

## KAPITTEL 15

# En affektiv og performativ ungdomskritikk

*Anette Therese Pettersen*

Kulturtanken / Universitetet i Agder

**Abstract:** What parts of the art experience are made visible in the criticism of it, and what criticism formats are available to youths? This article is informed by my own practice as a performing arts critic and is a theoretical exploration and self-study of an affective and performative criticism as well as a proposal for a possible critical practice for youths who attend performances at school. Theories of criticism, performative writing and affective spectatorship are used to discuss how the social, associative, affective as well as artistic aspects of attending a performance can be a part of a critical text or critical practice for youth.

**Keywords:** affect, performative writing, critical practice, performance (as) experience, affective spectatorship

*«The most important thing in performances is to feel something.»*

—T.E.E.N and SUS: Kitchen Table

## Introduksjon

Som kritiker er jeg interessert i hva som skjer i møtet mellom tilskuer/ publikum og forestilling i en forestillingsopplevelse og hvordan det kan bringes med inn i arbeidet med kritikk for barn og unge. Kritikken er en måte å gå i dialog med kunsten, og eventuelt også bringe denne dialogen

Sitering: Pettersen, A. T. (2022). En affektiv og performativ ungdomskritikk. I L. Skregelig & K. N. Knudsen (Red.), *Kunstens betydning? Utvidede perspektiver på kunst og barn & unge* (Kap. 15, s. 343–359). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.163.ch15>  
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

inn i en større offentlighet, slik at dialogen åpnes for andre stemmer. Kritikken er en praksis i den forstand at det er gjennom kritikken jeg kan dvele ved forestillingsopplevelsene og sette dem i forbindelse med andre aspekter av livet. Hva betyr kunsten – både for oss enkeltvis i våre subjektive fortolkninger, og for hvilke mulige fortolkninger som foreligger?

Som en del av min kritikerpraksis har jeg opp gjennom årene holdt en rekke kritikkurs for skoleelever mellom ti og nitten år, samt frittstående kritikkkverksteder for både unge og eldre, uerfarne og profesjonelle skribenter. Noen av disse har utgjort kritikprosjekter rettet mot profesjonelle eller potensielle kritikere,<sup>1</sup> mens en god del av dem har vært rettet mot skoleungdommer og vært programmert inn i DKS. Jeg har tidligere foreslått begrepet «kritisk praksis» som mer passende for en slik tilnærming til kritikk, som etterstreber å lage rom for en kroppsliggjort og affektiv kunstopplevelse (Pettersen, 2020). En kritisk praksis, slik jeg foreslår den, kiler seg inn mellom kunsten og undervisning/utdannelse, og er en invitasjon til å gå i dialog med kunsten, ens egen opplevelse av kunsten og, for et øyeblikk utforske det Gert Biesta i denne antologiens referanseartikkel omtaler som «what it means to be *in* the world» (Biesta, 2018, s. 17).

## Kritikk som synliggjøring av kunstens betydning og virkning

Hvis vi aksepterer premisset om kunstkritikken som et sted hvor kunstens betydning og virkning kan komme til syne; hvilke deler av kunstopplevelsen kommer til syne der, og hva slags kritikformater egner seg for ungdom? Og enda mer spesifikt; hvilke formater egner seg for unge som ser kunst som del av skoletiden?

Den tradisjonelle kunstkritikken har utspilt seg i de tradisjonelle mediene (aviser, tidsskrift, radio og fjernsyn), men i takt med at internett gjorde sin inntreden og nye arenaer og plattformer har kommet til, så har også de tradisjonelle mediene blitt svekket. Parallelt har også barn

---

1 Critics in Conversation (2017/18), Dansekritikerrørsla (2018/19) og Performing Criticism Globally (2018–).

og unge som en egen målgruppe for kunst hatt økende fokus, og kunst til denne gruppen i samfunnet har vært et eget satsingsområde som har ført til egne støtteordninger hos Norsk kulturråd og opprettelsen av det egne kunstprogrammet for *alle* barn og unge i Norge: Den kulturelle skolesekken (DKS). Selv om barn og unge har blitt anerkjent som en egen publikumsgruppe, har de og kunsten som er rettet mot dem fortsatt en marginal plass i offentligheten. Dette gjelder særlig barn og unges egne responser på og meninger om kunsten de møter. Hvilken betydning har kunst i barn og unges liv? Hvor og hvordan kan barn og unge selv undersøke dette? Og hvordan spiller skolen som kunstkontekst inn på selve kunstopplevelsen?

Det er min erfaring at det ikke bare er det som skjer på teaterscenen – selve *verket*, så å si – som inngår i denne prosessen. Kunstopplevelsen består også av menneskene man er omgitt av, rommet eller stedet vi oppholder oss, og tankene og samtalene som finner sted både i forkant og etterkant av selve møtet mellom scene og sal. Kritikerens Theron Schmidt beskriver kritikk, eller «kritisk skrift», som noe som verken trenger å handle om det som skjer på scenen eller mens forestillingen offisielt pågår. Schmidt skriver at forestillingens (*performance*) effekt begynner å virke allerede når vi hører om den, og den fortsetter å virke gjennom tanker og samtaler i etterkant av selve forestillingsmøtet – og «[c]ritical writing is part of this cycle of making and imagining» (Schmidt, 2018, s. 37).

Det er en slik tilnærming til kritikk og opplevelse av kunst jeg her foreslår som grunnlag for en affektiv ungdomskritikk eller kritisk praksis for ungdommer. Artikkelen inngår i mitt ph.d.-prosjekt, hvor jeg er i ferd med å utvikle et skriveverksted hvor ungdommer inviteres til å dvele ved en kunstopplevelse og utforske denne gjennom skrift. Utformingen forsøker å inkludere det teaterforskeren Rachel Fensham kaller «affektivt tilskuerskap», og er inspirert av det som av flere kalles «performativ skrift» (Phelan, 1997; Pollock, 1998) (begrepene presenteres senere i artikkelen). Jeg vil i denne artikkelen se nærmere på kritikk slik den ofte praktiseres i dag, og deretter undersøke hvorvidt begrepene «affektivt tilskuerskap» og «performativ skrift» kan være nyttige verktøy inn i en videre utforskning av hva en kritisk praksis for ungdommer kan være.

## Kritikken som del av kunstens økologi

Kritikken er allerede en del av kunstfeltets økologi. Statens arbeidstipend har for eksempel en egen komité for kritikere, parallelt med skuespillere, dramatikere og scenografer, og man kan søke prosjektstøtte til kritikk fra Norsk kulturråd. Kritikere holder også med jevne mellomrom kurs eller verksteder for barn og unge i Den kulturelle skolesekken (DKS). Likevel; da regjeringen i mars 2021 lanserte sin aller første stortingsmelding som presenterer «barne- og ungdomsfeltet som eit samla politisk satsingsområde på nasjonalt nivå» (Meld. St. 18 (2020–2021), s. 9) var ordet 'kritikk' kun nevnt fem steder på meldingens 221 sider. Kun én av disse handler direkte om barn og unges involvering i kritikk, og inngår i et avsnitt som beskriver Scenekunstbrukets nettside ungestemmer.no og Museumsforbundets prosjekt «Unge kritikere». Prosjektene inngår i et underkapittel som omhandler medvirkning, og avsnittet innledes slik:

Medverknad kan dessutan skje gjennom aktivitetar der barn og unge på ulike måtar medverkar i produksjonane til verksemdene. Eller så kan det skje ved at barn og unge får opplæring via egne barneteater eller orkester. Kunstkritikk kan òg ha ei medverkande rolle. (Meld. St. 18 (2020–2021), s. 114)

Kunstkritikk kan altså også ha en medvirkende rolle, men hvordan barn og unge ellers introduseres for kunstkritikk står det ingenting om. Det står derimot mye om viktigheten av at barn og unges kritiske refleksjon styrkes, samt «ikkje minst – vi må leggje til rette for at stemmene til barn og unge blir høyrde» (Meld. St. 18 (2020–2021), s. 9). Det er også vagt beskrevet hvordan barn og unge skal bli hørt, og kunstkritikken som én av mulighetene for dette er oversett i denne meldingen.

## Kritikk og skrift

En kritikk (eller anmeldelse) vil sjangertypisk bestå av tre elementer: beskrivelse, vurdering og begrunnelse av sistnevnte. Dette kan gjøres på mange måter, og det er ofte vanlig at skriveoppgaver i kritikkverksteder utledes direkte fra disse elementene. Det finnes en rekke verktøy for hvordan innlede slike verksteder, deriblant en verkstedmodell utarbeidet av musikkritikerne Hild Borchgrevink og Ida Habbestad, som jeg selv

har medvirket i med jevne mellomrom siden 2015. «Describe, Evaluate, Argue» (2020) er tittelen på en artikkel hvor Borchgrevink og Habbestad beskriver sin verkstedmodell, og det er også særlig det å beskrive og evaluere eller vurdere som gjerne går igjen i andre kritikkurs. Denne verkstedmodellen inviterer elevene til aktiv lytting og sansing, og elevene øver seg i å beskrive sin opplevelse og meninger.

Et annet eksempel er heftene *Talking about Theatre*, som er utformet av professor i teater, Matthew Reason. Dette er en serie med hefter Reason utviklet i 2016, og som i 2017 ble publisert i både dansk og engelsk versjon av danske Teatercentrum. Serien består av seks ulike tilnærminger, blant annet *the generic conversation* og *the scenographic conversation*, som vektlegger ulike aspekter av en forestillingsopplevelse (Teatercentrum, u.å.). Alle seks heftene åpner likevel med spørsmålet «likte du forestillingen?» ettersom det er hans erfaring at spørsmålet uansett er uunngåelig.<sup>2</sup> Spørsmålet er, hvorvidt en slik måte å tenke kritikk på er for tett knyttet til de tradisjonelle mediernes kritikkformat, hvor kunstens kvalitet og (tentativt objektive) fortolkning har vært vektlagt?

Reason har tidligere skrevet om hvordan barn opplever teaterforestillinger i boka *The Young Audience* (2010). Her inviterte han og hans medforskere barna til å tegne det de hadde sett, og mens de tegnet intervjuet Reason og hans team barna om tegningene og forestillingen. Ett av hans funn er at barnas tegninger både skildret det som faktisk hadde utspilt seg på teaterscenen, og deres egne assosiasjoner eller erfaringer (Reason, 2010, s. 104–105). I *The Young Audience* var det barn og unges opplevelser av teater som var forskningens fokus, og ikke barn og unge som kritikere. Men kanskje kan man tenke at en slik tegneprosess også er en del av en kritisk praksis? Hvis vi igjen ser til Schmidts definisjon av en kritisk skrift ser vi at tegneprosessen føyer seg fint inn i det Schmidt kaller teatrets eller forestillingens «cycle of making and imaginig» (Schmidt, 2018, s. 37). Ved å legge til rette for en slik kritikktilnærming, i stedet for spørsmål om hvorvidt man likte en forestilling eller en tentativ objektiv beskrivelse av

---

2 Utsagn av Matthew Reason under seminaret «Formidling for et ungt publikum» 4. desember 2020 under festivalen Showbox. Seminaret ble strømmet og videoopptak er tilgjengelig på festivalens hjemmesider: <https://www.showbox.no/arrangement/formidlingserfaringer/>

denne, kan også fantasien, kroppen og tidligere erfaringer bli medspillere i kunstopplevelsen.

## Oppdage fremfor bedømme

Det jeg etterlyser er en kritikk som muligens skriver seg mer bort fra sjangeren «anmeldelse» og mer mot «essay», hvis vi lener oss på teaterkritikeren Irwing Wardles etter hvert nærmest legendariske to-delning av kritikkformater:

The act of writing becomes exciting when you start in pursuit of some shadowy idea which may either vanish into thin air or materialize as a cornered beast. I am not claiming that essays are necessarily preferable to reviews: only that reviewing is for those whose minds are already made up, and essays for those who write to discover what they think. (Wardle, 1992, s. 54)

I stedet for å gå inn i en lengre diskusjon om sjangrene anmeldelse og essay ønsker jeg å bruke Wardles intensjons- eller motivasjonsdeling som en brekkstang inn i kritikken og måter å praktisere denne på. Anmeldelsesformatet er særlig benyttet i de tradisjonelle mediernes kritikkpraksiser, hvor kritikkerens mening om kvaliteten på et kunstuttrykk som regel står i sentrum.

Min egen erfaring med en slik kritikktilnærming er at tekstene som produseres gjennom den som regel har blikket fast rettet mot kunstverket – i denne konteksten; en forestilling eller en konsert – mens betrakkerens egne erfaringer eller følelser gjerne refereres til (om overhodet) som del av begrunnelse eller diskusjon. Det ser ut til å finnes en slags uskreven regel i kritikken om at kunstverket – objektet – skal få dominere, og det gir skribenten gjerne en følelse av å gjøre noe «feil» om man skriver for mye om kunstens effekt; om hvordan den virker og hvilke prosesser som settes i gang av den, eller hvordan den eventuelt virker inn i en allerede igangsatt prosess.

Jeg har flere ganger møtt motstand fra redaktører når jeg har tatt for mye plass i en tekst, og det kan virke som om denne tilnærmingen til kritikk også virker inn på hvordan ungdomskritikere forholder seg til sjangeren:

Scenografien og musikken er på mange måter barnlig, men på ingen måte barnslig. Historien er alvorlig og på mange måter trist, men den er ekte. Det gjør at man som publikum kan tåle det. Det er verdt det. Jeg gråter, jeg gråter mye. Det er vondt. Ingen liker å være knust, men kanskje hjelper det å se et bilde av slik man føler seg.

Dette ble en personlig anmeldelse. Kanskje er det på siden av vårt oppdrag? Jeg er ikke sikker, det jeg er sikker på er at alle anmeldelser vil være formet av anmelderen som skriver den. Og min situasjon akkurat nå gjør at jeg virkelig kan forstå og vurdere *Historien om Woundman og Robyn* på et helt menneskelig plan og på en emosjonell måte. (Heikkilä, 2020)

Dette utdraget er hentet fra en anmeldelse av forestillingen *Historien om Woundman og Robyn* (2020) skrevet av Helge L. Heikkilä, publisert på nettsiden Teaterungdom.blogg.no.

Heikkilä beskriver i dette avsnittet hvordan forestillingen har virket inn på ham, hvilke affekter og effekter den har utløst. Han uttrykker at det å skrive om sin egen reaksjon og egne følelser i møtet med forestillingen blir personlig, og at det muligens bryter med anmelderens «oppdrag». Men han konkluderer også med at «alle anmeldelser vil være formet av anmelderen som skriver den». Eksempelet illustrerer at kritikken *allerede* fungerer som et format hvor ungdom kan gå i dialog med kunsten, opplevelsen av den og seg selv. Men eksempelet viser også at kritikken som sjanger oppleves som et mindre passende sted å undersøke hvordan man faktisk møter kunsten og hvilke affektive avtrykk den setter. Dette gjelder både hvilke assosiasjoner, erfaringer og forestillinger kunsten igangsetter i den enkelte tilskuer, men også hvordan vi virker inn på hverandre. Og, ikke minst, hvordan stedet og konteksten er med på å forme opplevelsen.

## Skolen som kunstens kontekst

Dette gjelder kanskje særlig for kunstopplevelser som skjer på eller i forbindelse med skoletiden, og da gjerne i regi av Den kulturelle skolesekken (DKS).<sup>3</sup> De overordnede formålene med DKS er «å medverke til at elever

3 DKS er et nasjonalt samarbeidsprosjekt mellom Kultur- og likestillingsdepartementet og Kunnskapsdepartementet, som skal bidra til at alle skoleelever i Norge får møte profesjonell kunst og kultur. Ordningen ble opprettet i 2001, og i 2008 ble den utvidet til også å inkludere videregående skole.

i skulen får eit profesjonelt kunst- og kulturtilbod» og «å leggje til rette for at elevar i skulen lettare skal få tilgang til, gjere seg kjende med og utvikle forståing for kunst- og kulturuttrykk av alle slag» (St.meld. nr. 8 (2007–2008), s. 22). Dette innebærer at alle elever skal oppleve profesjonell kunst og kultur gjennom hele skolegangen. Selve møtene skjer enten i kunstinstitusjoner som teaterhus, museer, kulturhus osv., eller også i form av kunstmøter på skolen. Dette kan innebære at kunstnere viser konserter eller forestillinger i en aula eller lignende samlingsrom på skolen, eller at kunstnere, forfattere, musikere, kritikere eller formidlere kommer til hver klasses klasserom og gjennomfører en forestilling, et verksted eller et formidlingsopplegg der.

Store deler av både eksisterende kritikkteori og resepsjonsforskning innenfor scenekunst tar utgangspunkt i tilskuere som aktivt forholder seg til kunstformen, som er oppmerksomme og aktive i møte med forestillingen og som sosialt som regel opplever forestillingen sammen med en liten gruppe eller ingen andre bekjente. Slik forholder det seg ikke nødvendigvis for skoleungdommer som ser scenekunst som en del av DKS. De har som regel ikke selv mulighet til å velge hvorvidt eller hva de skal se, og de opplever kunsten sammen med klassen sin eller flere klasser fra samme skole. Og selve møtene skjer altså også ikke helt sjelden på skolen.

Skolen som kontekst – hvordan både stedet og situasjonen (hvordan man som publikummer er en del av en større sosial gruppe) spiller inn – utelates gjerne når man inviterer unge til å skrive om kunsten de har opplevd. Men det er ingen grunn til at kritikken ikke skal kunne romme *hele* kunstopplevelsen, inkludert det som skjer utenfor selve verket. Dette innebærer både assosiasjoner og erfaringer man har med seg inn i møtet med kunsten, og som er med på å sette sitt preg på selve opplevelsen, men også menneskene man opplever kunsten sammen med, både kunstnerne og medpublikum, og samtalene og tankene man har om kunstmøtet i etterkant av det annonserte møtet. I noen tilfeller er en slik holdning til kunstresepsjonen innbakt i selve kunstmøtet, særlig når det gjelder såkalt relasjonell kunst eller forestillinger som innebærer direkte, fysisk deltakelse. I andre tilfeller fremstår rammene for kunstmøtet tydeligere, enten gjennom objekter som er utstilt i gallerirom eller scenekunstforestillinger



som har en tydelig avgrensning mellom scene og sal, og med en tydelig markering av begynnelse (alle i salen blir stille og retter oppmerksomheten mot scenen) og avslutning (alle i salen klapper mens kunstnerne på scenen står på rekke på scenen og bukker). Kunstteoretikeren Irit Rogoff har omtalt det å inkludere de øvrige elementene enn kunstobjektene i et gallerirom i en kritikk av en utstilling som «looking away», og spør: «Can looking away be understood not necessarily as an act of resistance to, but rather as an alternative form of, taking part in culture?» (Rogoff, 2005, s. 119). Slik jeg forstår Rogoff handler dette om at alt det som skjer i (kunst)rommet, inkludert det som fra kunstnerens side ikke nødvendigvis er en intendert del av verket, utstillingen eller forestilling, *også* er en del av kunst- og kulturoplevelsen.

## Affektivt tilskuerskap og affektive avtrykk

Å inkludere den rogoffske «bortvendtheten» i kritikkformatet betyr ikke at jeg nødvendigvis oppfordrer til å «se bort» fra kunsten, men snarere at jeg ikke tror vi kan ta for gitt at skoleelever vier en kunstopplevelse i skoletiden all oppmerksomhet i den perioden forestillingen eller kunsthendelsen offisielt varer. Denne interessen handler for meg også om en grunnleggende nysgjerrighet på hvordan medpublikum virker inn på en forestillingsopplevelse: hvordan personene rundt meg, og på scenen, både påvirker meg og blir påvirket av meg og min oppførsel (hvor diskret eller stille den enn er – eller nettopp *at* den er stille eller diskret). Teaterforskeren Rachel Fensham kaller dette «affektivt tilskuerskap» (*affective spectatorship*). Fensham skriver i boka *To Watch Theatre* (2009) og i artikkelen «Affective Spectatorship: Watching Theatre and the Study of Affect» (2016) om hvordan affekter former forestillingsopplevelsen vår. Hun beskriver det å se teater som «an embodied activity» (Fensham, 2009, s. 11). Denne kroppsliggjorte formen for tilskuerskap står også sentralt i mitt ph.d.-prosjekt og i den kritiske praksisen jeg ønsker å lage mer plass til, og særlig Fenshams anerkjennelse av det hun kaller tilskuerens affektive arbeid eller kommunikasjon, og hvordan dette estetisk former teateropplevelsen eller -erfaringen:

The importance of affect to the performance spectator cannot be over-stated; whether called pleasure, boredom, excitement or regret, it is this feeling of watching that activates other relationships and critical perspectives that may have longer term social and political purpose. (Fensham, 2009, s. 14)

Fensham definerer affekt «som en form for bevissthet som koordinerer handling med følelse» (2016, s. 41, min oversettelse). Som svar på et retorisk spørsmål om hvordan en affekt føles, beskriver hun det som noe som skjer på et sensorisk nivå, som «en spenning bak i nakken, eller et plutselig utbrudd av latter» (Fensham, 2016, s. 42, min oversettelse). Hun skriver videre at dette gjerne skjer som en reaksjon på noe på scenen, noe som aktiverer en respons i oss. Det kan være noe så subtilt som et hode som legges litt på skakke, eller en rytmisk endring i talen til en av skuespillerne. Disse fysiske tegnene kan oppfattes av alle i publikum, med en felles referanse til en foregående scene, for eksempel, eller så kan slike mikrobevegelser aktivere et individuelt minne. Men alle disse individuelle affektive tilstandene påvirker også publikum rundt en; når sidepersonen din ler, vil også du reagere på denne latteren og ikke bare på handlingen i scenerommet. Slik kan en affektiv reaksjon eller kommunikasjon hos én tilskuer skape reaksjon eller oppmerksomhet i resten av tilskuerskaren (Fensham, 2016, s. 42–43).

Ett av hennes eksempler på hvordan affektivt tilskuerskap kan arte seg, er en fortelling om en tilskuer som så en forestilling som omhandlet første verdenskrig. Ved siden av ham satt en eldre mann, som var tydelig beveget av forestillingen, og som betrodde ham at dette kom av at han selv hadde opplevd krigen. Dette førte til en slags splittelse i tilskueren, som både opplevde forestillingen som underholdende – og samtidig trist, i lys av sidemannens historie (Fensham, 2016, s. 54). Dette eksempelet viser hvordan to tilskuere, med helt ulike erfaringsbakgrunner, tydelig opplever forestillingen ulikt. De reagerer med forskjellige følelser, men den enes sterke følelser spiller også inn i den andres affektive tilstand. Her blir det affektive som en tilstand i bevegelse tydelig: Tilskueren er underholdt av forestillingen, men sidemannen påvirker ham også affektivt mot en mer trist følelse. Dette er ett av få eksempler hvor den affektive kommunikasjonen innenfor det kollektive tilskuerskapet kommer til syne. Ved å inkludere affektivt tilskuerskap som en dimensjon av kunstopplevelsen

anerkjenner man det å se teater som en sosial hendelse, hvor ikke bare utøverne på scenen, men også medpublikum – bevisst eller ubevisst – spiller inn på hvordan man opplever en forestilling.

## Affektive avtrykk i performativ skrift

En kritisk praksis, slik jeg foreslår den her, handler altså om å inkludere alle aspekter av forestillingsopplevelsen. Det dreier seg med andre ord om en slags iscenesettelse av forholdet mellom tilskueren og forestillingen; hva sistnevnte består av og hva slags avtrykk denne setter i førstnevnte. Dette er noe som blant annet performanceteoretiker Peggy Phelan har utforsket i en rekke tekster, og da først og fremst hvordan dette kan gjøres gjennom skrift. I boka *Mourning Sex: Performing Public Memories* (1997) skriver hun om utfordringen med å skrive om scenekunst og hvordan dette er knyttet til «the loss of the object by adapting a primarily conservative and conserving method» (Phelan, 1997, s. 3). Dette har ført til en tendens til at skrifter om scenekunst ofte bærer preg av forsøk på å bevare hendelsen for å kunne gjenfortelle den til noen som ikke var til stede, noe Phelan er motstander av: «The desire to preserve and represent the performance event is a desire we should resist» (Phelan, 1997, s. 3).

Phelan tar utgangspunkt i at forestillinger, i likhet med andre hendelser i livet, etterlater affektive avtrykk i kroppene våre, og hun undersøker hvordan ord (forsøksvis) gjen-iscenesetter kroppene våre, og hvordan denne gjen-iscenesettelsen innvirker i skriften. Phelans forslag til et begrep for det skriftlige forsøket på å bevare eller utvikle de affektive avtrykkene, er en «performativ skrift». Hun beskriver performativ skrift som en tilnærming som ikke forsøker å være objektiv: «Rather than describing the performance event in ‘direct signification’, a task I believe to be impossible and not terrifically interesting, I want this writing to enact the affective force of the performance event again» (Phelan, 1997, s. 11–12).

På denne måten anerkjenner Phelan at den som skriver om forestillingen også har en plass i kunstopplevelsen og teksten som kommer som en konsekvens av den, og at teksten tar utgangspunkt i møtet mellom disse to. Det som da trer frem i teksten kommer da ikke utelukkende fra forestillingen, men også fra tilskueren.

Phelans forslag til performativ skrift har visse likhetstrekk ved Schmidts kritiske skrift. Begge er tilnærminger til scenekunst og kritikken av denne, hvor både den sosiale delen av kunstopplevelsen, og ens egen forestillingsevne får være medvirkende komponenter. Begge skriftformene unnlater å la forestillingen være et objekt, klart adskilt fra tilskueren (som kritiker, forsker eller skoleelev) som så retter sitt (subjektive) analytiske blikk mot/på denne; i stedet er subjektet også en del av det som skal analyseres eller skrives om.

## Eksempel på affektiv og performativ kritikk

En slik tilnærming til skrift og kritikk åpner for at man tar utgangspunkt i det som har hatt størst effekt på en, det som har gjort inntrykk og som har satt affektive avtrykk i en. Dette kan være en scene, et element eller en setning fra teater- eller danseforestillingen man har sett, men det kan også være rommet man satt i, menneskene man var omringet av eller andre elementer.

Jeg entrer et scenerom som minner meg om gymsalen på barneskolen jeg gikk på. Det er noe med gulvet, tror jeg, samt det at vinduene er plassert høyt oppe på veggen. Muligens er det også ribbevegg i rommet, eller så er det noe fantasi min senere supplerer hukommelsen med, men det resonnerer i kroppen min. Det oppstår en umiddelbar motstand i meg, jeg stopper opp og nøler med å entre selve salen. [...] Publikum slår seg ned på gulvet rundt meg, og vi instrueres videre til å delta i en pusteøvelse. Forestillingen, *Land of Concerts: Body Work Edition* (av Jija Sohn, Andrea Zavala Folache, Lucy Wilke og Gika Wilke), står oppført i programmet både som forestilling og som workshop. Det viser seg å bety at vi er aktive deltakere: Vi vandrer rundt i rommet og oppfordres til å finne et «kjærlighetsobjekt» i scenografien som vi skal stille oss ved. Jeg plasserer meg i nærheten av en konstellasjon av objekter i rommets utkant. Jeg kjenner ikke egentlig noen kjærlighet for objektene. Jeg er pragmatisk, og slapper av i min velkjente rolle som ikke-kroppslig-deltagende publikummer. Vi blir så oppfordret til å møte blikket til noen andre i publikum, noen rundt oss, noen som vi kan bli partner med i den kommende øvelsen. Der jeg, pragmatisk

nok, sitter, bak en rosa skjerm, er det få blikk å oppsøke, og scenen ender uten at jeg har noen partner. «Jeg ble ikke valgt!», roper kroppen min, og jeg har bare lyst til å forlate rommet. (Pettersen, 2019)

Dette tekstutdraget er hentet fra et essay som ble skrevet i forbindelse med deltakelse i et skriveverksted kalt Dance&Dare i Nederland i 2019. Verkstedet ble arrangert i samarbeid mellom produksjonsenheten DansBrabant, Theaterfestival Boulevard og nett-tidsskriftet Domain for Art Criticism, og ble ledet av dramatiker Anna van der Kruis. Formålet med verkstedet var eksplisitt *ikke* å skrive kritikk, og med det forstått at man aktivt skulle unngå dogmene eller aspektene man vanligvis forbinder med kritikk- eller anmeldelsesformatet. Teksten tar utgangspunkt i en for meg veldig ubehagelig forestillingsopplevelse, av forestillingen *Preview: Lands of Concerts: Body Work Edition* (2019) av Jija Sohn, Andrea Zavala Folache og Lucy Wilke, vist i s-Hertogenbosch i Nederland. Forestillingen oppholdt seg i krysningspunktet mellom forestilling og workshop, hvor temaet var kroppens behov og hva hver enkelt kropp trenger (Festival Boulevard, u.å.). I forestillingsprogrammet stod det at publikum kunne velge om de ville delta, men oppfordringen til å delta var så sterk, at det opplevdes demonstrativt å innta en mer tradisjonell tilskuerrolle (for eksempel sittende på gulvet, inntil en radiator, langs veggen). Underveis i selve forestillingen var det vanskelig for meg å si nøyaktig hvorfor jeg opplevde et så stort ubehag, hvorfor jeg spente skuldrene og nakken. I etterkant av forestillingen forsøkte jeg å skrive om den, men alle de affektive og assosiative elementene var fullstendig fraværende i det første tekstutkastet jeg skrev. Jeg husker at jeg kom tilbake til hotellrommet mitt etter å ha sett den, med et stort ubehag i kroppen som jeg så forsøkte å skrive meg *ut* av. Den første teksts-kissen inneholdt ingen beskrivelser av verken affekter eller assosiasjoner, men var snarere et forsøk på å finne teoretiske knagger jeg kunne henge disse på. Det var en distansert og usammenhengende tekst, og jeg var flau da jeg skulle lese den i gruppa dagen etter. Tilbakemeldingen og rådet jeg fikk av verkstedleder og de andre deltakerne var å ta utgangspunkt i «what speaks to you», samt å heller skrive om eller skrive frem det ubehaget jeg fortalte gruppa at jeg hadde opplevd.

Først da jeg tok utgangspunkt i den affektive tilstanden, da jeg forsøkte å skrive frem scenerommet og situasjonen, ble det også tydelig for meg hvordan den hadde aktivert kroppslige minner fra langt tilbake i tid. Forestillingen ble spilt i et lokale som minnet om en gymnastikksal, og denne gymnastikkassosiasjonen i kombinasjon med det jeg opplevde som en bare delvis frivillig deltakelse, brakte frem en rekke minner fra tolv års skolegang med tilsvarende år med gymtimer. Handlingene i rommet, og utøvernes bevegelser ellers, hadde få assosiasjoner til gymnastikk. I Fenshams forskning er det først og fremst forholdet mellom kroppene på scenen og kroppene i salen (og mellom kroppene på scenen eller i salen) som diskuteres som å være i affektiv kommunikasjon. Men i mitt tilfelle var rommet en del av den affektive kommunikasjonen mellom forestillingen og meg. Underveis i forestillingen hadde jeg stadig lyst til å reise meg og gå, og sannsynligvis var det først og fremst sosiale konvensjoner og min egen kritikerposisjon som holdt meg der.

Den ferdige teksten synliggjør denne prosessen, gjennom å sette spørsmålsteget ved hva som var del av den faktiske forestillingen, og hva fantasien min legger til. Noe av gleden i akkurat denne skriftprosessen kom som en konsekvens av å forsøke å finne en vei inn i teksten basert på en ambivalent og tidvis ubehagelig teateropplevelse, og gjennom å klare å identifisere nettopp hvorfor forestillingen skapte så stort ubehag i meg, ved å finne forbindelsene mellom forestillingssituasjon og tidligere erfaringer. Slik får selve skriftprosessen også et lett preg av noe selvterapeutisk, eller kanskje handler det også om å lære eller finne mening i noe gjennom å dvele ved det og utforske det gjennom skrift.

## **Mot en affektiv og performativ ungdomskritikk**

«The most important thing in performances is to feel something», uttalte en tenåring i panelsamtalen «T.E.E.N og SUS: Kitchen Table» på Black Box teater 5. desember 2019 (personlig kommunikasjon, egne notater). Samtalen inngikk i festivalen Showbox, og de fleste – om ikke samtlige – i publikum var voksne mennesker som jobber med scenekunst og/eller barn og unge som publikum. Denne morgenen var det derimot vi som var publikum til denne kjøkkenbordsamtalen, som er et format utviklet

i samarbeid med de samme ungdommene som ledet og utgjorde panel-samtalen (T.E.E.N),<sup>4</sup> og det var unison enighet rundt kjøkkenbordet om at det de alle var ute etter i møte med forestillinger var å føle noe. Ungdommene snakket om en forestilling de har sett dagen før, Tony Trans danseforestilling *Jakob* (2019). En av ungdommene forklarte at det å lære er noe som hører til skolehverdagen, mens vedkommende opplever at hen lærer noe annet gjennom forestilling – at hun lærer om intimitet og samhold (*intimacy and companionship*) (personlig kommunikasjon). Ungdommene satte i denne samtalen ord på hvilken betydning og rolle kunsten har i livet deres, og de uttrykte et behov for å dvele ved disse opplevelsene.

Jeg tror kritikken kan være et sted eller en metode for å gjøre dette, men med Heikkiläs kritikk av *Historien om Woundman og Robyn* og TEEN-panelet i mente, vil jeg argumentere for at vi utvikler en kritisk praksis for ungdom som ikke har blikket rettet nærsynt mot verket, men som snarere er en dveling ved selve opplevelsen og som både tar høyde for en sosial dimensjon ved kunstopplevelsen og at tilskuer/deltaker også selv bidrar aktivt inn i opplevelsen. I de verkstedene jeg er i ferd med å utvikle vil dette primært gjøres gjennom skrift, men en kritisk praksis må ikke nødvendigvis være tekstbasert. Som det tidligere nevnte eksempelet fra Reasons forskningsprosjekt viser, så kan samtale eller tegning være ett mulig format for kritisk praksis, men også formater som legger seg tettere opp til det kunstuttrykket som den kritiske praksisen svarer på, som musikk, koreografi eller teater. Kritiker Diana Damian Martin beskriver i artikkelen «Hopeful Acts in Troubled Times: Thinking as Interruption and the Poetics of Nonconforming Criticism» (2019) det hun omtaler som å tenke ved siden av en forestilling. Ett av hennes eksempler er kunstneren Wassily Kandinskys tegninger *Dance Curves: On the Dances of Gret Palucca* (1926), som er basert på fotografier fra en danseforestilling. I stedet for å spørre «hva synes du om forestillingen/kunsten», eller «synes du forestillingen/kunsten var god», så vil jeg foreslå at ungdom inviteres til å

4 Prosjektet T.E.E.N. var et europeisk samarbeidsprosjekt mellom Norsk Scenekunstbruk, Segni d'Infanzia i Italia, Teatercentrum i Danmark og Centre for Theatre Studies University of Lisbon i Portugal, hvor undertegnede i perioden 2016–2018 var engasjert for å utforske kritikk sammen med ungdommer fra Italia, Danmark og Norge.

utforske hva kunstopplevelsen har gjort, hvor i kroppen den befinner seg og hva slags respons kunstopplevelsen selv inviterer til.

## Avsluttende

Kanskje er det så enkelt som forfatteren Dodie Bellamy beskriver i essayet «Barf Manifesto», hvor hun skriver at hun sluttet å skrive anmeldelser fordi «the form was killing me, the suppression of the self, the tidiness, the pretense of objectivity» (Bellamy, 2015, s. 53). Fordi, skriver Bellamy videre: «Perception is about framing; when it comes to doling out opinions, I am the frame» (Bellamy, 2015, s. 53). Det er ikke dermed sagt at jeg-et i teksten også skal fylle ut innholdet innenfor rammen, men en kritisk praksis som tar høyde for at betrakteren er en medskapende del av opplevelsen vil kunne gi nye bud på hva kritikk og kritisk praksis (for voksne, men kanskje særlig for barn og unge) kan være, og nye bud på hva kunsten gjør og betyr for barn og unge.

## Referanser

- Bellamy, D. (2015). Barf manifesto. I D. Bellamy, *When the sick rule the world*. Semiotext(e).
- Biesta, G. (2018). What if? Art education beyond expression and creativity. I C. Naughton, G. Biesta & D. R. Cole (Red.), *Art, artists and pedagogy: Philosophy and the arts in education* (s. 11–20). Routledge.
- Borchgrevink, H. & Habbestad, I. (2020). Describe, evaluate, argue: Teaching criticism for young writers. *Critical Stages*, (22). <https://www.critical-stages.org/22/describe-evaluate-argue-teaching-criticism-for-young-writers/>
- Fensham, R. (2009). *To watch theatre: Essays on genre and corporeality*. Peter Lang.
- Fensham, R. (2016). Affective spectatorship: Watching theatre and the study of affect. I C. Stalpaert, K. Pewny, J. Coppens & P. Vermeulen (Red.), *Unfolding spectatorship: Shifting political, ethical and intermedial positions* (s. 39–60). Academia Press.
- Festival Boulevard. (u.å.). *Preview: Lands of concerts: Body work edition*. Hentet 14. februar fra <https://www.festivalboulevard.nl/en/programme/id-4293/preview-lands-of-concerts-body-work-edition/>



- Heikkilä, H. L. (2020, 26. oktober). Historien om Woundman og Robyn [Blogginlegg]. *Teaterungdom.blog.no*. <https://teaterungdom.blogg.no/historien-om-woundman-og-robyn.html>
- Martin, D. D. (2019). Hopeful acts in troubled times: Thinking as interruption and the poetics of nonconforming criticism. *Performance Philosophy*, 5(1), 25–41. <https://doi.org/10.21476/PP.2019.51290>
- Meld. St. 18 (2020–2021). *Oppleve, skape, dele – kunst og kultur for, med og av barn og unge*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-18-20202021/id2839455/>
- Pettersen, A. T. (2019, 2. september). *Å øve seg på samvær i offentlighet*. Scenekunst. <http://www.scenekunst.no/sak/a-ove-seg-pa-samvaer-i-offentlighet/>
- Pettersen, A. T. (2020). Young critical practices: Ways of thinking in and with the arts. *Critical Stages*, (22). <https://www.critical-stages.org/22/young-critical-practices-ways-of-thinking-in-and-with-the-arts/>
- Phelan, P. (1997). *Mourning sex: Performing public memories*. Routledge.
- Pollock, D. (1998). Performing writing. I P. Phelan & L. Lane (Red.), *The ends of performance* (s. 73–103). New York University Press.
- Reason, M. (2010). *The young audience: Exploring and enhancing children's experiences of theatre*. UCL Institute of Education Press.
- Rogoff, I. (2005). Looking away: Participation in visual culture. I G. Butt (Red.), *After criticism: New responses to art and performance* (s. 117–134). Blackwell Publishing.
- Schmidt, T. (2018). How we talk about the work is the work. *Performance Research*, 23(2), 37–43. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464751>
- St.meld. nr. 8 (2007–2008). *Kulturell skulesekk for framtida*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Stmeld-nr-8-2007-2008/id492761/>
- Teatercentrum. (u.å.). *At tale om teater*. Hentet 13. april 2021 fra <https://www.teatercentrum.dk/talking-about-theatre.asp>
- Wardle, I. (1992). *Theatre criticism*. Routledge.