglar.¹⁶ Innenfor ulike fagområder som naturvitenskap, samfunnsvitenskap og humaniora er det stor forskjell på metode og vitenskapsforståelse, og det er vanskelig å definere en fellesnevner for de ulike forskningsmetodene. Naturvitenskapene arbeider med verifiserende og kvantitative metoder. Innenfor samfunnsvitenskapene benyttes både kvantitative og kvalitative metoder. Det humanistiske området er kjennetegnet ved kvalitative, fenomenologiske og hermeneutiske metoder som gir rom for subjektive perspektiver. Dette står i kontrast til naturvitenskapens søking etter objektivitet og etterprøvbare fakta. Et element er imidlertid avgjørende. Professor ved University of Oklahoma, Vincent B. Leitch påpeker at «det er ingen posisjon fri fra teori, ikke engang den som kalles «sunn fornuft».¹⁷ Eller som Ibsen-forsker Frode Helland skriver: «We are all of culture, and we cannot speak from outside of it».¹⁸ Et kulturelt ståsted er aldri «objektiv», men heller kjennetegnet ved et grunnleggende subjektivt perspektiv. Jeg står selv dypt plantet i min egen kultur og bakgrunn.¹⁹ Nestoren innenfor forskning på begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid, Henk Borgdorff, sier det slik: «Artistic practices do not stand on their own; they are always situated and embedded».²⁰ Et grunnleggende premiss – som i hvert fall må gjelde for kulturell og kunstnerisk orientert forskning – er derfor å være bevisst på hvordan mine egne kulturelle erfaringer preger min forståelse av situasjonene som oppstår.

Innenfor autoetnografi er eget liv og egen opplevelse kjernen i metoden. Det handler om å bruke selvbiografiske opplevelser som kilde til kunnskap og forståelse. Forskerens egne og subjektive erfaringer står altså sentralt. Disse levde erfaringene danner grunnlaget for forskerens refleksjoner rundt egne tanker, opplevelser og følelser. Et vesentlig element er å sette opplevelsene inn i en større kontekst slik at de kommer til å representere mer enn en forskers private tanker og handlinger. Ved å ta utgangspunkt i eget liv, utfordres tradisjonelle tilnærminger til kunnskap. Dette kan være en utfordring ved metoden. Selv var jeg redd for å fremstå som selvopptatt da jeg begynte å forske på eget arbeid, så det ble vesentlig å kontekstualisere personlige erfaringer for å kunne si noe utover det selvbiografiske. For å oppnå at forskningen skulle kunne ha en relevans for andre enn meg, måtte derved eget arbeid settes inn i en større kulturell, politisk og samfunnsmessig sammenheng.

Mitt forskningsprosjekt innebærer en rekke utfordringer. Jeg hadde ikke tenkt å forske på egen praksis da jeg jobbet som skuespiller i Kina i 1998 eller da jeg var teatersjef på Den Nationale Scene 2012-19. Min fordel er imidlertid at jeg alltid har skrevet og notert kontinuerlig rundt eget arbeid. Mine manus og notatbøker er fulle av direkte sitater fra regissører og medspillere kombinert med egne kommentarer til prøveprosessen. Gjennom år har jeg systematisert og samlet disse notatene fra prøveprosessene. I en rekke mapper har jeg katalogisert presseklipp, bilder, kopi av e-poster og brev. Da jeg gikk tilbake til disse notatene, utløste dette en rekke

¹⁶ Grønlie, «Ingen veit kva forskning er», 5-7.

¹⁷ Vincent B. Leitch, «Introduction to Theory and Criticism», i *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, redigert av Vincent B. Leitch (New York: W.W. Norton & Company, 2018), 1-33.

¹⁸ Frode Helland, *Ibsen in Practice: Relational Readings of Performance, Cultural Encounters and Power* (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015), 7.

¹⁹ Michael Jackson, m.fl., *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996), 9.

²⁰ Henk Borgdorff, «The production of knowledge in artistic research», i *The Routledge Companion to Research in the Arts*, redigert av Michael Biggs og Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), 56.

minner som også kunne inngå i forskningsarbeidet. Mitt materiale besto med andre ord av det sosialantropolog Unni Wikan betegner som «fieldnotes» og «headnotes».²¹ Feltnotater er forskernes egne notater fra feltarbeidet. Det andre materialet («headnotes») hun referere til, er erfaringer som forskeren husker, men ikke har notert ned. Det kan være alt fra minner om lukt og smak til menneskelige relasjoner og egne og andres reaksjoner. Det materialet jeg har forsket på er altså hentet fra mitt eget materielle arkiv supplert med egne minner.

Helt konkret har jeg altså primært basert egen forskning på dagboksnotater og andre dokumenter fra eget arkiv. Arkivbruken byr igjen på en rekke etiske utfordringer. Som forsker må man anonymisere egen omtale av andre mennesker eller få tillatelse til å referere til dem i prosjektet. Det finnes imidlertid en tredje vei inn til materiale som omhandler ikke bare egne, men også andres personlige erfaringer, som i mitt tilfelle kan hentes fra pressen. Dette kan bidra en allmengjoring av det personlige og biografiske. Men det innebærer også noen forskningsetiske problemstillinger som jeg har skrevet om i en artikkel om biografisk baserte produksjoner ved DNS i min tid som teatersjef der.²² Mer om dette senere.

Autoetnografi er blitt beskrevet som «en vitenskapsteoretisk, metodisk og praktisk tilnærming basert på ulike fag- og forskningstradisjoner med vekt på kvalitativ metodologi».²³ Det handler om et menneskes erfaringsbaserte kunnskap. Dette mennesket er primært meg i mine artikler om egen kunstneriske praksis. Det er en forskningsmåte i stadig utvikling.²⁴ Selve ordet forklarer imidlertid hva metoden er basert på. Auto refererer til at utgangspunktet er det egne. Disse erfaringene kan uttrykkes gjennom f.eks. «tekst, bilder, film, sang, stand-up eller poesi».²⁵ Etno refererer til at man setter egne erfaringer inn i en politisk, kulturell og sosial kontekst. Grafi henviser til alle de uttrykkene som kan benyttes for å formidle utforskningen av den erfaringsbaserte kunnskapen. Begrepet autoetnografi ble skapt av antropologen David Hayano og videreutviklet av Carolyn Ellis og Art Bochner i *Autoethnography, personal narrative, reflexivity Researcher as subject*.²⁶ Det er en metode der forskernes egen erfaring gjøres til forskningsgjenstand i seg selv. Metoden ble senere beskrevet nærmere av Carolyn Ellis i samarbeid med T. Adams og Holman Jones.²⁷

I boken *Hva er autoetnografi?* slås det fast at hvordan man forstår kunnskapsutvikling, handler om hvordan man forstår kunnskap. Denne boken er den første helhetlige norske læreboken om autoetnografi. Den er skrevet av helsefaglige forskere, og alle bidragsyterne har erfaring med å benytte metoden innenfor dette fagfeltet. Det grunnleggende i autoetnografien er erfaringsbasert kunnskap «om det å være menneske i livet, og om den verden livet leves i».²⁸ Det følger av dette

²¹ Unni Wikan, «Fattigdom som opplevelse og livskontekst: innsikt fra deltakende observasjon», i *Introduksjon til Samfunnsvitenskapene Volume 2*, redigert av Eivind Balsvik og Susanna Maria Solli (Oslo: Universitetsforlaget, 2018), 23-41.

²² Haaland, «Kunstnerisk frihet og personvern», 5-6.

²³ Karlsson m.fl., *Hva er autoetnografi?* (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2021), 22.

²⁴ Ibid., 59.

²⁵ Ibid., 10.

²⁶ Carolyn Ellis og Art Bochner, «Autoethnography, Personal Narrative, Subject» i *Handbook of Qualitative Research*, redigert av Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln (Thousand Oaks: Sage Publications, 2000), 733-768.

²⁷ Tony E. Adams, m.fl., *Autoethnography* (Oxford: Oxford University press, 2015).

²⁸ Karlsson m.fl., *Hva er autoetnografi?*, 40.

at min forståelse av hva autoetnografi er, henger tett sammen med hvem jeg selv er og hvilke kontekster jeg selv inngår i og er en del av.

Teaterprosesser som forskningsobjekt

For de fleste teaterforestillinger er prøveprosessene udokumenterte. Prøverommet er stengt for alle som ikke er involvert i forestillingen og selve prøverommet er som et hellig sted som bare de medvirkende har tilgang til. Selve prøveprosessen blir dermed begravet i fortiden og ikke tilgjengelig for utenforstående.²⁹ I tillegg vil det i gode prøvesituasjoner oppstå det som sosiologen Randall Collins kaller *rituelle interaksjonskjeder*. Dette betyr at alle tilstedeværende i rommet utvikler en felles energi, et felles fokus, hvor alle blir integrert i hverandres kroppslige mikrorytmer og følelser.³⁰ Det sier seg selv at det da kan utvikle seg svært følelsesladete situasjoner. Som skuespiller og teatersjef har jeg selv ofte opplevd å nekte utenforstående tilgang til prøverommet. I dette rommet skal alle ha mulighet til å være sårbare, til å prøve og feile i trygge omgivelser, uten at utenforstående er til stede og påvirker fokuset i arbeidet. Dersom det sitter en betrakter utenfra i salen, er det lett for at prøvetiden kommer til å handle mer om å prestere enn å lete, og dermed fungerer ikke rommet som det «hellige laboratoriet» det ofte er ment å være. Dette kan være en av grunnene til at det finnes så lite forskning på selve prøveprosessen. Teaterfeltet mangler det vokabularet som for eksempel musikkfeltet har. Alle vet hva en komponist, musiker eller dirigent snakker om når de ber om legato, forte eller pianissimo. De har tydelig språk og benevnelser for rytme, takt og intensitet. Dette språket har vi ikke innenfor scenekunst. En tredje grunn er at scenekunstnere nok ikke er opptatt av å gi innsyn i annet enn sluttproduktet. Selve forestillingen ønsker man med få unntak å spille for så mange som mulig. Min utfordring i forskning på egen praksis har vært å gjøre beskrivelsen av prosessen tilgjengelig for andre på en måte som tilfører nye forskningsperspektiv på en praktikers erfaringer. Da blir det analysen av konteksten og min opplevelse av å prosessene som førte til resultatet vesentlig for forskningen. Ved å sette et kritisk blikk på egne opplevelser, oppdaget jeg i tillegg at Agnete som skuespiller, Agnete som teatersjef og Agnete som forsker kunne ha ulike opplevelser av den samme prosessen i ettertid.

Konstantin Stanislavski som autoetnograf

Den russiske skuespilleren, regissøren og teaterpedagogen Konstantin Stanislavski (1863–1938) skrev ned sine teorier og metoder om skuespillerkunst nesten et århundre før David Hayano skapte begrepet autoetnografi. Stanislavski brukte sin egen erfaring i arbeidet med å beskrive hvordan skuespillere kan bruke sine egne følelser og egen fantasi for å bygge opp en karakter. Han var det Robin Nelson kaller en «practitioner researcher».³¹ Dette er et bredt begrep som bla. omfatter en skuespiller eller en regissør som forsker på sin egen og andres utøvers kunst. Det slående er at Stanislavski var en praktiker som forsket på eget arbeid lenge før dette begrepet var skapt. Ved å publisere sine erfaringer gjorde han det mulig for andre skuespillere og

²⁹ Gay McAuley, *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester: Manchester University Press, 2012), 3-7.

³⁰ Randall Collins, *Interaction Ritual Chains* (Princeton: Princeton Studies in Cultural Sociology, 2004), 47.

³¹ Nelson, *Practice as Research in the Arts (and Beyond)*, 37-57.

skuespillerpedagoger å følge hans metode for å få tilsvarende resultater. Skuespillerpedagoger som Stella Adler, Lee Strasberg, Sanford Meisner og Uta Hagen har videreutviklet Stanislavskis metode ad forskjellige veier og har skrevet bøker om dette basert på deres egne personlige erfaring i arbeidet med scenekunst. Slik var de autoetnografer lenge før metoden ble definert som en akademisk forskningsmetode. De utviklet nye metoder for skuespillerkunst gjennom praktisk kunstnerisk arbeid som de beskrev systematisk og metodisk. Slik ble deres metoder både etterprøvbare og mulig å gjenskape og bygge videre på for andre. De er derfor alle eksempler på praktikere som arbeidet systematisk og metodisk på en måte som oppfyller grunnkriteriene til forskning i Frascati-manualen: Deres arbeid inneholdt noe nytt («novel»), den var kreativ («creative»), det var usikkerhet knyttet til utfallet («uncertain»), forskningen var systematisk («systematic») og den kan overføres og/eller reproduseres («transferable and/or reproducible»)³².

Kunstner og forsker

Jeg studerte teatervitenskap ved Universitetet i Bergen på 1980-tallet, og siden da er praksisbasert forskning blitt likestilt med akademisk forskning gjennom Bologna-prosessen og norsk lovverk.³³ Det vil være interessant å forske videre på hvordan akademisk tenkemåte og kunstnerisk praksis kan virke sammen og befrukte hverandre og hvordan kunstnerisk praksis kan stimulere videre akademisk forskning. Scenekunstner, komponist og professor ved Institutt for medievitenskap ved NTNU i Trondheim, Tore Vagn Lid, er en av de få som har synliggjort dette samspillet gjennom egen praksis. Hans ble nominert til fire Heddapriser våren 2025 for sitt arbeid med teaterprosjektet *Triggersystemet*. Ifølge NTNUs omtale av nominasjonene løfter Vagn Lid «frem en sjelden kombinasjon av kunstnerisk kraft og akademisk nytenkning – og viser hvordan scenekunst kan være en form for forskningsbasert kunnskapsutvikling»³⁴. Vagn Lids kunstnerskap er derved et eksempel på hvor sammenvevd kunstnerisk praksis, kunstnerisk utviklingsarbeid og akademisk forskning kan være.

En autoetnografisk linse på egen kunstnerisk praksis

I 2023 deltok jeg i et seminar under forskningsdagene på Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO). Seminaret ble ledet av daværende prodekan for forskning på KHIO, multimedia-kunstneren Camille Norment. Gjennom seminaret utviklet hun en grafisk skisse som illustrerte hvordan kunstnerisk praksis er kjernen i kunstnerisk utviklingsarbeid. Dette bygget jeg videre på i en artikkel hvor jeg laget grafiske fremstillinger av min forståelse av akademisk forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid.³⁵ Innenfor autoetnografi er det jeg'ets opplevelse som står i sentralt. Innenfor kunstnerisk forskning på utøvende scenekunst er det imidlertid utøvelsen av kunsten som er forskningens utgangspunkt. Denne utøvelsen utføres av utøvere som er individer eller jeg'er. Og i autoetnografien er det det egne jeget, meg selv, som settes i fokus av forskningen. Det må understrekes at det er stor forskjell på å skulle fordype seg i seg selv og i sin egen utførelse av

³² Norges forskningsråd, «Frascati-manualen 2015», 2021, 36.

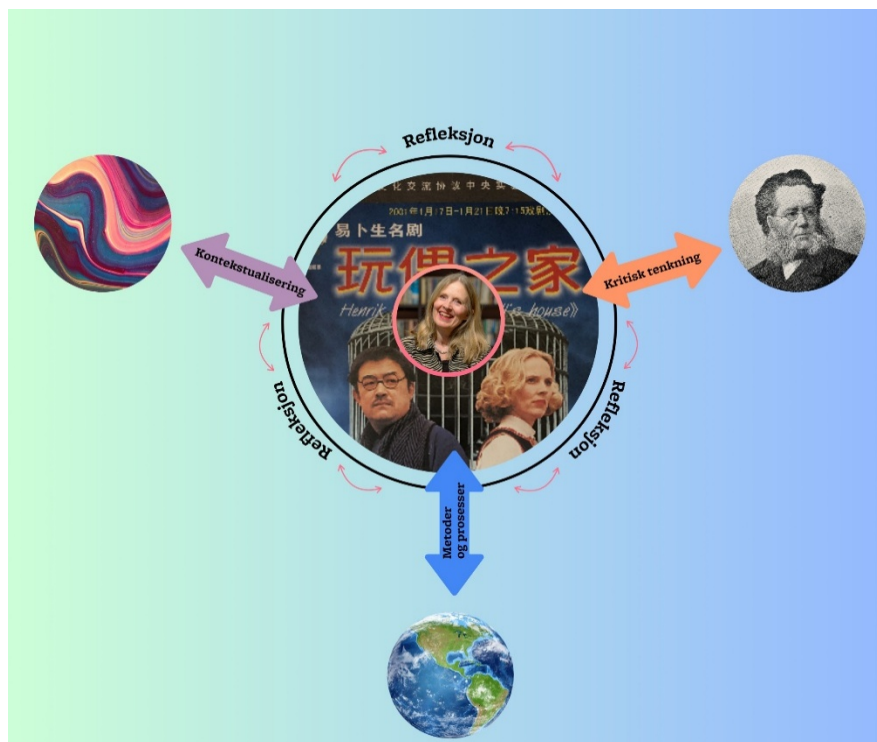
³³ Lovdata, lest 30. oktober 2025.

³⁴ Baar, «Scenekunst som forskningsform», *NTNU.no*. 2025, lest 2. oktober 2025.

³⁵ Haaland, «Reflections from the Field».

en rolle. Jeg kunne valgt en psykologisk vei inn i autoetnografen og gått i dybden på å fortolke egne reaksjoner og verdier. Det ville i så fall ha blitt et helt annet prosjekt.

Basert på Norments skisse, kan min egen autoetnografiske linse fremstilles på en måte som viser hvor sterkt autoetnografisk metode og kunstnerisk utviklingsarbeid kan sammenfalle. Alle pilene peker mot hverandre for å understreke hvordan alle elementene inngår i en helhet og påvirker hverandre. Krav til kritisk tenkning, refleksjon, kontekstualisering samt det å undersøke prosesser og metoder er satt i en tilfeldig rekkefølge av samme grunn.



Modellen er en oppsummering av min forståelse av hvordan autoetnografisk metode kan løfte kunstnerisk praksis inn i et forskningsperspektiv.

Utgangspunktet for modellen er knyttet til min første akademiske artikkel: «My Nora in Wu Xiaojiang's *A Doll's House* (1998): Aesthetic Transmission and Political Context». I artikkelen undersøker jeg min egen medvirkning i rollen som Nora i *Et Dukkehjem* i Beijing i 1998.³⁶ Nora ble her formet gjennom en kompleks vev av estetiske, politiske og kulturelle overføringer. Den endelige versjonen av regissøren Mr. Wu produksjon av «Et Dukkehjem» i Beijing i 1998 reflekterer maktfordelingen i en kontinuerlig interaktiv prosess mellom Henrik Ibsens opprinnelige manus, regissøren Mr. Wu, skuespillerne, den kunstneriske lederen for China National Company, det kinesiske kommunistpartiet og publikum. Gjennom kommunistpartiets krav til hva Nora skulle representere, ble rollen formet for å forsterke de nasjonalistiske strømningene i Kina på slutten av 1990-tallet. I Wu Xiaojiangs fortolkning var handlingen flyttet til Kina på 1930-tallet. Dermed kunne alt som kunne fortolkes som samfunnskritikk, kun ramme kinesiske myndigheter før Maos revolusjon.

³⁶ Haaland, «My Nora in Wu Xiaojiang's *A Doll's House*», 138-170.

Som modellen viser, har jeg satt meg selv i sentrum. I området rundt meg er alle kollegaene og konteksten for forestillingen i Beijing representert med et utsnitt av plakaten til forestillingen. Vi bar alle våre egne kulturelle og politiske referanser og erfaringer inn i prøverommet, og i prøvetiden brukte vi mye tid på å fortolke og forstå hverandres forhold til både norske og kinesiske tradisjoner, verdier og normer.

Modellen illustrerer hvordan jeg'ets opplevelse står sentralt innenfor autoetnografi. Dette er også metodens utfordring, for min frykt var at jeg gjennom forskning på eget arbeid skulle fremstå som en selvopptatt nostalgiker som mimret for egen del. Gjennom å sette eget arbeid inn i en større politisk og kulturell kontekst var målet at ordene jeg hadde brukt for å skildre egne opplevelser og refleksjoner skulle fortelle leseren noe utover meg selv.

I min andre artikkel undersøkte jeg utviklingen av psykologisk realistisk spillestil gjennom å se på hvordan Henrik Ibsens Nora er blitt tolket, spilt og mottatt.³⁷ Denne artikkelen peker på hvordan Ibsens realistiske dramaer og hans krav til realistisk spillestil har forandret skuespillerkunsten. Ved å analysere spillestilen fra den første Nora ble spilt i København i 1879 til min egen Nora i Beijing i 1998, viser jeg hvordan jeg som skuespiller inngår i en tradisjon som over 5000 andre skuespillere, som har spilt Nora, har bidratt til å forme. Eksempelene viser hvordan Henrik Ibsen gjennom sitt forfatterskap la grunnlaget for den realistiske spillestilen som skuespillere fremdeles fortsetter å bygge videre på og som de – og en rekke teaterpedagoger – har utviklet videre. Utviklingen av skuespillerkunsten de siste 150 år kan slik føres tilbake til den kvinnerollen Betty Hennings var den første til å puste liv i i København i 1879 – og som Henrik Ibsen la grunnen til. Denne artikkelen baserer seg primært på historiske kilder og andre forskeres arbeid. Imidlertid trekker jeg også veksler på autoetnografi som forskningsmetode gjennom å trekke inn egen tolkning av Nora i Kina samt egen opplevelse som publikummer til stede i salen på en rekke norske oppsetninger av *Et Dukkehjem*.

I min tredje artikkel belyser og drøfter jeg etiske dilemmaer knyttet til tre oppsetninger på Den National Scene i Bergen: *Reksten – firmaets mann* (2014), *Vår Ære/ Vår makt* (2016) og *Kim F* (2018).³⁸ De tre produksjonene refererte til kjente og virkelige mennesker og omhandlet tematikk med stor offentlig interesse. Spørsmålet er hvem som eier retten til et menneskes egen livsbeskrivelse. I artikkelen drøfter jeg hvor ytringsfrihetens grenser går for kunstnere som lager scenefiksjon som refererer til virkelige menneskers liv og inkorporerer dokumentarisk materiale i en forestilling. I denne artikkelen benyttet jeg en kombinasjon av egne opplevelser og andres mer eller mindre personlige opplevelser og synspunkter knyttet til de tre produksjonene. Av forskningsetiske hensyn benyttet jeg meg primært av materiale som hadde vært offentlig omtalt i media. Dermed slapp jeg å be navngitte personer om tillatelse til å referere til deres reaksjoner.

I et annet akademiske essay undersøker jeg egne og andres reaksjoner da Kjersti Horn og Kristian Lykkeslet Strømskag dramatiserte Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* for den Den Nationale Scene.³⁹ Gjennom et kritisk blikk på egen opplevelse oppdaget jeg at forskeren Agnete var uenig med meg selv i rollen som både teatersjef og skuespiller i forestillingen. I artikkelen refererer jeg

³⁷ Haaland, «Noras Utvikling Mot 'Jævn Natursandhed'», 49-72.

³⁸ Haaland, «Kunstnerisk frihet og personvern», 3-20.

³⁹ Haaland, «Jobben er å lage kunst, ikke sjekke fakta», 24-31.

til det koret av levende stemmer som ligger lagret og dokumentert i arkivet mitt: familiemedlemmer, publikummere, kommentatorer og profesjonelle kritikere.

Nærværende artikkel bygger videre på deler av den overnevnte artikkelen om autoetnografi og metode.⁴⁰ I den undersøker jeg likheter og forskjeller mellom akademisk og kunstnerisk forskning sett fra mitt perspektiv som en feltarbeider, altså en som jobber med kunstnerisk praksis. Konklusjonene er imidlertid en helt annen enn i denne artikkelen ettersom jeg i 2024 argumenterte for at likheten mellom kunstnerisk utviklingsarbeid og akademisk forskning er i ferd med å viskes ut. Jeg mener nå at det er mer fruktbart å undersøke hvordan de ulike veiene til kunnskap kan befrukte hverandre.

En avgjørende likhet mellom kunstnerisk utviklingsarbeid og autoetnografisk forskningsmetode er altså at den som forsker setter seg selv i sentrum. Den kunstneriske praksisen kan imidlertid ikke karakteriseres som forskning før kunstneren reflekterer kritisk over og kontekstualiserer eget arbeid. Det kan gjøres gjennom en rekke metodiske linser. Mitt arbeid kan kalles kunstnerisk forskning, men ikke kunstnerisk utviklingsarbeid. Jeg har forsket på eget arbeid i ettertid og valgt å bruke autoetnografi som metode for å løfte kunstnerisk praksis inn i et humanistisk forskningsperspektiv.

Jeg håper at jeg med dette har bidratt til å høyne statusen og interessen for det praktiske teaterarbeidet. I tillegg mener jeg det er mulig å argumentere for at også utøvende scenekunst *kan* sies å tilfredsstille kravene i Frascati-manualen. Både akademisk forskning, kunstnerisk utviklingsarbeid og kunstutøvelse kan i prinsippet tilfredsstille kravet om å være kreativ («creative»), ha usikkerhet knyttet til utfallet («uncertain»), være systematisk («systematic») og kunne overføres og/eller reproduseres («transferable and/or reproducible»)⁴¹. Den enkelte skuespiller vil kunne reprodusere eget arbeid fra kveld til kveld, selv om det kan diskuteres og problematiseres hvor ny og kreativ en rolletolkning er. Jeg håper at fremtidige forskere vil undersøke spørsmål knyttet til hvilke konsekvenser og hvilken betydning akademiseringen av utøvende scenekunst på sikt kan få for skuespillerfaget.

Som denne artikkelen viser, har jeg brukt autoetnografi som forskningsmetode og ikke som en metode for kunstnerisk utviklingsarbeid. Mine akademiske artikler handler om å plassere meg selv og egne erfaringer i kulturelle og politiske kontekster for å forstå både egne og andres handlemåter, motiv og reaksjoner. Det handler om komplekse koblinger mellom liv og kunst, erfaring og teori. Det handler om å vekke følelser og å forstå dem, men det handler også om jobbe metodisk og kritisk. Det er akkurat dette Stanislavski gjorde da han formulerte sine teorier om skuespillerkunst og psykologisk realistisk spillestil. Han systematiske og metodiske nedtegnelser kan derfor betegnes som autoetnografi lenge før metoden fikk et navn.

⁴⁰ Haaland, «Reflections from the field».

⁴¹ Norges forskningsråd, «Frascati-manualen 2015», 2021, 36.

Litteratur

- Artistic Research Norway. «Graduated PhD Candidates and Research Fellows». Lest 18. november 2024. <https://www.researchcatalogue.net/view/2201219/2201236>
- Baar, Cecilie. «Scenekunst som forskningsform», *NTNU.no*, 2025. Lest 2. oktober 2025. <https://nyheter.ntnu.no/scenekunst-som-forskningsform/>
- Baarts, C. «Autoetnografi», I *Kvalitative metoder: En grundbog*, redigert av S. Brinkmann & L. Tangaard (red.), 153–163. København: Hans Reitzels forlag, 2012.
- Borgdorff, Henk. *The Debate on Research in the Arts*. Nederland: Leiden University Press, 2006.
- Borgdorff, Henk. «The Production of Knowledge in Artistic Research». I *The Routledge Companion to Research in the Arts*, redigert av Michael Biggs og Henrik Karlsson. New York: Routledge, 2011.
- Booth, Wayne C., m.fl. *The Craft of Research*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Collins, Randall. *Interaction Ritual Chains*. Princeton: Princeton Studies in Cultural Sociology, 2004.
- Ellis, Carolyn og Art Bochner. «Autoethnography, personal narrative, reflexivity Researcher as subject». I *Handbook of Qualitative Research*, redigert av Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln, 733-768. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000.
- Grønlie, Kristin S., «Ingen veit kva forskning er». *Forskningsetikk* 19, no. 2 (2019). https://www.forskningsetikk.no/globalassets/dokumenter/2-bladet-forskningsetikk/alle-utgaver/48351_forskningsetikk_nr2_2019_low_dobbelsidig.pdf
- Haaland, Agnete G., m.fl. «Hjallarbrui frå ord til scene». I *Festskrift til Knut Horvei på 90-års dagen*, 59- 110. Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1983.
- Haaland, Agnete G. «My Nora in Wu Xiaojang's *A Doll's House* (1998): Aesthetic Transmission and Political Context». *Ibsen Studies* 22, no. 2 (2022): 138-170.
- Haaland, Agnete G. «Noras utvikling mot 'jævn natursandhed'». *Teatervitenskapelige Studier*, no. 6 (2022): 49-72. <https://boap.uib.no/index.php/tvs/article/view/3561>
- Haaland, Agnete G. «Kunstnerisk frihet og personvern: Erfaringer fra bruk av dokumentaristisk materiale i tre produksjoner på Den National Scene». *Teatervitenskapelig studier*, no. 7 (2023): 3-20. <https://boap.uib.no/index.php/tvs/article/view/4005>
- Haaland, Agnete G. «Jobben er å lage kunst, ikke sjekke fakta». *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* 60, no. 2 (2023): 24-31. <https://doi.org/10.18261/drama.60.2>
- Haaland, Agnete G. «Reflections from the Field – a practitioner-researcher explores differences between art-based and academic research on Henrik Ibsen and beyond». *Arts and Communication* 2. no. 2 (2024). <https://doi.org/10.36922/ac.1807>
- Halås, Catrine Torbjørnsen og James McGuirk. «Det vitenskapelige essayet i profesjonsforskning: en kritisk utprøvende metode». *Tidsskrift for psykisk helsearbeid* 18, no. 1 (2021): 5-14.
- Hattrem, Ørjan. *Teaterkunstneren og de kunstneriske idéene. skuespillere og andre teaterkunstners utvikling av bærende kunstneriske idéer i samskapende teaterproduksjoner*. Ph.d.-avhandling. Nord universitet. 2024. <https://nordopen.nord.no/nord-xmlui/handle/11250/3134363>
- Helland, Frode. *Ibsen in Practice: Relational Readings of Performance, Cultural Encounters and Power*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- Holman-Jones, S. «Auto Ethnography: Making the Personal Political». I *The Sage Handbook of Qualitative Research*, redigert av Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, 763-791. Thousand Oaks: Sage 2005.

- Jackson, Michael (red.). *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology*.
Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- Karlsson, Bengt, m.fl. *Hva er autoetnografi?* Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2023.
- Kunsthøgskolen i Oslo. «Kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning». Lest 19. oktober 2025.
<https://khio.no/forskning/kunstnerisk-utviklingsarbeid-og-forskning>
- Leitch, Vincent. «Introduction to Theory and Criticism». I *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, redigert av Vincent Leitch, 1-33. New York: W.W. Norton&Company, 2018.
- Lovdata. «Forskrift om graden philosophiae doctor (ph.d.) i kunstnerisk utviklingsarbeid ved Kunsthøgskolen i Oslo». 2018.
- McAuley, Gay. *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts (and Beyond)*. London: Palgrave Macmillan, 2022.
- Norges Forskningsråd. *Frascati-manualen 2015. Retningslinjer for innbenting og rapportering av data om forskning og eksperimentell utvikling*. Oslo: Norges Forskningsråd, 2021.
<https://www.forskningsradet.no/globalassets/frascati-2015-norsk.pdf>
- Norwegian Artistic Research Programme (NARP). «Graduated PhD Candidates and research Fellows». Lest 3. Mars 2025. <https://www.researchcatalogue.net/view/2201219/2201236>
- Robins, Elisabeth. *Ibsen and the actress*. England: The Hogarth Press, 1928.
- Store norske leksikon. «Forsking». Elisabeth Josefine Lackner. Lest 23. januar 2024.
<https://snl.no/forskning>
- Store norske leksikon. «Kunstnerisk utviklingsarbeid». Per Dahl. Lest 17. oktober 2025.
<https://snl.no/kunstnerisk-utviklingsarbeid>
- Wikan, Unni. «Fattigdom som opplevelse og livskontekst: innsikt fra deltakende observasjon». I *Introduksjon til Samfunnsvitenskapene Volume 2*, redigert av Eivind Balsvik og Susanna Maria Solli, 23-41. Oslo: Universitetsforlaget, 2018.