

«Watching with others»: En undersøkelse av postkort som kritikkformat og -metode

Anette Therese Pettersen

Abstract

This article looks at empirical data produced in a workshop model for criticism for young people who have seen performing arts through the national art program The Cultural Schoolbag (TCS). The participants explore and communicate their performing arts' experiences through texts and drawing on postcards. This study uses an extended concept/definition of performing arts and performance (Fischer-Lichte, 2014; Reason, 2010; Sauter, 2006), as well as an extended definition of criticism (Martin, 2016; Rogoff, 2005; 2008; Schmidt, 2018) and focuses on the social aspects of the performing arts experience. In this article, I propose the postcard as a method and as a format for criticism that invites for co-creation, creative and performative writing and assessment where the entire performing arts experience is included. Whom do the participants address through the cards, and what positions of sender does the postcard open up for? What social relationships come to light or shape the cards? What kind of criticism can the postcard be?

Om forfatteren

Anette Therese Pettersen er offentlig ansatt Ph.d. ved Kulturtanken – Den kulturelle skolesekken Norge, og inngår i Universitetet i Agders ph.d.-program Kunst i kontekst. Hun har tidligere studert teatervitenskap ved Universitetet i Bergen og Universitetet i Oslo, og er scenekunstkritiker for blant annet Morgenbladet, Norsk Shakespearetidsskrift og Scenekunst.no.

E-post: anette.t.pettersen@uia.no

Teatervitenskapelige studier 2023 © Anette Therese Pettersen

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, 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>

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/>)

«Watching with others»: En undersøkelse av postkort som kritikkformat og -metode

13.06: bombe-scene – guttene på raden foran meg reagerer, særlig en av dem nærmest illustrerer lyden gjennom å kaste på kroppen som en etterdønning av lyden. De tilbringer generelt store deler av forestillingen med å pirke hverandre på skuldrene, lene seg på hverandre og hviske eller bare snakke med hverandre¹.

Det sosiale i kritikken

Det å se teater eller dans er, slik oppførselen til guttene fra feltnotatene mine i vignettsitatet tydelig uttrykker, gjerne en kollektiv handling. Teaterforskeren Rachel Fensham beskriver det å se teater som «watching others with others»². Fensham er opptatt av det å oppleve scenekunst som en kroppslig (*embodied*) aktivitet, og hvordan medpublikum virker inn på opplevelsen. Det er også min erfaring som kritiker og et aspekt jeg ønsket å fokusere på i en kritikkverkstedserie for ungdom. Hvordan kan kritikken også inkludere sosiale, romlige og medskapende aspekter av en scenekunstopplevelse? I denne artikkelen ser jeg på postkortet som både et mulig kritikkformat og en metode for undersøkelse av hvordan ungdom opplever scenekunst i Den kulturelle skolesekken (DKS).

Studien er motivert av en nysgjerrighet på hvordan ungdom opplever scenekunst og et ønske om å utforske alternative tilnærminger til kritikk. Dette handler dels om hvordan kritikken utformes, og dels om hvilke aspekter ved en scenekunstopplevelse som kommer til uttrykk eller undersøkes i kritikken³. Studien inngår i et ph.d.-prosjekt som undersøker hvordan ungdom opplever scenekunst i DKS, og hva kritikk for denne målgruppen, i denne konteksten, kan være.

I denne studien benytter jeg et utvidet scenekunstbegrep i kombinasjon med et utvidet kritikkbegrep, i en lesning av empiri fra et kritikkverksted for ungdom som har sett scenekunst i DKS. Den kritikkforståelsen jeg benytter er en direkte konsekvens av en utvidet teaterforståelse og studien inngår i en undersøkelse av formater og medieringsformer for en slik kritikk. Jeg vil her se nærmere på postkortet som ett mulig format for en slik kritikkforståelse, et format hvor

¹ Personlige notater fra feltarbeid, *Chotto Xenos* 23.mars 2022.

² Fensham, «Affective spectatorship: Watching theatre and the study of affect», 41.

³ Pettersen, «En affektiv og performativ ungdomskritikk».

deltakerne både velger hvem de henvender seg til, hvilken posisjon de skriver fra og hvordan. Studien jobber med følgende problemstillinger: Hvem henvender deltakerne seg til gjennom kortene, og hvilke avsenderposisjoner åpner postkortet for? Hva slags kritikk og tilskuererfaringer kan postkortet formidle?

Forestilling, iscenesettelse og hendelse

Teaterforskeren Erika Fischer-Lichte skiller mellom iscenesettelse (*staging*) og forestilling (*performance*), hvor førstnevnte refererer til alle komponenter og forberedelser som skjer og som resulterer i en forestilling: «Performance refers to everything that happens during the staged event – in other words, the totality of the interplay between what happens on stage and the reactions of the spectators»⁴. Mens Fischer-Lichte utvider forståelsen av forestillingen til å inkludere publikum og vekselvirkningene under selve forestillingen, utvider teaterforsker Willmar Sauter forståelsen av tidsforløpet. Sauter beskriver en teatral hendelse som noe som kan overskride forestillingens tidsforløp, hvor både forberedelser til forestillingen (*the performative act*) og effekter av forestillingen etter teppefall kan inngå⁵, og jeg kombinerer disse to utvidelsene⁶.

Det er min oppfatning at scenekunstkritikken ofte opererer ut fra et scenekunstbegrep hvor det er «what happens on stage», for å bruke Fischer-Lichtes ord, som fungerer som en uuttalt definisjon. «The reactions of the spectators», samt det som skjer forut for eller i etterkant av forestillingen; «the totality of the interplay», inkluderes i varierende grad. Og jeg ønsker å utvikle en kritikk som inkluderer denne vekselvirkningen.

Performativt forskningsparadigme og resepsjonsforskning gjennom kritikk

Denne studien oppholder seg i et skjæringspunkt mellom kritikkteori, empirisk resepsjonsstudie og praksisbasert forskning, hvor jeg arbeider som forsker innenfor et performativt forskningsparadigme⁷. Postkortene er en utprøving av et mulig kritikkformat og fungerer også som en metode for meg til å gjennomføre en resepsjonsstudie av hvordan ungdom opplever

⁴ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies*, 20.

⁵ Sauter, *Eventness: A concept of the theatrical event*, 15-16. Se også Sauter, W. *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*, (University of Iowa Press, 2000).

⁶ Se også Fischer-Lichte, E. *The transformative power of performance: A new aesthetics*.

⁷ Haseman, «A manifesto for performative research», 2006.

scenekunst i DKS. Samtidig er postkortene en metode for ungdommene for å utforske sine egne estetiske og sosiale opplevelser, noe som plasserer studien i en resepsjonsetetisk tradisjon.

Kritikkverkstedet som denne studiens empiri er hentet fra er praksisbasert ved å være designet dels på min egen kritikerpraksis og tidligere kritikkverksted jeg har holdt eller selv deltatt i, samtidig som teoretiske perspektiver har inspirert meg til å videreutvikle disse. Ungdommene bringer i sin tur med seg sine egne praksiser, eller oppretter egne kritiske praksiser, i verkstedet.

Affektivt tilskuerskap og sosiale relasjoner

Jeg er nysgjerrig på hvilken rolle sosiale relasjoner har i resepsjonen av scenekunstopplevelser generelt, og i ekstra grad når det gjelder ungdom som opplever kunst gjennom DKS. Hvordan oppleves scenekunst når man ikke selv får velge om man skal se eller ikke, hva man skal se og hvem man opplever det sammen med? Jeg er derfor i min analyse også inspirert av affektteori, og særlig det som Fensham omtaler som 'affektivt tilskuerskap' (2016). Slik jeg leser Fensham, er hennes anliggende at forskning på teater (og særlig analyse av forestillinger) i for liten grad tar høyde for hvordan publikum påvirker hverandre. Fensham skriver om det hun kaller 'affektiv kommunikasjon', blant annet i form av kinestetisk oppmerksomhet. Fenshams affektbegrep bygger på Brian Massumis omtale/definisjon av affekt – som i sin tur bygger på Spinozas – som «an ability to affect and be affected»⁸. Samtidig skriver Fensham: «[a]t a sensory level, an affect may be as palpable as a tension in the back of the neck, or a sudden outburst of laughter»⁹. Fenshams begrep peker mot det å oppleve scenekunst som noe sosialt, noe også teaterforskeren Caroline Heim peker på i boka *Audience as performer* (2016), hvor hun skriver at særlig unge publikummere oppsøker teatret for å sosialisere og finne fellesskap¹⁰.

Pedagog og forsker Pernille W. Sørensen har forsket på hvordan barn opplever teater som en del av skoledagen, og undersøkte da barnas publikumsposisjon som det hun kaller «åpne tilblivelser», med referanse til teoretikeren Karen Barad. Også hun opererer med et hendelsesbegrep som inkluderer både scene og sal, og Sørensen beskriver hvordan hennes informanternes tegninger med smilende ansikter kan leses som en del av teaterforestillingen: «Publikum er der med andre ord, som en del af det, der skal tegnes. De er i oplevelsen og ikke adskilte fra oplevelsen»¹¹.

⁸ Massumi i Fensham, «Affective spectatorship», 43.

⁹ Fensham, «Affective spectatorship», 42.

¹⁰ Heim, *Audience as performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*, 121.

¹¹ Sørensen, *At lytte til barn: Børns publikumstilblivelser i skole, når teatret kommer forbi*, 10.

Kritikk som respons

Å tenke publikum som en del av opplevelsen, og ikke adskilt fra den, er et aspekt jeg har ønsket å inkludere i denne utforskningen av hva kritikk kan være. Kritikk anvendes ofte som ensbetydende med anmeldelsesformatet, som kjennetegnes ved at det som regel er vurderingen av kunsten som står i sentrum. Men jeg observerer også særlig to andre kritikkformat som er utbredt i bruk: essayet og samtalen. Kritikeren Irwing Wardle skrev i 1992 at «reviewing is for those whose minds are already made up, and essays for those who write to discover what they think»¹². Denne binære oppdelingen fremstår noe utdatert, men jeg er enig i at anmeldelsen er mer egnet til å argumentere for at et kunstverk er godt eller dårlig, mens essayet som format tillater at man presenterer flere – og til og med motstridende – lesninger. Essayet er mer anvendt innenfor fagspesifikke tidsskrifter eller academia, mens samtaleformatet, hvor flere stemmer diskuterer verk, tradisjonelt har vært brukt som panelsamtale eller i radio. Podkast som mediering har i de senere år åpnet for et større tilfang av stemmer enn de mer typiske ‘ekspertene’. Ett eksempel på dette er ungdommer som diskuterer scenekunst i Scenekunstbrukets podkastepisode «Kitchen Table: Følelser»¹³.

Jeg har tidligere foreslått en tilnærming til kritikk for ungdom som en kritisk praksis som «kiler seg inn mellom kunsten og undervisning/utdannelse, og [som] er en invitasjon til å gå i dialog med kunsten, ens egen opplevelse av kunsten og, for et øyeblikk utforske det Gert Biesta (...) omtaler som ‘what it means to be *in* the world’ (Biesta, 2018, s. 17)»¹⁴. Jeg jobber da med et kritikkbegrep hvor kritikk i sin enkleste definisjon er en respons på en kunstopplevelse. Både mitt kritikkbegrep og kritikkverkstedet opererer i forlengelsen av performativ kritikk-tradisjon, og jeg har latt meg inspirere av arbeidene til kritikere og teoretikere som Irit Rogoff, Jane Rendell, Diana Damian Martin og Theron Schmidt¹⁵ i min måte å forholde meg til kritikk og en kritisk praksis på¹⁶. Dette er kritikk som står i tradisjon til det som kalles ‘performativ skrift’¹⁷, som kort fortalt handler om å dvele ved eller forsøke å gjenskape aspekter ved en scenekunstopplevelse gjennom skrift.

¹² Wardle, *Theatre criticism*, 54.

¹³ Scenekunstbrukets podkast, «Kitchen Table: Følelser», 2020.

¹⁴ Pettersen, «En affektiv», 340.

¹⁵ Se f. eks. Felski, *The limits of critique*, 2015; Martin, «Criticism as a political event», 2016a; Martin, «Unpeeling action: critical writing, training and process», 2016b; McEvoy, «Performative criticism and creative critical writing», 2016; Rendell, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*, 2010; Rogoff, «Looking away: Participation in visual culture», 2005; Rogoff, «What is a theorist?», 2008; Schmidt, «How we talk about the work *is* the work», 2018.

¹⁶ For nærmere redegjørelse for det kritikk- og affektteoretiske grunnlaget, se: Pettersen, «En affektiv».

¹⁷ For nærmere beskrivelser av performativ skrift, se Phelan, *Mourning sex: Performing public memories*, 1997; Pollock, «Performing writing», 1998.

Arkitektur- og kunstkritikeren Jane Rendell skriver i *Site-Writing* om et skifte i kritikken fra å skrive *om* kunst til å skrive *til* eller *med*, eller til og med *som*¹⁸. Schmidt definerer 'kritisk skrift' (critical writing) som en del av forestillingens «cycle of making and imagining»¹⁹. Dette er en kritikkforståelse hvor hendelsesbegrepet implisitt inngår: Hvor tanker, forventninger, assosiasjoner etc. både i forkant av, underveis og i etterkant av selve scenekunsthendelsen kan inngå i opplevelsen og dermed kritikken. «The totality of the interplay between what happens on stage and the reactions of the spectators», for å si det med Fischer-Lichte²⁰. Dette står i tradisjon til det professor i teatervitenskap, Knut Ove Arntzen, kaller «ny-impresjonistisk kritikk», hvor det personlige blikket er mer formende for kunstforståelsen «enn om det er «riktig» eller «gal» tenkning omkring kunst»²¹. Min kritikkforståelse inkluderer også det kritikerne Katja Hilevaara og Emily Orley omtaler som kreativ kritikk: «(...) writing which seeks to do justice to what can happen – does happen; will happen; might or might not happen – when we are with an artwork. We can call that being-with an encounter»²². I mitt prosjekt har jeg også valgt å inkludere tegning og/eller grafisk utforming, i tillegg til tekst, som en del av den kritiske skriften.

Kunstteoretikeren Irit Rogoff har i en rekke tekster fra tidlig 2000-tall skildret en utvikling innenfor billedkunsten og -kritikken, hvor skillet mellom kreativitet og kritikk ikke lenger er absolutt. Dette står ikke i et én til én-forhold med utviklinger innen scenekunsten, men også her har det i samme periode foregått perspektivforskyvninger, slik at verken skillene mellom scene og sal, utøver versus tilskuer, eller skapende versus passiv mottaker kan anses å være ubestridt binære motparter. Dette får konsekvenser for både kunstproduksjon, -resepsjon og -kritikk:

(...) we have been able to move from criticism to critique to criticality – from finding fault, to examining underlying assumptions that might allow something to appear as a convincing logic, to operating from an uncertain ground which, while building on critique, wants nevertheless **to inhabit culture in a relation other than one of critical analysis**; other than one of illuminating flaws, locating elisions, allocating blames²³.

Rogoffs kategori 'kritisere'²⁴ (*criticism*) overlapper med det jeg har omtalt som vurdering, mens 'kritikk' (*critique*) primært viser til en akademisk tradisjon og som i liten grad vil være relevant i min analyse. Jeg bruker her begrepet 'kritikk' som samlebetegnelse for ulike formater og kritiske praksiser.

¹⁸ Rendell, *Site-Writing*, 7.

¹⁹ Schmidt, «How we talk».

²⁰ Fischer-Lichte, *Routledge Introduction*, 20.

²¹ Arntzen, «Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske», 127.

²² Hilevaara & Orley, *The creative critic: Writing as/about practice*, 4.

²³ Rogoff, «What is a theorist?», 99-100 (min utheving i fet skrift).

²⁴ Jeg benytter her Nina Denney Ness sin oversettelse av begrepene, fra hennes oversettelse av Rogoffs artikkel til norsk, publisert i *Kunst og Kultur*, 02 – 2005.

Jeg vil i denne studien se på hva slags kritikkaspekter postkortet som kritikkformat inviterer til, og særlig Rogoffs 'kritisere' og Schmidts 'skape og forestille' (*making and imagining*) viser seg som relevante begrep i møtet med materialet mitt. Rogoffs 'kritikalitet' (*criticality*) overlapper med det jeg tidligere har kalt 'kritisk praksis'²⁵. Dette er med vilje en åpen term, som peker mot kritikk som noe man *gjør* og ikke som noe som *er*.

Jeg har i verkstedet valgt å undersøke postkortet som et mulig format for denne kritikken i den spesifikke konteksten DKS utgjør. En av grunnene til at jeg valgte postkortet som et format for utprøving er at det ivaretar det mest grunnleggende ved kritikken; det er en respons på en hendelse i en henvendelse fra noen til noen andre. Postkortet har tradisjonelt vært benyttet i forbindelse med reiser, høytider, ferie og lignende. Selve kortet er tradisjonelt et stykke tykt papir i A5-størrelse, hvor det gjerne er et bilde trykket på den ene siden og navn og adresse til mottaker på den andre siden, samt en hilsen. Ved å bruke postkortet som kritikkformat, blir forestillingsopplevelsen erstatningen for reisen som vanligvis er et postkorts anledning. Å sammenligne kunstmøter med det å reise er ingen ny praksis innenfor kritikken, noe særlig Rendell fremhever: «For me, the critic is a travel writer, always going far from home, invited as a guest into someone else's place»²⁶. I motsetning til den tradisjonelle kritikken er postkortet som regel en del av en privat og/eller personlig kommunikasjon, ofte fra én person til en annen, samtidig som både motiv og innhold ikke er skjult av en konvolutt og på den måten kan leses av flere enn avsender og mottaker. Også kunstopplevelsene i DKS utspiller seg innenfor en mellomposisjon mellom det offentlige og det private, ettersom visninger av forestillinger i DKS som regel ikke er åpne for publikummere utenfor DKS og elevene som utgjør publikum ser forestillingen som en del av deres skoledag. Ved å ta i bruk en utvidet forestillingsforståelse i møtet med postkortformatet blir deltakerne en slags 'reiseskribenter', for å bruke Rendells begrep, som inviteres til selv å bestemme hvilken posisjon de skriver fra, hva som er interessant å berette fra reisen og hvem denne reisebeskrivelsen skal rettes til.

Postkort som kritikkformat

Vinteren 2022 gjennomførte jeg fire kritikkverksteder, i etterkant av tre ulike danse- og teaterforestillinger²⁷. Her var det en prioritet at de sosiale og affektive aspektene ved tilskuerrollen også skulle inngå som en mulig del av den forestillingsopplevelsen som ungdommene utforsket i verkstedet. Gjennom noen enkle øvelser ble ungdommene invitert til å undersøke sine opplevelser, inkludert rommet de var i, menneskene som var i det og/eller tankene som dukket opp i forkant, underveis og etterkant av selve hendelsen. Oppgavene bestod blant annet av

²⁵ Pettersen, « Young critical practices: Ways of thinking in and with the arts», 2020.

²⁶ Rendell, *Site-Writing*, 72.

²⁷ *You know this song* av Nagelhus Schia Produksjoner, *Chotto Xenos* av Akram Khan Company og *Maria Stuart* av Rogaland Teater.

spørsmål som «hvor i kroppen husker du scenekunstopplevelsen» og «hva husker du best»²⁸. Elevene fikk utdelt tykke A5-kort, samt kulepenn og tusjer, og kunne besvare spørsmålene gjennom tekst og/eller tegning, og avslutningsvis i verkstedene fikk elevene i oppgave å utforme kortene som nettopp postkort.

Jeg har tidligere erfart at brevformatet både åpner for å eksperimentere med avsender- og mottakerposisjon, og for å undersøke aspekter ved en forestilling som kan være vanskelig å sette ord på gjennom beskrivelse og/eller vurdering. I denne oppgaven stod elevene fritt til å velge hvem kortet var fra og til, om det var fiktive eller empiriske posisjoner, om de tegnet og/eller skrev, og om de utformet én eller begge flatene på kortene²⁹.

Postkortene i denne undersøkelsen er hentet fra tre verksteder holdt i etterkant av to ulike forestillinger: danseforestillingen *Chotto Xenos* som ble vist på Dansens Hus i Oslo i mars 2022 og teaterforestillingen *Maria Stuart*, som ble vist på Rogaland Teater i Stavanger i mars 2022. *Chotto Xenos* var et gjestespill av det London-baserte dansekompaniet Akram Khan Company, og forestillingen er en soloforestilling. Den tar utgangspunkt i første verdenskrig, og handler særlig om de unge soldatene som ble rekruttert fra kolonimakter/land i Asia, Amerika og Afrika. Forestillingen varer i ca én time, og gjennom dans og figurteater spilles det ut scener som viser ulike krigssituasjoner – som rekruttering, opplæring i skytevåpen og opphold i skyttergravene.

Maria Stuart er et skuespill skrevet av Friedrich von Schiller, og iscenesatt på Rogaland Teater av regissør Eline Arbo. Stykket er lagt til 1568 og handler om maktkampen om dronningtronen mellom Dronning Elisabeth den første av England og hennes søskenbarn Maria Stuart. Forestillingen varer i to og en halv time, inkludert pause, og vi møter begge dronningene og deres allierte i kampen om tronen. Forestillingen vises på teatrets hovedscene, og regissør Eline Arbo lar blant annet dronningene uttrykke seg gjennom popmusikk av kjente artister som Susanne Sundfør og Lorde.

Verkstedene fant sted kort tid etter at elevene hadde sett en forestilling. I det ene tilfellet (etter Akram Khan Companys *Chotto Xenos*) gikk elevene rett fra teatersalen til et annet studio i samme bygg, hvor verkstedet ble gjennomført. Elevene som så *Maria Stuart* på Rogaland Teater så denne på kveldstid, og verkstedet ble derfor gjennomført neste morgen, i et studiolokale/en ungdomsklubb rett ved skolen. Foruten én fysisk oppgave, bestod verkstedet av spørsmål eller oppgaver som deltakerne kunne besvare gjennom tekst og/eller tegning.

²⁸ Se Pettersen, «Hva husker du best: Affektive avtrykk i et kritikkverksted for ungdommer», upubl, for nærmere beskrivelse av verkstedet.

²⁹ Kortene ble til slutt samlet inn sammen med samtykkeskjema, og prosjektet er godkjent av NSD.

Ingen av verkstedene ble holdt i klasserom eller på skoler overhodet, og jeg unngikk både stoler og bord, som en måte å fysisk redigere bort klasserommet fra situasjonen. Det sosiale aspektet ved prosessen kom også tydelig frem i verkstedene gjennom elevenes oppførsel. De satte seg som regel uoppfordret i en (halv)sirkel rundt meg på gulvet, og de klumpet seg gjerne sammen i mindre grupper. Flere av dem snakket lavt – og tidvis ikke så lavt – underveis i verkstedet; jeg overhørte dem diskutere oppgavene jeg ga dem, samt forestillingsopplevelsen og hendelser forut for eller som skulle komme i etterkant av både forestilling og verksted.

Å se på med andre

I samtlige visninger jeg har tatt utgangspunkt i har publikum utelukkende bestått av elever som har sett forestillingen som en del av DKS. Scenekunst som en sosial opplevelse eller hendelse var et aspekt jeg ønsket å inkludere i kritikken og som også har vist seg tydelig i materialet.



Figur 1, for- og bakside, Anonym deltaker 1, kritikkverksted, 2022

Det er flere bidrag hvor affektivt tilskuerskap – forstått som *'watching (others) with others'* – kommer til uttrykk på flere måter, og hvor særlig det å se *sammen* med andre mer enn det å *se på* andre (på scenen) vektlegges. Figur 1 viser bokstavelig talt noen som ser på (andre) med noen. Som det fremgår av tegningen forestiller den tre personer som sitter i en seterad. Kortet er stilet 'til maja' og hens komfortable skulder, og jeg tolker personen i midten som avsenderposisjon. Det er Maja og avsenders felles opplevelse som kommer tydelig til syne i kortet, mens 'det som skjer på scenen' er et aspekt som nærmest sniker seg inn i bildet, gjennom kommentaren «ser du den røyken?». Etersom avsenderposisjonen ikke er eksplisitt her, så kan kortet også leses som et brev sendt fra kunsten. At noe eller noen på scenen har observert de tre tilskuerne i salen, og fanget et øyeblikksbilde av dem i form av dette postkortet. Her er det som om man ser på publikum *fra* scenen, mer enn omvendt – som er sedvane i kritikken.



Kortet har i liten grad vurderende eller kritiserende elementer – det eneste som vurderes er Majas skulder, som beskrives som 'komfortabel'. Samtidig er aspektet Rogoff viser til som å *'inhabit culture'* sterkt tilstede gjennom skildring av det å oppleve. Kortet leser jeg som en henvendelse til en venn, hvor det er deres felles sosiale opplevelse og en utøvelse av vennskap som skildres. Både Rogoff og Rendell, samt teoretikeren Eve Kosofsky Sedgwick har på ulike måter foreslått at kritikeren skriver ved siden av eller langs kunsten, i stedet for *om* den³⁰, som en måte å destabilisere et hierarkisk forhold mellom kunst/kunstner og kritikk/kritiker. Som kritikk plasserer figur 1 seg her ved siden av 'det som skjer på scenen', og lar den sosiale situasjonen som deltaker og Maja utgjorde få hovedfokus.

Postkort til kunstnerne

Det sosiale trenger likevel ikke utelukkende bety at man søker samhold med de andre tilskuerne. I mitt materiale er det flere eksempler på deltakere som valgte å henvende seg til kunstneren(e) bak forestillingen, eller utøver(e) på scenen. Dette var noe som gikk igjen flere av verkstedene, særlig i det éne verkstedet holdt i forbindelse med danseforestillingen *Chotto Xenos*. Det var det mye uro i salen under den ene visningen av *Chotto Xenos*. Det tok lang tid før salen i det hele tatt kom til ro, eller; spørsmålet var om det egentlig noensinne skjedde. Ett aspekt var bruken av applaus. Applausen tok til hver eneste gang det ble mørkt på scenen – en kort black-out, som også pleier å sammenfalle med forestillingsslutt – og jeg tolket det mer slik at det var en slags demonstrasjon *mot* forestillingen, at elevene nærmest ville *klappe* seg til en avslutning. I tillegg var det mye snakking underveis, papirbiter som fløy gjennom luften – i etterkant fikk jeg vite at det også ble kastet papirbiter på scenen, og én eller flere elever i salen skal ha opplevd å få helt vann ned i nakken underveis i forestillingen. Dette var også et aspekt ved scenekunstopplevelsen som utgjorde fokuspunkt i flere av deltakernes kritikk, deriblant i figur 2.

³⁰ Se Sedgwick, *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*; Rogoff, «What is a theorist»; Rendell, *Site-Writing*.



Til hoveddanser
Jeg synes det var  
veldig rjipt at publikum
var dårlig, og synes ikke
det reflekterer hvordan
du danset. Men jeg vil
si at de barna gikk
i 9. klasse (født 2007!)
og at de mest sannsynlig
bare var barn. Du
hadde bra energi
- Ylva ☺

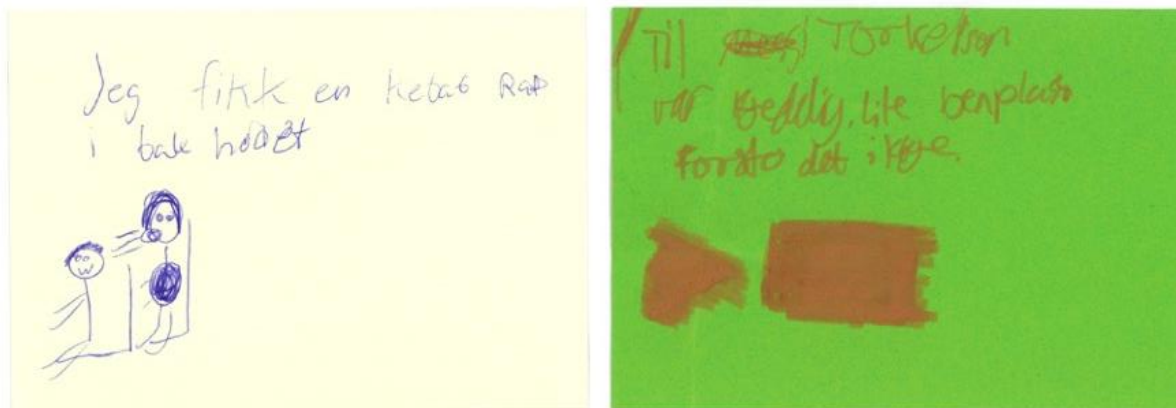
Figur 2: For- og bakside, Anonym deltaker 2, skriveverksted 2022, Oslo

I likhet med kortet stilet til Maja, er tilskuerskapet plassert i sentrum i figur 2. Men avsender (Ylva) henvender seg til ‘hoveddanser’, og kommer med en vurderende (kritiserende) mening om medtilskuerne som «dårlig». Postkortet er i motsetning til kortet til Maja tydelig sendt *fra* salen og *til* scenen – fra en tilskuer til utøver. Men det er fortsatt handlingen *i* salen som får hovedfokus. Kritikkk som noe vurderingsorientert opprettholdes, men det er den utvidede forestillingsopplevelsen som vurderes og hvor publikums rolle inn i denne opplevelsen tydelig anerkjennes. Det opprettholdes en differensiering mellom scene og sal – det er ‘salen’ som henvender seg til ‘scenen’, kan man si – men kortet setter disse to i dialog og anerkjenner at de står i relasjon til hverandre.

Ylva skriver seg inn i et sosialt fellesskap med hoveddanser, som berømmes for å ha «bra energi» og Ylva «syns ikke (det dårlige publikummet) reflekterer hvordan (hoveddanser) danset». Men hun tar samtidig et sosialt ansvar for ‘publikum’ som hun unnskylder med at «de barna gikk i 9.klasse (født 2007!) og at de mest sannsynlig bare var barn». I motsetning til Ylva, må vi tro, som ikke sier noe om hva slags målgruppe hun selv tilhører utover at hun ikke ser ut til å oppleve seg selv som barn. Affekt, slik Fensham beskriver det, har sannsynligvis bestått i klapping, snakking, kasting av objekter med mer. Det kan virke som ‘publikum’ har gitt Ylva en dårlig samvittighet eller at hen opplever en verdi-diskrepans mellom egen forestillingsopplevelse og medtilskuernes høylytte måte å være tilstede på. Hvis vi bruker Rendells sammenligning av kritikeren med en reiseskribent, så blir kritikeren her en gjest som i etterkant henvender seg til vertskapet eller kokken og unnskylder de andre gjestene for manglende manerer. Heim skriver at irritasjon eller avsky kan forene publikum på samme måte som latter eller andre uttrykk for glede ofte smitter mellom publikummere³¹. I dette kortet tas det i stedet avstand fra medtilskuerne, og ‘de andre’ blir det man vurderer mens scenisk handling (‘energi’) behandles eller omtales mer overfladisk. Postkortet blir en mulighet til å henvende seg til scenen, til utøveren i forestillingen, og kortet fungerer som en korrigerende av inntrykket avsender ser ut til å frykte at utøver har fått – samtidig som vedkommende tar på seg et ansvar for publikum gjennom å komme med en mulig forklaring for oppførselen. Dette fremstår for meg som en kompleks sosial situasjon, hvor Ylva både skriver seg inn i og samtidig ut av et sosialt fellesskap med medtilskuere.

³¹ Heim, *Audience*, 112.

Objekter og omgivelser som kleber?



Figur 3 og 4: Anonym deltaker 3 og Anonym deltaker 4, kritikkverksted 2022, Stavanger

Affektivt tilskuerskap, det å se på noe/noen med noen, viser seg altså i mitt materiale ikke som en utelukkende positiv opplevelse – og det er heller ikke bare de andre i publikum som spiller inn på opplevelsen, men også rom og objekter. Dette kommer tydelig til uttrykk i figur 3 og 4. Begge disse bidragene er fra kritikkverkstedet holdt i etterkant av Rogaland Teaters *Maria Stuart* (mars 2022), som ble vist på teatrets hovedscene (opprinnelig bygget i 1883). Her var det flere som kommenterte fasilitetene og rommet, som figur 3 og 4, samt en bidragsyter som ikke ga tillatelse til visuell gjengivelse av kortet:

«Til stolen jeg satt i. Det var vanskelig å sitte i en behagelig stilling. Men støkket var litt underholdende. Snakkes kanskje om noen år»³².

Disse tre kortene henvender seg ulikt; til en navngitt person, til en stol og én av dem mangler mottaker. Alle har en implisitt avsender, hvor én er navnløs mens de andre to har et skrivende 'jeg'. Ettersom mottakerposisjon på det ene avsenderløse kortet også er delvis overstrøket (ordet Messi), og kun 'Torkelsen' har blitt stående, så lurer jeg på om avsender også har vært en fiktiv posisjon eller intern referanse/kallenavn, som deltaker så har bestemt seg for å sensurere for meg eller for medelever i verkstedet.

I likhet med kortet til Maja og fra Ylva, er det den sosiale relasjonen til rommet, stolraden eller medtilskueren som kommer til syne i disse tre kortene. To av tre benytter kritiserende form, men igjen er det snarere aspektet som handler om det å bebo kulturen (*inhabit culture*) som er i fokus. Hvorvidt det er det som skjer på scenen eller scenekunstopplevelsen som helhet som kritiseres som 'kjedelig' er uklart, i stedet er det måten man har opplevd forestillingen – som en ubehagelig stol og lite benplass – som fremheves.

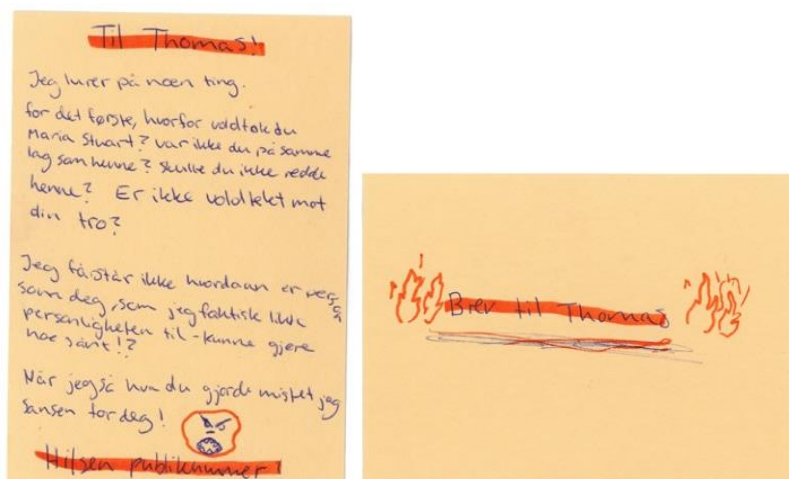
³² Anonym deltaker 8, kritikkverksted 2022, Stavanger.

Sørensen ser i sin avhandling på hvordan barn som publikum forbinder seg med ikke bare hverandre, men også nettopp objekter og rom, og hvordan disse er medskapende i publikumstilblivelsene³³. I disse tre eksemplene er rom, medtilskuere og seterader tydelig medskapende inn i det som blir negativt ladede vurderinger. Når den ene deltakeren skriver «snakkes kanskje om noen år», så strekker scenekunstopplevelsen seg i tid ikke bare utover visningstiden på teaterscenen, men den projiseres også inn i en fremtid. De korte setningene gir med andre ord et mer komplekst bilde enn første lesning tilsier. Det ser ut til å være enighet i vurderingen av rommet/fasilitetene, men vurderingen av den sceniske handlingen spriker og det at rommet vurderes negativt er med andre ord ikke ensbetydende med at forestillingsopplevelsen blir entydig negativ.

Peggy Phelan skriver om performativ skrift at den er et forsøk på å «enact the affective force of the performance event again»³⁴. I stedet for å tegne «det som skjer på scenen», så leser jeg figur 3 (tegning og tekst) som en affektiv gjenskapning av et ikke-scenisk øyeblikk inni scenekunstopplevelsen. Figur 3 har et skisseaktig preg, som gir meg assosiasjoner til karikaturtegning. Dette er en sjanger som primært benyttes som del av politisk nyhetsjournalistikk, men denne tegningen åpner for at karikaturtegning også kan være en potent form for kritikk.

Fiksjonen som ramme

Et annet funn i materialet er at flere av deltakerne har utformet postkortene innenfor fiksjonen til 'det som skjer på scenen'.



Figur 5: Anonym deltaker 5, kritikkeverksted 2022, Stavanger

³³ Sørensen, *At lytte til*, 105.

³⁴ Phelan, *Mourning*, 12.

To av deltakerne har valgt å utforme kortene sine som en henvendelse til en av karakterene i forestillingen *Maria Stuart*, og begge kortene tar for seg en scene hvor Thomas Mortimer voldtar den fengslede Maria Stuart. Dette var en scene flere av deltakerne ville diskutere i verkstedet, og selve scenen ble spilt som en koreografi hvor det for flere også var litt uklart *hvorvidt* det var snakk om en voldtekt.

I likhet med figur 5 er også bidraget fra Anonym deltaker 9 henvendt til scenen fra salen:

«Til Thomas. Hvorfor voldtok du Maria. Er ikke dette en synd? Går ikke dette imot alt i din tro? Du misbruker din makt ved å være det sterkeste kjønn.

Mvh Publikum»³⁵.

De er begge reaksjoner på den sceniske handlingen og med en fiktiv karakter som er mottaker. Det er snakk om en slags hybrid fiksjonskontrakt, hvor salen henvender seg til fiksjonen. Kortet blir en mulighet til å gå i dialog med såvel forestillingen som sin egen reaksjon på hendelsene på scenen. Den direkte henvendelsen er i begge eksemplene fylt med harme, og begge åpner med: «hvorfor voldtok du Maria?». Deretter følger det flere anklagende spørsmål, og den ene deltakeren skriver rett ut: «Jeg forstår ikke hvordan en person som deg, som jeg faktisk likte personligheten til – kunne gjøre noe sånt!? Når jeg så hva du gjorde mistet jeg sansen for deg!»³⁶. Begge kortene er nesten identisk signert, den ene tar utgangspunkt i sin egen opplevelse som «publikummer», mens den andre snakker på vegne av hele «publikum». Likhetene i henvendelse, åpning, avslutning og innhold gjør at jeg antar at disse deltakerne kan ha utformet sine respektive kort enten i fellesskap eller ved siden av hverandre. Jeg observerte i verkstedene at deltakerne gjerne satt eller lå på gulvet i grupperinger, noen av dem bokstavelig talt oppå hverandre. Det var flere som snakket sammen underveis, uten at jeg har noen oversikt over hva som ble sagt eller hvilke bidrag som tilhører eventuelle samtaler. Men det illustrerer hvordan også kritikkprosessen her er en sosial situasjon, som manifesterer seg i materialet på flere måter.

Fiksjonskritikk

To av deltakerne i verkstedene etter *Chotto Xenos* har mer eksplisitt valgt å skrive innenfor forestillingens fiksjon. Forestillingen er som nevnt en soloforestilling om unge soldaters opplevelse av eller møte med første verdenskrig, og disse deltakerne har valgt å utforme kort eller brev som er stilet fra soldaten (i forestillingen) og til fiktive personer i soldatens liv utenfor scenen.

³⁵ Anonym deltaker 9, kritikkverksted 2022, Stavanger.

³⁶ Anonym deltaker 5, kritikkverksted 2022, Stavanger.



Figur 6: For- og bakside, Anonym deltaker 6, kritikkverksted 2022, Oslo



Figur 7: For- og bakside, Anonym deltaker 7, kritikkverksted 2022, Oslo

Begge disse deltakerne bruker fiksjonsuniverset som utgangspunkt, og i stedet for å vurdere brukes postkortformatet og fiksjonsuniverset som tolknings- eller samskapingsmulighet. De fabulerer, på ulikt vis, videre på handlingen og dikter inn mulige konsekvenser og virkninger av forestillingens handling. Dette går direkte inn i det Schmidt kaller 'making and imagining'³⁷; at deltakerne forestiller seg noe i forlengelsen av det som skjer 'på scenen', men at de ikke bare forsøke å tolke dette, men også skaper videre. De forestiller seg begge hvordan første verdenskrig har hatt en innvirkning på både soldaten – altså karakteren i forestillingen – men også mulige andre karakterer i dennes liv. I stedet for kritikk eller vurdering, benyttes fiksjonen som en måte å

³⁷ Schmidt, «How we talk», 37.

skape mening. Kritikalitet får her form som en slags fan-fiksjon, hvor deltakerne fortsetter å dikte i forlengelse eller langs forestillingens fiksjonsunivers. Owen G. Parry skriver i artikkelen «Yoko Ono fanfiction» om praksisen med å skrive fan-fiksjon innenfor scenekunst: «The practice of re-writing (usually) popular media texts in fanfiction and re-enactment (usually) in performance histories are obvious points for comparison»³⁸. Parry trekker linjer mellom det å skrive i forlengelsen av scenekunst og performativ skrift og andre tradisjoner som ‘*art writing*’ og ‘*conceptual writing*’. I denne konteksten vil begrepet ‘fan’ sannsynligvis være en misvisende beskrivelse av deltakerne i kritikkverkstedet, og kanskje vil begrepet ‘fiksjonskritikk’ (utledet av det engelske ‘*factio-criticism*’) være mer dekkende. Men beskrivelsen av hvilken funksjon *fanfiction* kan ha er fortsatt dekkende, hvor Owen skriver at denne måten å skrive på kommer ut av «(a) desire to transform and re-work existing narratives. It extends a work, rather than capturing it. It opens to the possibility of collective or common investment, embodiment and infinite remediation»³⁹. En fiksjonskritikk er på sett og vis et svar på scenekunstopplevelsens invitasjon til å være medskapende, og gjør seg til likestilt dialogpartner med ‘det som skjer på scenen’.

Kritikk for hvem?

Formålet med denne studien har vært å se på tilskuererfaringer gjennom eller i tilknytning til kritikk. Fremfor at jeg definerer en lesergruppe for kritikken har elevene selv kunnet definere dette gjennom å velge mottaker for postkortene. I materialet har det manifestert seg både faktiske og fiktive avsender- og mottakerposisjoner, bestående av konkrete og abstrakte størrelser. Henvendelser til venner, medelever, objekter og kunstner har gitt innsyn i *hvordan* deltakerne har opplevd forestilling, og særlig i sosial relasjon til rom og medtilskuere.

Det fremgår tydelig av materialet mitt at ungdommene er interessert i eller opptatt av hvem de opplever sammen med, hva som skjer i rommet rundt dem så vel som på scenen, og hvordan rommet (inkludert stolradene) virker inn på dem og på den kroppslige opplevelsen. I den grad deltakerne har tatt i bruk vurdering så har det vært mer rettet mot *opplevelsen* enn av forestillingen forstått som ‘det som skjer på scenen’. Dette kan muligens også ha sammenheng med at de mangler verktøy for å vurdere dette. Ett av unntakene er Anonym deltaker 2, som skriver at danseren hadde «god energi». I et mer vurderingsorientert verksted kunne man ha jobbet mer med begrunnelser av vurderinger, både affektivt eller personlig motivert og mer faglig begrunnet. Men opplevelsesfokuset kan også utvikles videre i retning av en institusjonskritikk hvor vilkårene og rammene for kunstopplevelsen også kan inkluderes. Altså at for eksempel fokuset på det ubekvemme i selve tilskuersituasjonen kan anerkjennes som like relevant kritikk som for eksempel en vurdering av hvor god eller dårlig eleven synes kunsten er. I en slik kritikkforståelse

³⁸ Parry, «Yoko Ono fanfiction», 97.

³⁹ Ibid, 101.

vil fokuset på det ubekvemme kunne være en kritikk av programmering eller også helt overordnet; en protest mot eller kritikk av Den kulturelle skolesekken på et mer generelt nivå.

I materialet mitt er det mye som tyder på at negativ respons smitter eller skaper reaksjoner blant publikum. Men der deltakerne har uttrykt misnøye med forestillingen, utøver eller forestillingssituasjonen, så rettes misnøyen i kortene mot *medtilskuerne* i stedet. Disse deltakerne virker mer opptatt av å skrive seg inn i et fellesskap med kunstnerne enn de andre i salen. Dette kan også ha sammenheng med at deltakerne i to av verkstedene var elever som hadde en uttrykt interesse for dans, mens de andre klassene var mer 'ordinært' sammensatt når det gjaldt scenekunstinteresse. Men det er da også interessant at disse deltakerne ikke henvender seg til egne fellesskap, altså andre interesserte medtilskuere, men snarere til kunstnerne.

Kritikkforslag

Jeg har tidligere etterspurt «en kritisk praksis som tar høyde for at betrakteren er en medskapende del av opplevelsen», for å se hvorvidt dette ville «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»⁴⁰. I denne studien har jeg benyttet en kritikkforståelse som helt enkelt går ut på at kritikken er en respons på en forestillingsopplevelse, og forestillingen er her forstått som både det som foregår på og utenfor scenen, underveis i forestillingen som hendelse – men også i for- og etterkant av selve hendelsen. Postkortet er her en respons som kritikeren sender til seg selv, til empiriske eller fiktive mottakere.

I noen av eksemplene fremstår kritikken mer som en prosess enn som produkt og det var overraskende mange ulike tilnærminger til både adressering av kortene, visuell utforming (gjennom tekst og/eller tegning) og hvilke typer tilskuererfaringer som kom til syne i materialet. Muligheten til selv å velge avsender og mottaker har inkludert aspekter fra hele scenekunstopplevelsen, og selv om flere av deltakerne har beveget seg bort fra de klassiske kritikkformatene, så er det vurderende aspektet fra anmeldelsen og den mer direkte henvendte tonen fra samtalen ivaretatt og brukt på andre måter enn det som er sedvane.

Det er tre funn i materialet som jeg ser som særlig potente for videre utvikling eller utprøving av som kritikk. Det ene handler om bruken av fiksjon, det andre om tegning som del av skriftbegrepet og det tredje funnet er måten postkortene fungerer som selvstendige, kunstneriske bidrag.

⁴⁰ Pettersen, «En affektiv», 358.

Bruken av fiksjon foregår på flere plan. Deltakerne i verkstedet har signert samtykkeskjema som gir meg tillatelse til å lese og publisere innholdet i kortene, men kortene er samtidig utformet løsrevet fra hverdagsfunksjonen hvor de sendes til en empirisk person. I ytterste konsekvens har alle på den måten fiktive mottakere, ettersom deltakerne vet at det er jeg som skal motta kortene og at de skal inngå i min forskning. Med fiksjon sikter jeg i denne sammenhengen til den mer eksplisitte bruken av fiksjon i empirien, enten som fan-fiction eller andre måter hvor fiksjonsuniverset kan være et startpunkt for en videre fabulering eller samskaping. Denne tilnærmingen kan inn-reflektere den sceniske handlingen og/eller den teatrale hendelsen, men den kan også overskride eller motsi denne. Det å skape innenfor eller langs et fiksjonsunivers fremstår i mitt materiale som en slags fusjon av fiksjonskritikk og performativ skrift, særlig det teoretikere som Sedgwick, Rogoff, Rendell og Martin kaller å tenke *langs* eller ved siden av kunsten – i stedet for *om* den⁴¹. Det er eksempler på kritikk som utfordrer makthierarkiene og gir rom for kritisk tenkning *gjennom* en kreativ skrift. Utformingen av kortene som dialoger mellom karakterer i det som skjer på scenen, hvor deltakerne bruker disse posisjonene til å adressere spørsmål de har til aspekter ved forestillingen, gir også deltakerne anledning til å spille ut harme, entusiasme eller andre affektive eller emosjonelle reaksjoner.

Det andre funnet gjelder bruk av tegning i tillegg til eller i stedet for tekst. Som jeg ser på i en annen artikkel⁴², så har tegningen mange bruksområder i kritikken. Den kan være en illustrasjon til teksten, men det kan like gjerne være omvendt eller også et likestilt forhold. Dette åpner opp for en mer en kritikk som ikke nødvendigvis må være tekstbasert, hvor illustrasjon, karikatur, grafisk design eller tegneserie (som også forekommer som tentativt uttrykk i materialet) kan være mulige uttrykk for kritikk. Dette peker videre mot det tredje funnet, som er at postkortene har belyst hvordan kritikk også kan være kunstneriske bidrag. Dette er et aspekt som all kritikk potensielt er i besittelse av, men som ofte ellers er oversett. Også en vurderende tekst om en forestilling er en tekstlig komposisjon, et åndsverk hvor det gjøres valg og hvor teksten skaper noe nytt. Tentativt nøytrale beskrivelser av aspekter av en forestillingsopplevelse er nettopp aspekter eller øyeblikk som velges på bekostning av andre aspekt eller øyeblikk, og språket et ikke en én til én-gjengivelse. I ytterste forstand er all tekst om eller i forlengelse av en scenekunstopplevelse kreativt fundert idet man søker et språk som man opplever at best uttrykker det man har opplevd. Filmkritiker A. O. Scott skriver i boka *Better living through criticism* (2016) at «Criticism is art's late-born twin. They draw strength and identity from a single source, even if, like most siblings, their mutual dependency is frequently cloaked in rivalry and suspicion»⁴³. En kritisk praksis er plassert mellom journalistikk, akademia og kunst – og utforskningen av hva kritikk kan være som kunst, har blitt stemoderlig behandlet i forhold til journalistikk og akademia.

⁴¹ Se Martin, «Unpeeling»; Rogoff, «Looking away»; Sedgwick, *Touching feeling*.

⁴² Se Pettersen, «Hva husker du».

⁴³ Scott, *Better living through criticism: How to think about art, pleasure, beauty & truth*, 17.

I flere av de kritikkeksempelene jeg har tatt med her endres relasjonen mellom kritiker og verk bort fra det Hilavaara og Orley omtaler som «mastery – the object under critique» eller «distance – writing about an object» til et forhold basert på «equivalence and analogy – writing as the object»⁴⁴. Eller, for å si det med Rogoff: deltakerne har beveget seg bort fra å kritisere og mot det som kalles kritikalitet⁴⁵. Hos Rogoff handler dette om å bebo kulturen og destabilisere den i utgangspunktet hierarkiske relasjonen mellom tilskuer og kunstner/verk. Særlig figur 6 og 7 leser jeg som kritikk som inviterer til fortsatt fabulering og refleksjon over egen opplevelse, og hvor teksten kan tolkes som ekfrase – «that is texts that seek to evoke another non-textual art form, and creative products that potentially manifest the experience of the spectator/author to the reader/researcher»⁴⁶. Disse postkortene beskriver et aspekt av forestillingen, og har samtidig en helhetlig sluttet form.

I likhet med den hverdagslige bruken av postkort, så belyser også postkortkritikken kritikken som en prosess, som et fragment eller utdrag fra en reise som fortsatt pågår. Postkortkritikken ser ut til å passe godt for en kritikk som er erfaringsbasert eller kreativt fundert, og hvor det er fragmenter som skal fremheves siden postkortets flate krever at man tar tydelige valg.

Empirien her peker mot en kritikk som både kan fungere som selvstendige uttrykk eller som flerstemmig eller kollektiv kritikk. Postkortkritikken *kan* være rettet mot en generell offentlighet, slik anmeldelser i dags- og ukespresse gjerne er, men jeg ser et større potensial for en mer prosessorientert kritikk hvor postkortet er en reisebeskrivelse av et spesifikt øyeblikk. Kritikken kan være en respons på publikum, på rom eller scenisk handling, og valg av mottaker er med på å forme dette. En annen mulighet er at kortene stilles ut, som en utstilling, og hvor leser/betrakter selv må navigere og fortolke i mylderet av avsendere, mottakere og valgt innhold/utforming. Her tror jeg ikke det vil være formålstjenlig å fastlåse denne kritikken i én formidlingsmodell, men at postkortkritikken i stedet må utvikles i hvert tilfelle, basert på de mottakerposisjonene som til enhver tid foreslås og i relasjon til den kunsten de er respons på.

⁴⁴ Hilevaara & Orley, *The creative critic*, 7.

⁴⁵ Rogoff, «What is a theorist?», 99-100.

⁴⁶ Reason, «Writing the embodied».

Litteraturliste

- Akram Khan Company (u.å.). *Chotto Xenos*.
<https://www.akramkhancompany.net/productions/chotto-xenos/>
- Arntzen, K. O. «Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske». I *Peripeti, no 24-2016*, (s. 127-134):
<https://tidsskrift.dk/peripeti/issue/view/7841>
- Fensham, R. «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). Gent: Academia Press, 2016.
- Felski, R. *The limits of critique*. Chicago & London: The university of Chicago Press, 2015.
- Fischer-Lichte, E. *The transformative power of performance: A new aesthetics*. London & New York: Routledge, 2004/2008.
- Fischer-Lichte, E. *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. New York & Oxon: Routledge, 2009/2014.
- Haseman, B. «A manifesto for performative research», I *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, No 118, Februar, 2006. (s. 98-106). 2006.
- Heim, C. *Audience as performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*. London & New York: Routledge, 2016.
- Hilevaara, K. & Orley, E. (red). *The creative critic: Writing as/about practice*. New York & Oxon: Routledge, 2018.
- Martin, D. D. «Criticism as a political event», I Radosavljevic, D. *Theatre Criticism: Changing landscapes*. (s. 219-235). London & New York: Bloomsbury, 2016a.
- Martin, D. D. «Unpeeling action: critical writing, training and process». I *Theatre, Dance and Performance Training*, 7:2, (s. 195-211). Routledge, 2016b. DOI:
<https://doi.org/10.1080/19443927.2016.1180318>
- McEvoy, W. «Performative criticism and creative critical writing». I Radosavljevic, D. (Red.), *Theatre criticism: Changing landscapes* (s. 291-305). London & New York: Bloomsbury, 2016.
- Parry, O. G. «Yoko Ono fanfiction», I Hilevaara, K. & Orley, E. (Red.), *The creative critic: Writing as/about practice* (s. 95-102). New York & Oxon: Routledge, 2018.
- Pettersen, A. T. «Young critical practices: Ways of thinking in and with the arts», I *Critical Stages, December 2020: Issue No 22*, 2020: <https://www.critical-stages.org/22/young-critical-practices-ways-of-thinking-in-and-with-the-arts/>
- Pettersen, A. T. «En affektiv og performativ ungdomskritikk». I Skregelid, L. & Knudsen, K. N. *Kunstens betydning?: Utvidede perspektiver på kunst og barn & Unge*. (s. 343-359). Cappelen Damm Akademisk, 2022.
- Pettersen, A. T. «Hva husker du best: Affektive avtrykk i et kritikkverksted for ungdom». DRAMA, forventet publisert i 2023.

- Phelan, P. *Mourning sex: Performing public memories*. London & New York: Routledge, 1997.
- Pollock, D. «Performing writing» i Phelan, P. & Lane, J. (Red.) *The ends of performance*. (s. 73-103). London & New York: New York University Press, 1998.
- Rendell, J. *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*. London & New York: I.B. Tauris & Co, 2010.
- Reason, M. *The young audience: Exploring and enhancing children's experiences of theatre*. London: UCL Institute of Education Press, 2010.
- Reason, M. «Writing the embodied experience: Ekphrastic and creative writing as audience research», I *Critical Stages*, December 2012: Issue No 7: <https://www.critical-stages.org/7/writing-the-embodied-experience-ekphrastic-and-creative-writing-as-audience-research/>
- Rogaland Teater. *Maria Stuart*. <https://rogaland-teater.no/forestillinger/nypremiere-maria-stuart/>
- Rogoff, I. «Looking away: Participation in visual culture». I Butt, G. (Red.), *After Criticism: New responses to art and performance* (s. 117-134). Malden, Oxford & Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Rogoff, I. «What is a theorist?». I Elkins, J. & Newman, M. (Red.). *The state of art criticism*, (s. 97-109). New York & Oxon: Routledge, 2008.
- Sauter, W. *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*. University of Iowa Press, 2000.
- Sauter, W. *Eventness: A concept of the theatrical event*. Stockholm: STUTS: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2008.
- Scenekunstbrukets podkast, «Kitchen Table: Følelser», 2020; <https://www.showbox.no/arrangement/podkast-kitchen-table-folelser/>
- Schmidt, T. «How we talk about the work is the work». *Performance Research*, 23(2), 2018, (s. 37-43). <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464751>
- Scott, A. O. *Better living through criticism: How to think about art, pleasure, beauty & truth*. London: Penguin Books, 2016.
- Sedgwick, E. K. *Touching feeling Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press, 2003.
- Sørensen, P.W. *At lytte til børn: Børns publikumstilblivelser i skole, når teatret kommer forbi*. Ph.d.-avhandling. Roskilde Universitet, 2021.
- Wardle, I. *Theatre criticism*. London & New York: Routledge, 1992.