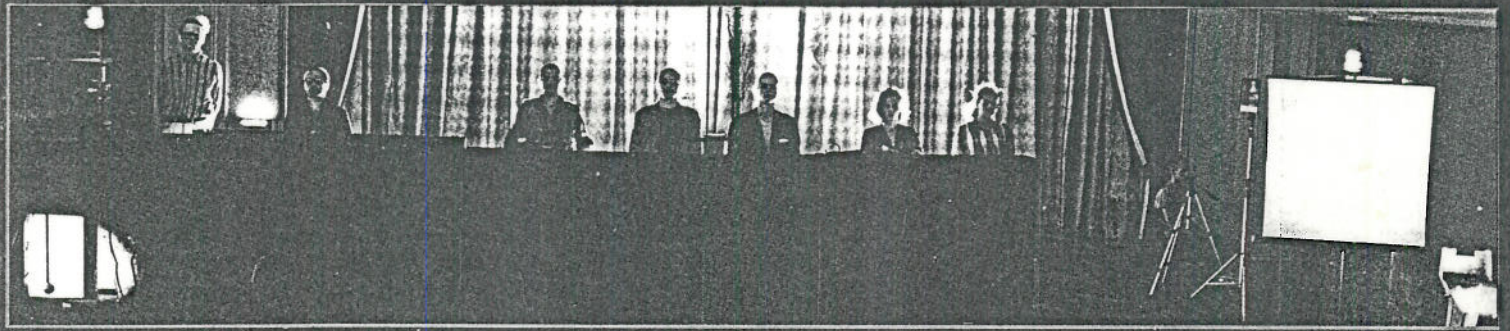


Bergen Internasjonale Teater presenterer

*Fra Visual performance  
til prosjektteater  
i Skandinavia*

*From Visual Performance to Project-Theatre  
in Scandinavia*



BAK-truppen - Germania Tod in Berlin - 1989

*Katalog vol. 1 - 1990*

et særnummer av

**spillerom**

t i d s k r i f t f o r d a n s o g t e a t e r



**Bergen Internasjonale Teater presenterer:**

**Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia**

**KATALOG vol. 1 - 1990**

**et særnummer av SPILLEROM, tidsskrift for dans og teater**

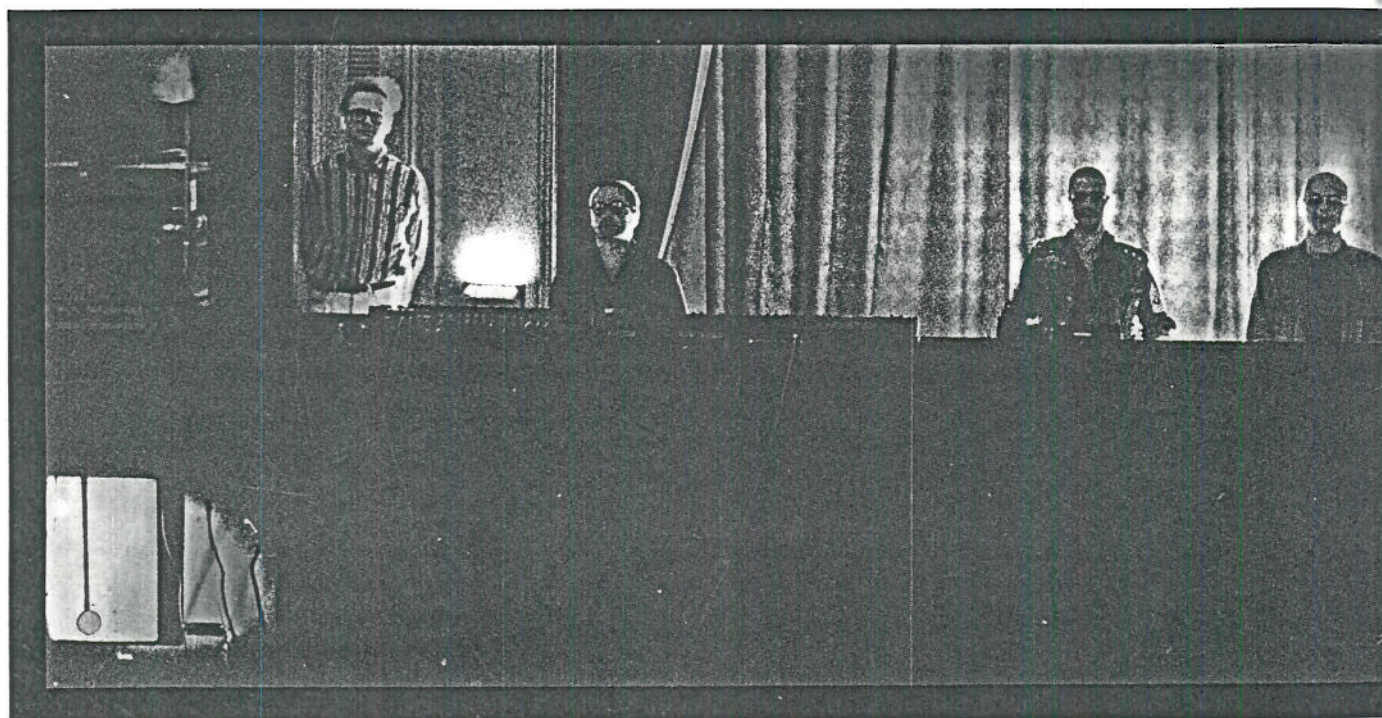
**ISSN 0802 - 930 X**

**Redaksjon/edited by**

**BERGEN INTERNASJONALE TEATER**

**Knut Ove Arntzen/Sven Åge Birkeland**

BAK-truppen - Germania Tod in Berlin - 1989



**Design og layout: Tom Rasmussen**

**Sats: Gjerts Setteri AS**

**Trykk: Havel AS**

**Translatør: Neil Fulton**

**Foto, omslag: Bo Krister Wahlström**

**Kolorering: Lasse Berntzen**

**Repro, omslag: Bergen Repro AS**



# Forord

*Bergen Internasjonale Teater har en interessant forhistorie, hvilket organisasjonen i dag ikke kunne vært foruten. Fra å fungere som teaterfestival med årlige høstmønstringer av nasjonal og internasjonal scenekunst, er dagens situasjon at Bergen Internasjonale Teater er blitt et helårlig, profesjonelt drevet teater uten fast ensemble og teaterhus. B.I.T. vil i 90-årene satse på å være Norges internasjonale møtested for ny og spennende, ja også direkte provoserende, - scenekunst. Å arrangere gjestespill vil fremdeles være en oppgave av betydning, men kanskje enda viktigere vil det være å prioritere egen produksjon; B.I.T. skal produsere norske og nordiske kunstnere med visjoner. Kunstnere med store ideer og evne til å kunne realisere disse. Dette arbeidet vil kreve store grunnlagsinvesteringer, blant annet i form av et godt utbygd nasjonalt og internasjonalt nettverk innen områdene kunst, kapital og forskning. Med utgangspunkt i den forhistorie denne katalogen omtaler og artikkelen om Visual performance og prosjektteater i Skandinavia, håper vi å ha anslått noe av det B.I.T. ønsker å arbeide videre med og i hvilken ramme dette arbeidet vil foregå. Tiden som står foran oss er av avgjørende betydning. Det norske og det nordiske teater vil kunne være retningsgivende i et internasjonalt perspektiv. Bergen Internasjonale Teater produserer denne katalogen som et første ledd i en slik prosess.*

# Foreword

*Bergen International Theatre has an interesting background, which today's organization couldn't do without. From functioning as a theatre-festival with annual autumn-gatherings of national and international stage-art, Bergen International Theatre has now become a year-round, professionally-run theatre, with no permanent ensemble or stage. During the 90's B.I.T. will base itself on being Norway's international meeting place for new and exciting, not to mention provocative, stage-art. Arranging guest-performances will still be an important part of our work, but even more important will be our own productions; B.I.T. intend producing for Norwegian and Scandinavian artists of vision - those who have great ideas and the ability to bring them to life. This work will call for large basic investments, among other things in the shape of a well-developed national and international network within the spheres of art, capital and research. With a basis in the pre-history referred to in this catalogue and the article about Visual Performance and project-oriented theatre in Scandinavia, we hope to give an idea of what B.I.T. wish to develop, and the framework within which this work will take place. The time that lies ahead of us is all-important - Norwegian and Scandinavian theatre ought to be able to set international trends. Bergen International Theatre are publishing this catalogue as a first step in this process.*



# Visual performance og prosjektteater i Skandinavia

Av Knut Ove Arntzen

## Visual performance: Workshop og billedorientering.

*Visual performance er en teaterform som springer ut fra performance-bølgen på slutten av 1960-tallet. Den innebærer at uttrykket estetisk sett i større grad bygger på det visuelle enn på det tekstlige, og ligger i skjæringspunktet mellom konseptkunst, minimalismen og multimedia. I slutten av 1960-årene laget Robert Wilson sine første forestillinger i New Yorks Soho-område. De var basert på en fragmentarisk teknikk hvor billed-elementene ble koplet sammen med en eksperimenterende bevegelses- teknikk. Performance-uttrykket som sådant hadde delvis sin bakgrunn i 1950-årenes happening, og den var igjen en videreføring av den historiske avant-garde i før-krigstidens Europa med vekt på dadaisme og surrealisme. Samtidig arbeidet The Living Theatre med en teknikk som de kalte free-acting, og som innebar at skuespillerne skulle være seg selv på scenen i større grad enn å leve seg inn i rollene. Julian Beck og Judith Malina hadde gjennom Erwin Piscators teaterskole i New York tidlig på 1950-tallet fått tilgang på impulser fra tysk teater i mellomkrigstiden. Piscator-scenens bruk av arbeidskollektiver kan ha dannet mønster for en workshop-aktig måte å organisere en arbeidsprosess. Workshop-situasjonen er et grunnleggende kreativt og pedagogisk utgangspunkt. Amerikaneren Ron Argelander skjelner mellom special-skills workshops, production-oriented workshops og selfexploration-workshops; paratheatrics. Den første dreier seg om å utvikle tekniske ferdigheter,*

Fra forestillingen «Edison» av Robert Wilson,  
Festival d Automne, Paris 1979





# Visual Performance and Project-Theatre in Scandinavia

By Knut Ove Arntzen

## Visual Performance: Workshops and pictorial orientation.

*in direction of a visual kind of dramaturgy*

Visual performance is a theatre-form which has its origins in the performance wave of the late sixties. The term implies, esthetically speaking, a form of expression which is basically more visual than textual, lying on the point of intersection between conceptual art, minimalism and multimedia. In the late sixties Robert Wilson put together his first performances in the Soho area of New York. They were based on a fragmentary technique, coupling pictorial elements with an experimental technique of movement. The performance expression as such had roots in the happenings of the fifties, which in turn were an extension of the historical avant-garde of pre-war Europe, especially dada and surrealism. At the same time the Living Theatre were working on a technique which they called free-acting, which called upon the actors to be themselves on the stage, rather than involve themselves in their roles. Julian Beck and Judith Malina were influenced by German theatre from between the wars, via Erwin Piscator's theatre school in New York in the early fifties. Piscator's use of workgroups may have been a model for a procedure in which the workshop formed a creative and pedagogical basis. The American, Ron Argelander differentiates between special-skills workshops, production-orientated workshops and self-exploration workshops; paratheatrics. The first is concerned with developing technical skills, the second with producing performances and the third is purely pedagogical -

*1. artwork  
Visual perform  
and  
Project Theatre  
in Scandinavia  
shows pg 107*

*Til  
forleings-  
telser  
Hs. parateatr  
of visual  
performance.*

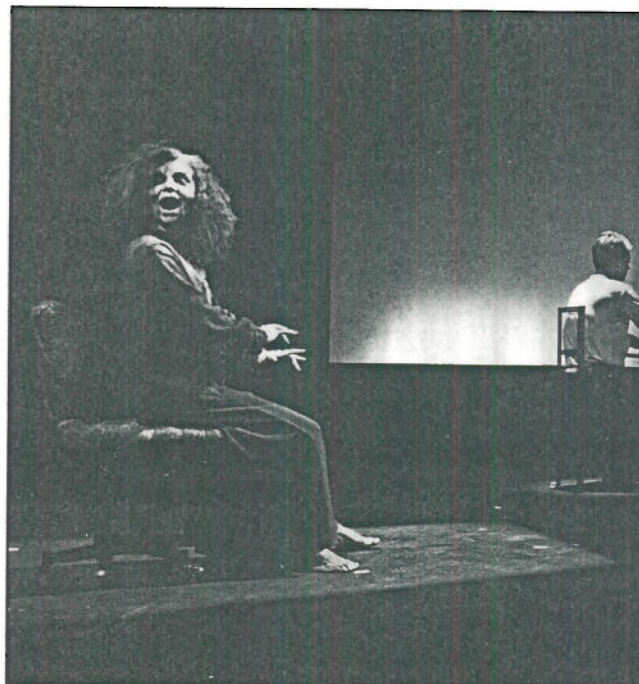
From the performance "Edison" by Robert Wilson,  
Festival d'Automne, Paris 1979



den andre om å produsere forestillinger og den tredje går på det rent pedagogiske: Deltagernes opplevelse og utforskning av seg selv. De to første er i egentlig forstand rettet mot praktisk teater i betydningen å lage forestillinger, mens den siste er knyttet til en trend som Jerzy Grotowski var med på å skape i 1970-årene - det såkalte parateater, hvor ethvert skille mellom aktør og skuespiller er opphevet<sup>1</sup>.

Robert Wilson fant mye av sitt utgangspunkt i workshop-situasjonen. Tidlig i 1960-årene jobbet han med movement workshops forskjellige steder i USA. Det var arbeidsgrupper hvor dans og bevegelse var forbundet med terapi i forhold til barn og ungdom med fysiske eller mentale handicaps. De mest kjente elevene hans var Christopher Knowles og Raymond Andrews. Gjennom dette arbeidet oppdaget Wilson at mennesket kan ha en utviklet indre forestillingsverden. The Inner Screen ble betegnelsen på det som skjer når den indre virkelighet ruller fram for oss lik en indre film<sup>2</sup>. I dette ligger det en tydelig parallell til surrealistenes søken etter en overordnet virkelighet til forskjell fra den umiddelbart verifiserbare som omgir oss i den såkalte normaltstand. Denne kan en kanskje si at Wilson søkte å utvikle i forbindelse med sine visual performances. Han ville dessuten utforske gestenes og bevegelsenes natur, og fant at de i sine grunnelementer er enkle. Den naturlige bevegelse går ut i fra ryggraden og forplanter seg videre ut i rommet. Hans nære medarbeider, koreografen Andrew de Groat, sammenlignet det med å utforske sin egen dans med å være på spasertur uten mål. Vår opplevelse av verden er forbundet med både tid og bevegelse, og tilsammen utgjør de the image. Dette var grunnkomponenten i «Deafman's Glimpse» som ble vist på Nancy-festivalen i Frankrike i 1971. Denne forestillingen viser studier av kroppens bevegelser i det øyeblikk hvor en kvinne i ekstremt langsom bevegelse dreper to barn med kniv. Tiden blir et bilde på seg selv gjennom bevegelsens ensformighet<sup>3</sup>. Dette er noe av grunnlaget for en teaterstil hvor billedvirkningen som sådan er det sentrale estetiske virkemiddel, noe som innebærer at bevegelse i rom i stor grad blir erstattet av bevegelse i tid. En historisk parallell kan være de klassiske japanske teaterformene Kabuki og Noh, hvor Kabuki representerer det rom-energetiske mens Noh representerer det tids-energetiske<sup>4</sup>.

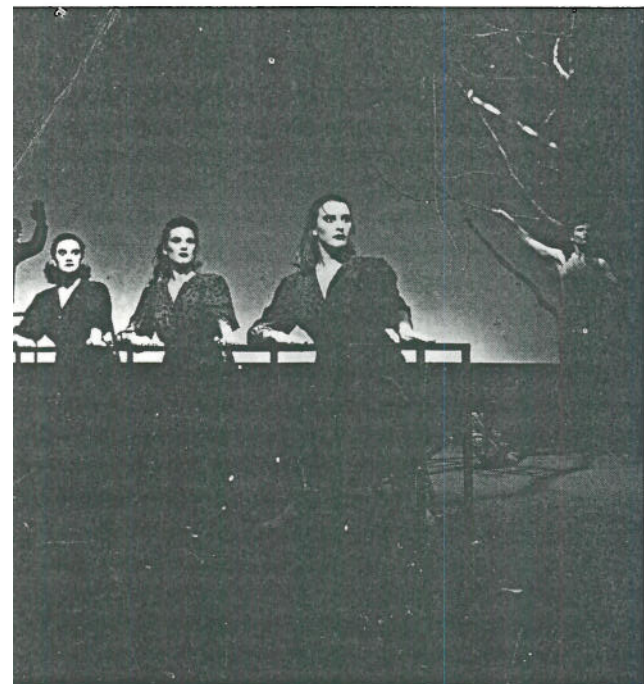
Franco Quadri sier i sin artikkel «Avantgarde? Nouveau Théâtre» at den historiske avantgarde i etterkrigstiden utviklet seg videre som en neo-avantgarde, et oppgjør med fascismens reaksjonære konservering av den borgelige kultur. Fram til 1970-årene var denne neo-avantgarden i Europa representert gjennom internasjonalt kjente teaterfolk som Strehler og Carlo Quartucci i Italia, polakken Jerzy Grotowski og kjente teatreale regissører som Peter Brook og Peter Stein. Da Robert



**Robert Wilson «Hamletmachine»  
av Heiner Müller,  
Theater in der Kunsthalle,  
Hamburg 1987.  
Foto: Elisabeth Henrichs**

Wilson kom til Europa fikk han nokså snart en stor påvirkning på teaterforholdene her med sitt billedorienterte teater. Det tekstlige blir derigjennom klart enten underlagt det visuelle eller likestilt med det. Tidligere hadde det eksperimenterende lagt i rombruk, skuespillerkunst og montasje-dramaturgi - nå blir det bildet som fokuseres med utgangspunkt i eller i forhold til tekst. Denne overgangen er det Quadri kaller post-avantgarde<sup>5</sup>. Eksempel på dette er i Italia først og fremst Magazzini Criminali. De laget i 1979 den svært minimalistiske og visuelt orienterte forestillingen «Crollo Nervoso» mens de etter 1980 fikk et overslag til tekstarbeid med «Genet a Tangeri» (1984). Det tekstlige og det visuelle likestilles, med den konsekvens at billedvirkningen ikke lenger er overordnet som hos Wilson. Dette teaterarbeidet knyttes produksjonsmessig til det en kan kalle prosjektteater, noe som vil si at det foregår utenfor de store teaterinstitusjonene. Denne distinksjonen er nødvendig å gjøre i den grad en ser til land hvor institusjonskulturen har stått særlig sterkt, slik som Tyskland og de skandinaviske landene. Det er ikke tilfeldig at et fritt prosjektteater særlig kom til å prege teaterlivet der hvor man enten ikke hadde noen sterk institusjonskultur fra før (Italia), eller der hvor man bevisst har søkt å bygge den ned





**Robert Wilson "Hamletmachine"  
av Heiner Müller,  
Theater in der Kunsthalle,  
Hamburg 1987.  
Foto: Elisabeth Henrichs**

*the participants experience and explore themselves. The first two are directed towards practical theatre in the sense of actually staging productions, whilst the last one is linked with a trend which Jerzy Grotowski was associated with in the seventies - the so-called paratheatre, in which the dividing line between actor and participant is rubbed out<sup>1</sup>.*

*Use of the workshop formed much of the basis of Robert Wilson's work in the early sixties, with movement-workshops in different parts of the States. These were groups which used dance and movement as therapy for children and teenagers with physical and mental handicaps. The most well-known of his pupils were Christopher Knowles and Raymond Andrews. In the course of his work Wilson discovered that people can have a well-developed inner imagery. The designation Inner Screen was given to this process which takes place when this inner reality flickers in one's mind like some kind of movie<sup>2</sup>. In this we can see a clear parallel to the surrealists' search for a reality beyond our own, immediately verifiable normal condition. One could say that Wilson attempted to develop this through his visual performances. Moreover, it was his intention to investigate the nature of gesture and movement, and he found a fundamental simplicity in this. Natural movement originates in the spine*

*and spreads outwards from there. His close collaborator, the choreographer Andrew de Groat, compared the exploration of one's own dance with an aimless walk. Our experience of the world is closely related to time and movement, and together they constitute the image: This was the basic building-brick of «Deafman's Glance» which was to be seen at the Nancy-festival in France in 1971. Here we saw studies of bodily movement, as a woman kill two children with a knife, in slow motion. Time became a picture of itself through the monotony of the movements<sup>3</sup>. This is some of the basis of a theatrical style in which the pictorial effect as such is the central esthetical means, requiring for a large part the replacement of movement in space by movement in time. A historical parallel would be the classical Japanese theatrical forms, Kabuki and Nô, Kabuki then representing energy-in-space and Nô representing energy- in-time<sup>4</sup>.*

*Franco Quadri states, in his article «Avant-garde? Nouveau Théâtre» that the historical avant-garde developed after the war as a neo-avant-garde, settling accounts with the reactionary conservation of bourgeoisie culture by the fascists. Up until 1970 this neo-avant-garde was represented in Europe by theatre people such as Strehler and Carlo Quartucci in Italy, the Pole Jerzy Grotowski and well-known directors of theatre such as Peter Brook and Peter Stein. Soon after Robert Wilson came to Europe he had a certain impact on and was influencing the pictorially-orientated theatre here. The text was clearly subordinated to, or, at best, placed on an equal footing with the pictorial. Hitherto, people had experimented with use of space, acting techniques and montage-dramaturgy; now the pictorial was in focus, with a point of origin either in, or in relation to the text. It is this transition which Quadri calls the post-avant-garde<sup>5</sup>. An example of this in Italy is first and foremost Magazzini Criminali. In 1979 they produced the extremely minimalistic and visually oriented performance, «Crollo Nervoso». However, in 1984 they moved more over to text, with «Genet a Tangeri». The textual and the visual were placed on an equal footing, with the consequence that the pictorial effect no longer was in the high seat as it had been with Wilson. Production-wise, this theatrical work is linked to what we may call project-theatre, the implication being that this takes place outside of the big theatre-institutions. This distinction is important to make, especially when looking at areas such as Germany and Scandinavia, where institutionalized culture has had a strong standing. It is no coincidence that a free-standing, project-orientated theatre has come to make its mark on theatrical life either in countries where there hasn't been any particularly strong institutional theatre-culture from before (Italy), or where there have been deliberate attempts to wind it*



(Nederland og Belgia). I Skandinavia står institusjonsteaterkulturen fortsatt svært sterkt og truer i øyeblikket med å virke lammende på nyskapende forsøk. Til tross for det har et prosjektteater klart å

markere seg, og det både utenfor og innenfor institusjonene – selv om det sistnevnte enda stort sett må betraktes som en mulighet som enda ikke har fått ordentlig gjennomslag.

## En visuell dramaturgi: De likestilte elementer.

For å kunne etablere en terminologi både dramaturgisk og forestillings-analytisk til å beskrive den form for visual performance og likestilt dramaturgi som kjennetegner prosjektteater og post-avantgarde, er det nødvendig å utdype et begrep som visuell dramaturgi. Det innebærer at virkemidler som romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke lenger er ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt hverandre. Det henger sammen med at stabile dramatiske konvensjoner ikke lenger garanterer for en meningsfull formidling basert på målbare, moralske eller ideologisk gitte størrelser. Forestillingens elementer er satt sammen på uforutsigbare måter, og forestillings-analytisk sett har den tegnformidlende eller semiotiske forestilling utspilt sin rolle. Dette gjelder selvfølgelig ikke i forestillingspraksiser hvor den hierarkiske oppbygging er beholdt, slik at meningsutsigelsen styres på tekstlige eller litterært-dramaturgiske premisser. Spørsmålet er bare om et slikt teater fortsatt når fram i en fragmentarisk verden, hvor kunstmottagerne ikke lenger venter seg eller lar seg berøre av ideologisk eller pedagogisk styring. Post-strukturalisme og dekonstruksjon er betegnelser som korresponderer med post-avantgarde og visuell dramaturgi når det gjelder generell metode-debatt.

Det nye teatrets ikke-semiotiske karakter blir påvist av den amerikanske teaterforskeren Michael Kirby i artikkelen «Nonsemiotic Performance». Han kan forståes dithen at den riktige eller enestående tolkning ikke lenger eksisterer, i og med at teaterutviklingen har gått i retning av det fragmentariske med tilsynelatende tilfeldige virkninger<sup>6</sup>. Dermed mister semiologien som forestillingsanalytisk mulighet mye av sin relevans. I begrepet om en visuell dramaturgi kan der som sagt ligge et metodisk alternativ når det gjelder forestillings-analyse. Det innebærer en erkjennelse av at visualitet og tekstualitet, romlighet og frontalitet, markerende og fortolkende skuespillerkunst går inn i skjæringsforhold med hverandre. Dette kan illustreres nærmere ved å sette opp et system av akser hvor tyngdepunktet kan forskyves alt ettersom hvilken forestilling man skal ta stilling til.

Visualitet og tekstualitet viser til forestillingens orientering i forhold til bilde og tekst, med mange mulige variabler i forhold til organisering av rom, bruk av tablå og spillestil. Noen ganger kan f.eks. teksten være sterkere vektlagt enn det visuelle og omvendt, eller det kan være balanse i forholdet. Et eksempel på det er Robert Wilson's oppsetting av Heiner Müllers «Hamletmachine» på Thalia Theater (TiK) i Hamburg i 1988. Müllers kommentar var at man kunne se bildet og legge hendene for ørene eller hendene for øynene og høre teksten<sup>7</sup>. Bildet ledsaget ikke lenger teksten eller omvendt.

Kirby utviklet dessuten en teori om skillet mellom fortolkende og markerende skuespillerkunst i den kjente artikkelen «On Acting and Non-Acting». Skillet mellom det å være fortolkende skuespiller og det å medvirke uten referanse til en fortolkning, sier noe om det å være tradisjonell skuespiller på den ene siden og medvirke som performance-aktør på den andre siden<sup>8</sup>. Robert Wilson benytter seg av aktørene sine på en måte som grenser opp til Not-Acting, uten at det dermed ikke er snakk om skuespillerkunst. Aksen mellom Acting og Not-Acting representerer en totalforståelse av skuespillerkunstens forskjellige muligheter, også i et konseptuelt perspektiv. Kjente skuespillere som Liebgart Schwarz og Udo Samel opptrådte i Wilson's «Death, Destruction and Detroit II» på Schaubühne am Lehniner Platz i Vest-Berlin i 1988. Ofte vil nok tradisjonelt innstilte skuespillere gå mot den slags teaterarbeid hvor de må underordne seg en billedvirkning, og det er en av grunnene til at 1980-årenes prosjektteater i stor grad finner sine skuespillere i dansemiljøer eller blant amatører.

Den likestilte eller visuelle dramaturgi er altså betegnelsen på et teateruttrykk hvor disse forskjellige uttrykkselementer forbinder seg med hverandre på stadig nye måter – på den premissen at de ikke underordner seg hverandre. De kan allikevel variere i styrke overfor hverandre, alt etter som hvilke forbindelser eller hvilken dramaturgisk kjemi som oppstår. I det følgende er det meningen å se på konkrete eksempler fra skandinavisk prosjektteater.



down (The Netherlands and Belgium). The institutionalized theatre-culture is still very strong in Scandinavia, and any new creativity is always in danger of being stifled. Project-theatre has

managed to get itself noticed, in spite of this, both outside and inside the institutions, even though the latter still on the whole must be regarded as an unfulfilled possibility.

## A Visual Dramaturgy: Equivalent Elements

To be able to establish a fitting terminology, dramaturgically and analytically, for the type of visual performance and dramaturgy of equivalence that is project-theatre and post-avant-garde, we have to expand on the concept of visual dramaturgy. This means that elements such as space, frontality, textuality and visuality no longer are arranged in hierarchic systems, but are equivalent, on an equal footing, the inference being that stable dramatic conventions no longer guarantee a meaningful exchange based on measurable, morally or ideologically given quantities. The elements of the performance are assembled in unforeseeable combinations, and analytically seen, the semiotically constructed performance has played out its role. This is, of course, irrelevant in theatre-praxis where the hierarchical structure has been retained, so that the form of expression is controlled through textual or literary-dramaturgical premises. It is, however, questionable whether such a theatre-form accomplishes anything in such a fragmented world, media-wise, where the art-consumer no longer expects or allows ideological or pedagogical steering. Post-structuralism and deconstruction are terms corresponding to post-avant-garde and visual dramaturgy in the case of the modern debate on method.

The new theatre's non-semiotic character is referred to by the American theatre-critic Michael Kirby in his article, «Nonsemiotic Performance». He can be construed as saying that the correct, or only, interpretation no longer exists, theatre having developed in the direction of the fragmentary, with apparently incidental effects<sup>6</sup>. In this case semiology loses a lot of its relevance as an analytical possibility. In the concept of visual dramaturgy, as stated, there could be a methodic alternative, in the case of performance-analysis. This presupposes a realization of the intersecting relationship between visuality, textuality, spaciality and frontality, and representative and interpretive acting. This can be further illustrated by setting up a system of axes where the point of gravity can be moved according to the performance to be considered. Visuality and textuality will then refer to the performance's orientation in relation to picture and text, with

many possible variables related to the arrangement of space, use of tableaux and acting style. At times, for example, more importance can be attached to the text than to the picture, or the stress can be equal on both. One example of this is Robert Wilson's production of Heiner Müller's «Hamletmachine» at the Thalia Theatre (TiK) in Hamburg in 1988. Müller's comment was that you could see the picture and put your fingers in your ears, or you could put your hands in front of your eyes, and listen to the text<sup>7</sup>. The picture no longer attends the text, and vice versa.

Kirby also developed a theory on the difference between representative and interpretative acting styles in his well-known article, «On Acting and Not-acting». The difference between being an interpretative actor and participating without any reference to an interpretation tells us something of what it is to be a traditional actor contra taking part as a participant in a performance<sup>8</sup>. Robert Wilson makes use of his participants in a way which borders on «Not-acting» without necessarily drawing them entirely away from the art of acting. The axis between Acting and Not-acting represents a total understanding of acting's different possibilities, even from a conceptual point of view. Well-known actors such as Liebgart Schwarz and Udo Samel performed in Wilson's «Death, Destruction and Detroit II» at the Schaubühne am Lehniner Platz in West Berlin in 1988. However, traditionally-minded actors will often enough be reluctant when asked to take part in theatrical work in which they find themselves subordinated to a visual effect, and this is one of the reasons why the project-theatres of the eighties mainly use actors with a background in dance, or even amateurs.

Visual dramaturgy, or dramaturgy of equivalence, then, is the term for a theatrical mode of expression in which these various elements constantly combine in new and different ways - the one condition being that none of them is subordinated to the others. Nevertheless, compounds, or dramaturgical chemistry, arise. In the following we shall take a look at some concrete examples from Scandinavian project-orientated theatre-groups.



## Billedstofteater:

### - Fra visual performance til Visuell dramaturgi.

Billedstofteater var en dansk prosjektteatergruppe som tok utgangspunkt i arbeid med tekstiler og installasjonskunst. Kjernegruppen besto hovedsaklig av Per Flink Basse, Kirsten Dehlholm og Else Fenger i årene etter starten i 1977 og frem til nedleggelsen i -85. Deres arbeidsform gikk ut på å knytte til seg det nødvendige antall medarbeidere fra produksjon til produksjon. Det skulle særlig være typer som passet til forskjellige figurfunksjoner i forestillingene, noe som vil si at en var nærmere det som vi har sett at Michael Kirby kalte 'not-acting', altså markerende skuespill, enn det fortolkende 'acting'.

En konsekvens av dette var at de i stor grad benyttet seg av aktører uten tradisjonell skuespillerbakgrunn. Fra installasjonsformen utviklet Billedstof seg i retning av en dramaturgi som i all hovedsak var visuell, og hvor de bærende strukturer lå i tablåenes romlige handlingsforløp. Deres hovedinspirasjonskilde var uten tvil Robert Wilson, og Else Fenger hadde arbeidet direkte med ham da han i 1973 var i Danmark med «Life and Times of Joseph Stalin»<sup>9</sup>.

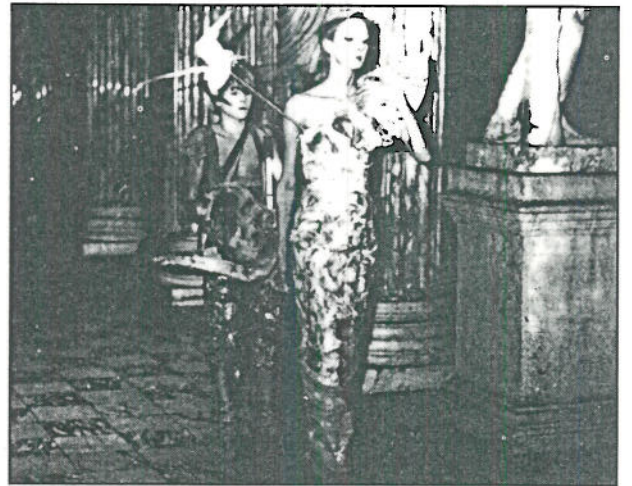
Det tekstilmessige utgangspunktet blir uttalt i selve navnet på prosjektgruppen, Billedstofteater. Skal man peke på en historisk parallell, kunne det være de historiske opptog med tableaux vivants som en kjenner fra italiensk renessanse foruten fra kroningsfestlighetene i København i 1596. Da ble til og med kameler brukt som aktører, på linje med fotfolk i formasjoner og vogner med levende bilder<sup>10</sup>. At billedkunstnere rykker inn i teatret og fungerer på egne premisser, mere enn blot og bart å være underordnet en regissør, kjenner en særlig fra den tidlige modernisme med teaterengasjerte billedkunstnere som Picasso, Kandinsky og Kokoschka.

Til tross for at Robert Wilson var en svært viktig samtidig inspirasjonskilde for Billedstofteater, skiller de seg fra ham på et vesentlig punkt: Deres forkjærighet for det udefinerte rom, det være seg innendørs så vel som utendørs. Wilson er derimot mere tiltrukket av den tradisjonelle titteskapscenen, slik den er bevart i en lang rekke eldre teaterbygninger. På et annet punkt var de derimot helt på linje med Wilson, og det gjelder bruken av langsom bevegelse og billedorientering. Disse virkemidlene la de så inn i forestillinger/performances som var laget for historiske rom, kunstmuseer eller åpne plasser m.m. Den norske kritikeren Kai Johnsen ga i en artikkel uttrykk for sine reaksjoner og analyser av Billedstofteaters bruk av langsom bevegelse i for-



Zoner,  
mulighet for tetthets-  
innstilling.  
Turnéforestilling.

Foto: Billedstofteater





# Billedstoftteater:

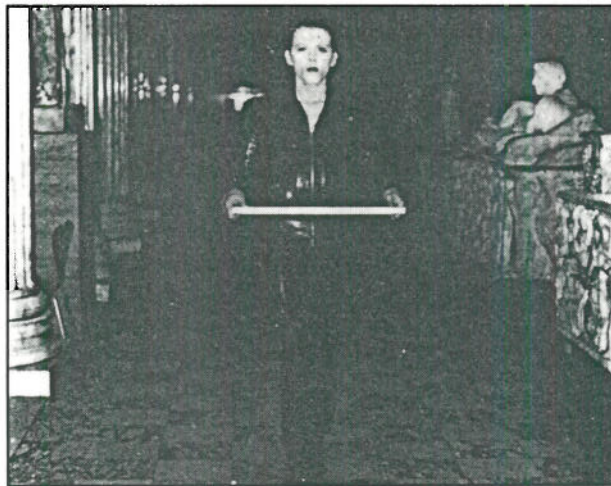
## From Visual Performance to Visual Dramaturgy.

The Billedstoftteater was a Danish project-theatre group which based itself on work with textiles and installation-art. The central core consisted mainly of Per Flink Basse, Kirsten Dehlholm and Else Fenger, from 1977 till their disbandment in 1985. Their work-form aimed at recruiting the necessary number of participants from production to production. These were often type-cast, bringing them close to what Michael Kirby called «Not-acting» (representative acting) than the interpretative «acting».

A consequence of this was to a high degree that they made use of participants with no traditional acting-backgrounds. Billedstoft evolved from the installation-form in the direction of a dramaturgy that was for all intents and purposes visual, with the main structures lying in the spatial action of the tableaux. Their main source of inspiration was undoubtedly Robert Wilson, and Else Fenger had indeed worked with him when he came to Denmark in 1973 with "Life and Times of Josef Stalin"<sup>9</sup>.

Their basis in work with textiles was incorporated into their name - Billedstoftteatret (lit. = Picture-textile-theatre). If one were to pick out a historical parallel, then one could chose the historic processions of tableaux vivants from the Italian renaissance, or, closer to home, similar processions at the coronational festivities in Copenhagen in 1596. Then, formations and living pictures made use of foot-soldiers, and even camels, as participants<sup>10</sup>. The use of painters on their own terms, rather than merely being instruments of the director, is recognisable from early modernism, with the interest people like Picasso, Kandinsky and Kokoschka showed for theatre.

In spite of Robert Wilson being a clear source of contemporary inspiration for Billedstoftteater, they differ from him on one important point: Their predilection for undefined space, indoors or outdoors. Wilson is more attracted to the traditional proscenium-stage, of the type seen in a large number of elderly theatres. However, on another point they are of the same mind as Wilson, namely on the use of slow movement and pictorial orientation. These they applied to performances designed for historical settings, art museums, open spaces and the such like. In an article, the Norwegian critic Kai Johnsen wrote of his reactions to, and his analyses of, Billedstoftteater's use of slow-motion in different



Zoner,  
possibility for an  
attitude of nearness.  
Touring performance.

Photo: Billedstoftteater





skjellige typer omgivelser. Utgangspunktet for artikkelen var Billedstofteaters gjestespill på Bergen Internasjonale Teaterfestival i 1984 med «Transsibirien». Han bruker som opptakt til beskrivelsen en referanse til «Zoner» som ble vist på Avignonfestivalen året før. Om «Zoner» skriver han: «/.../ Opp mot den voldsomme, hissige, kontinuerlige musikken (trommer, gitarer og blåseinstrumenter) fremsto bevegelsene som lammende langsomme der en diagonal på spilleområdet (ca. 15 m) kunne ta to minutter»<sup>11</sup>. I «Zoner» er den visuelle handlingen bygd over «Amor og Psyke» (Apuleius), men i «Transsibirien» er det ikke mulig å avgrense noen egentlig handlingsstruktur. Visningen fungerer som en slags levende installasjon med visse bevegelser og forandringer i bildet. Ekstremt langsomt blir aktørene ført til sine roapparater foran hvilke en rekke transistorradioer er plassert. Ut fra disse kommer en kakafoni av lyd. Etter at aktørene med ansikter smurt inn i leirslam har rodd i et tidsforløp som for tilskuerne må ha fortonet seg som en evighet, kommer to aktører i langsomt tempo med skjærebrennerapparater på ryggen. Med stikkflammene setter de så transistorradiene i fyr og langsomt brenner de mens kakafonien ebber ut. «/.../Rent teoretisk åpner altså Billedstofteater for muligheten til å snakke om evig, alltid pågående teater» sier Johnsen videre<sup>12</sup>.

Det som skaper forvirring når det gjelder å forstå forestillinger som «Zoner» og «Transsibirien» i forhold til hverandre, er det faktum at de i utgangspunktet var tenkt som henholdsvis forestilling og performance - visual performance med en viss dramaturgisk struktur på den ene siden og installasjonsperformance på den andre siden. En performance uten egentlig dramaturgisk struktur viser nødvendigvis tilbake på seg selv som konsept, og den krever noe av den samme disiplin fra publikums side som på en kunstutstilling. Det kom meget tydelig frem i forbindelse med gjestespillet i Bergen. Billedstofteaters skille mellom forskjellige typer produksjoner, kommer fram i et intervju med Nya Teatertidningen. Bim Clinell konkluderer med at «/.../Billedstofteaterns produksjoner kan groft f rdelas i fyra olika kategorier: Stycken som utgår ifrån en litterär förlaga, ruminstallationer, gatuteater och tillfälliga performance eller aktioner»<sup>13</sup>.

Uansett hvordan Billedstofteater kom til å definere sine produksjoner, er det ikke til å komme bort fra at de alle tilnærmedesvis inneholdt elementer av en visuell eller likestilt dramaturgi. Det kan også sies slik at de var med på å etablere og utvikle en slik dramaturgi, og dermed forberede nye måter tekstualitet og visualitet, acting og not-acting kan

fungere i forhold til hverandre. Kanskje har også det å gi teksten nye funksjoner i teatret stått sentralt i den forstand at den har vært utgangspunkt for noen av deres produksjoner, uten at den kommer fram i det sceniske. «Zoner» var et eksempel på dette, med «Amor og Psyke» som utgangspunkt. I «Sirener» fra 1984 kommer teksten opp til overflaten gjennom framføringen av en sang. Ellers var «Sirener» lagt til en svømmehall i København (Øbro-hallen), og forestillingen var basert på framføring av rituelle handlinger i vannet og på sidene av selve svømmebassenget. De antikke mytene om sirenene som lokker sjømennene fra klipper, var lagt til grunn for dette prosjektet. Nye måter å kombinere tablåer og visuelle handlinger med grundige studier av tekstlige forbilder, har preget arbeidet til Billedstofteater. Tekstfunksjonene har imidlertid mere lagt i de idémessige utgangspunktene enn i de ferdige forestillingene. Dette prosjektteatret har vært med på å gi retning til utviklingen av en visuell dramaturgi i Skandinavia.



## Transsibirien

Foto: Kristine Theilgaard



types of surroundings. This was written after Billedstofteater had guested Bergen International Theatrefestival with "Transsiberien" in 1984. In a prologue to his description he refers to "Zones" which was shown at the Avignon festival the year before; ".../Against the violent, ardent and continuous music (drums, guitars and wind-instruments) the movement appeared achingly slow, a diagonal on the setting (15 m) taking up to two minutes to cross"<sup>11</sup>. The visual action in "Zones" is based on "Amor and Psyche" (Apuleius), whilst it is practically impossible to perceive any real action-structure in "Transsiberien". The performance itself functions as a kind of living installation with a certain amount of movement and change in the picture. In extreme slow motion the participants are led to a row of rowing-machines, in front of which a number of transistor-radios are placed. These are all turned on, producing a veritable cacophony. The participants, whose faces are smeared with clay, row for a period of time which must appear interminable to the spectators. Then, two participants arrive, moving ever so slowly, and carrying oxy-acetylene torches on their backs. They set the transistors alight with spurts of flame, and the cacophony slowly dies

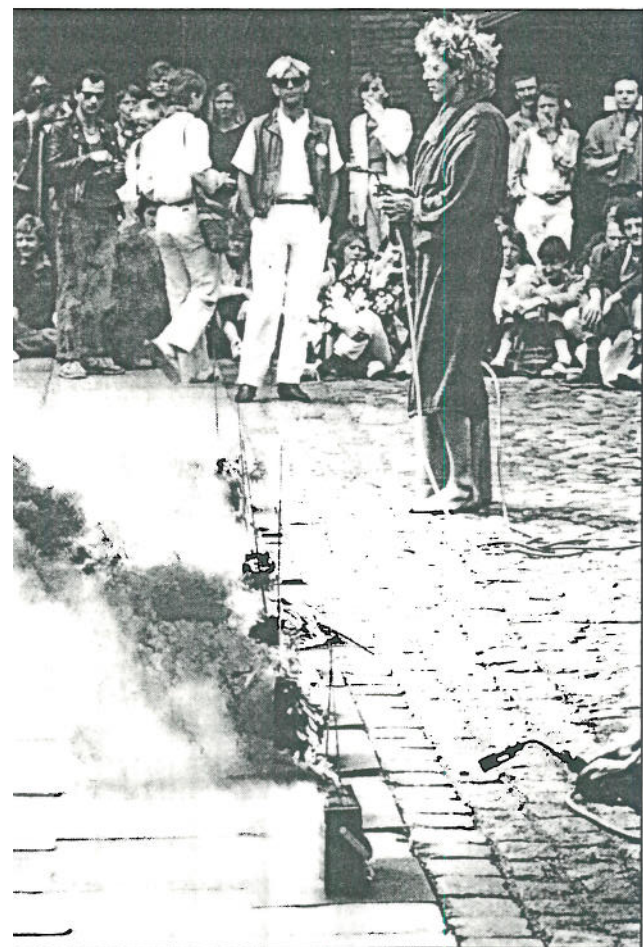
out as the radios burn. ".../ theoretically, then, Billedstofteater makes it possible to speak of a perpetual theatre" Johnsen continues<sup>12</sup>.

A certain amount of confusion arises when comparing "Zones" and "Transsiberian" with each other, and this is caused by the fact that they were originally conceived as, respectively, a staged production and performance - visual performance with a certain dramaturgical structure on the one hand, and installation-performance on the other. A performance with no real dramaturgical structure will perforce turn back on itself as a concept, and it demands the same sort of attention from its audience as, say, an art-exhibition does. This was clearly demonstrated at their guest-performance in Bergen. Billedstofteaters differentiation between different types of production comes to light in an interview they did with Nya Teatertidningen. Bim Clinell concludes, ".../ Billedstofteaters productions can be roughly split up into four different categories: Those which arise from a literary background or basis, spatial installations, street theatre and incidental performances or actions"<sup>13</sup>.

Irrespective of how Billedstofteater came to define their productions, it cannot be denied that they all to a greater or lesser degree contain elements of a visual or equivalent dramaturgy. It could also be said that they were involved in establishing and developing this dramaturgy, thereby preparing new ways in which textuality, visuality, acting and not-acting could function in relation to each other. Perhaps the search for new theatrical functions for the text has been of central importance, in the sense that it formed the basis of some of their productions, without ever actually appearing in the final product. "Zones" was an example of this, based as it was on "Amor and Psyche". In "Sirens" from 1984 the text surfaced through a song. The setting was a swimming-pool in Copenhagen (Øbrohallen), and the performance was based on ritual ceremonies in the water and round the sides of the pool itself. The classical myth of the sirens, who lured seamen to their deaths, was the basis of this project. New ways of combining tableaux and visual action with thorough studies of textual models characterized Billedstofteaters work. The texts function, however, lay more in the conceptual starting point than in the finished performance. This project-theatre has contributed to, and given direction to the development of a visual dramaturgy in Scandinavia.

## Transsibirien

Photo: Kristine Theilgaard





# Remote Control Productions: En visuell dramaturgi.

Ved siden av Billedstofteater er det særlig Remote Control Productions i Stockholm som har knyttet an til et post-avantgardistisk teater i Skandinavia. Michael Laub som etablerte denne prosjektteatergruppen i Stockholm, hentet sine impulser fra kontinentet - og det i særlig grad som at han selv kommer fra Belgia og hadde erfaring med teaterarbeid og kunstvideo-produksjon i Nederland og Italia. Etter at han siden 1975 hadde samarbeidet med italieneren Edmondo Za om bl.a. et prosjekt på Mickery-teatret i Amsterdam, var det at han i 1981 startet sin egen prosjektteatergruppe i Stockholm. Derigjennom ville Laub fortsette å eksperimentere med elementer fra visual performance og videokunst, og i stor grad var det basert på et happening-orientert prinsipp med momenter av minimalisme og repetivitet. Workshop-situasjonen var en ramme omkring dette arbeidet. I et intervju med Kunstforum International uttalte Michael Laub og Edmondo Za at de i begynnelsen hadde arbeidet svært mye med video. «/.../Wir haben Videobänder gemacht. Kurze Videobänder von 10-15 Minuten in denen sich eigentlich das herauskristallisierte, was wir heute lieber live vorführen. Das wechselte damals immer ab. Auf 5 Minuten Video folgten 10 Minuten Aktion». (Min oversettelse: «Vi laget videobånd. Korte videobånd på 10-15 minutter, i hvilke det utkrystalliserte seg, som vi i dag lager som levende forestillinger. Den gangen vekslet vi hele tiden på det. Etter 5 minutter video fulgte 10 minutter aksjon»)<sup>14</sup>. Dette er interessant tatt i betraktning av at man på den måten kom i nærheten av å etablere en multimediamdramaturgi.

I den første Remote Control produksjonen fra 1984 kommer denne søken til uttrykk i at en videoinstallasjon går inn som et element i forestillingen. Senere har Laub forlatt denne måten å kombinere video med forestilling på. «Return of Sensation» er tematisk bygd opp på klisjer fra dagliglivet, med en tekstbruk basert på sitater og populærlitteratur. Giorgio Sebastiano Brizio skrev fra Venezia-biennalen at de hentet først og fremst sitt materiale fra detektivromaner og kiosklitteratur<sup>15</sup>. Forestillingen viser en gruppe mennesker som er fanget inn i stereotypier og kontrollerte bevegelsesmønstre. Dette blir i regien lagt ut gjennom geometriske arrangement. Aktører i 1950-tallsdrakter virrer



## Rewind Song

Foto/Photo: Heinz Angemayr

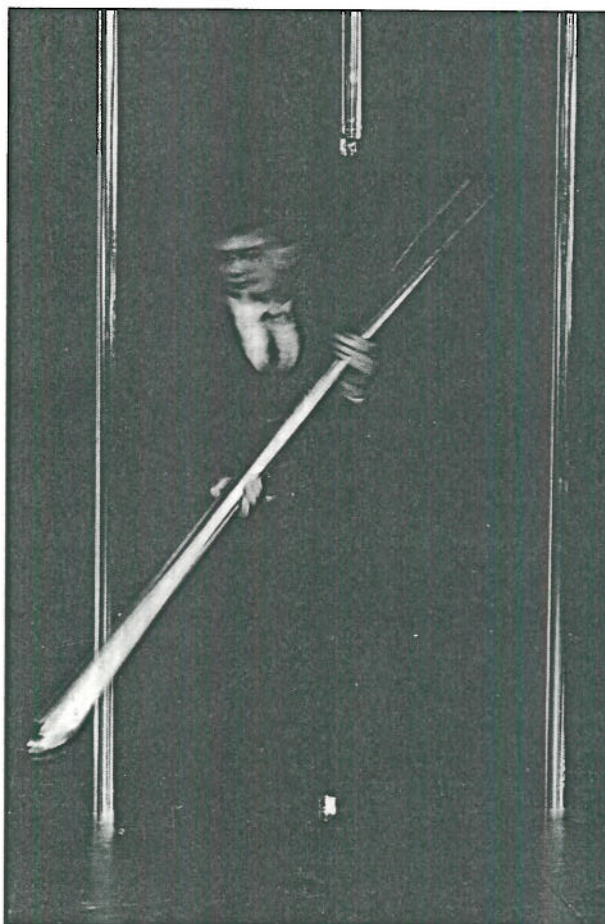
omkring innenfor disse arrangementsmønstrene på en minutiøs og innstudert måte. De bærer alle på frustrasjoner som er utløst av de sosiale og samfunnsmessige mønstrene de inngår i. Når de ikke klarer rollene sine lenger og prøver å bryte ut, faller de sammen. Teksten ble lest opp over lydanlegget, og den ga brutte inntrykk av figurenes tilstand: «/.../ He felt a violent need to see her now, to touch her, to have an intelligent conversation»<sup>16</sup>. Både i bruken av fragmentarisk tekst og minimalistisk og repetitiv bevegelse kunne en kjenne igjen Robert Wilson's stil. Men i forhold til Wilson var der et annet element, og det er opplevelsen av dramatisk tetthet i situasjonene og bildene. Dette viser at Laub i tillegg til Wilson-påvirkning også hadde inspirasjon fra Pina Bausch. Gjennom sitt arbeid med Tanztheater Wuppertal har hun villet skildre intimsfæren mellom menneskene, slik som «Cafe Müller» er et eksempel på det (1980). Her blir hun visuelt fortellende uten så mye som antydning til tekstbruk. Michael Laub som på mange måter har latt seg påvirke av Wilson's fragmentariske tekstbruk, havner et sted mellom Robert Wilson og Pina Bausch gjennom sin måte å sidestille det tekstuelle og det visuelle. En tilspisset post-avantgarde blir det



# Remote Control Productions: A Visual Dramaturgy.

Beside Billedstofteatret we have Remote Control Productions from Stockholm, contributing towards a post-avant-garde theatre in Scandinavia. Michael Laub, who started this project-theatre group in Stockholm, was much influenced by work on the Continent, especially as he comes from Belgium himself, and has broad experience from theatre-work and art-video production from the Netherlands and Italy. After cooperating since 1975 with the Italian Edmondo Za on, amongst other things, a project at the Mickery theatre in Amsterdam, he started his own project-theatre group in Stockholm in 1981. Laub planned thereby to continue his experimentation with elements from visual performance and video-art, and this work was to a great degree based on happening-orientated principles, with elements of minimalism and repetitiveness. The workshop constituted a framework for this work. In an interview with *Kunstforum International*, Michael Laub and Edmondo Za stated that they had worked a great deal with video to begin with; "/.../ Wir haben Videobänder gemacht. Kurze Videobänder von 10-15 Minuten, in denen sich eigentlich das herauskristallisierte, was wir heute lieber live vorführen. Das wechselte damals immer ab. Auf 5 Minuten Video folgten 10 Minuten Aktion". ("We made videotapes. Short tapes which were 10-15 minutes long. Out of them we crystallized our present-day live performances. At that time we alternated them. After 5 minutes of video we had 10 minutes of action")<sup>14</sup>. This is interesting, considering that one in this way came close to establishing a dramaturgy of multimedia.

In the first Remote Control production from 1984 this search came to expression in the fact that a video-installation was employed as a part of the performance. "Return of Sensation" is built up thematically around clichés from daily life, with texts based on quotations and pop literature. Giorgio Sebastiano Brizio wrote from the Venice-biennial that they first and foremost found their material in detective stories and pulp-magazines<sup>15</sup>. In the performance itself a group of people portrayed as stereotypes were caught up in an arrangement of controlled patterns of movement. The directors made use of strict geometric arrangements. Partici-



**Pressure**

pants in clothing typical of the fifties wandered about inside these patterns in a minute and studied manner. They were all frustrated by the social patterns they partook in. When they no longer managed to keep up their roles, and attempted to break out of them, they collapsed. The text was read out through loudspeakers, and it gave fragmentary impressions of the figures' conditions. "/.../ He felt a violent need to see her now, to touch her, to have an intelligent conversation"<sup>16</sup>. Robert Wilson's style was recognisable, both in the use of fragmentary text, and in the minimalistic and repetitive movements. But, in contrast to Wilson, there was another element present, and that was the feeling of dramatic intensity in the situations and in the pictures. This shows that Laub was inspired by Pina Bausch, in addition to Wilson's influence. In her work with Tanztheater Wuppertal, she attempted to describe peoples' innermost, most intimate spheres, "Cafe Müller" being an example of this (1980). In this she became visually narrative, without a hint of text. Michael Laub, who is in many ways influenced by Wilson's fragmentary use of text, can be placed at some point between Robert



når han trekker inn elementer fra et før-moderne eller klassisk formspråk, det være seg det sceniske eller det tekstlige. Scenisk gjorde han det i «Pressure» (1987) hvor en flik av et gammelt sceneteppes var synlig, mens han i «Rewind Song» (1989) brukte melo-dramatiske situasjonsmomenter uten at noen klassisk handlingsoppbygning var til stede. Scenisk kom det også til uttrykk her gjennom at en

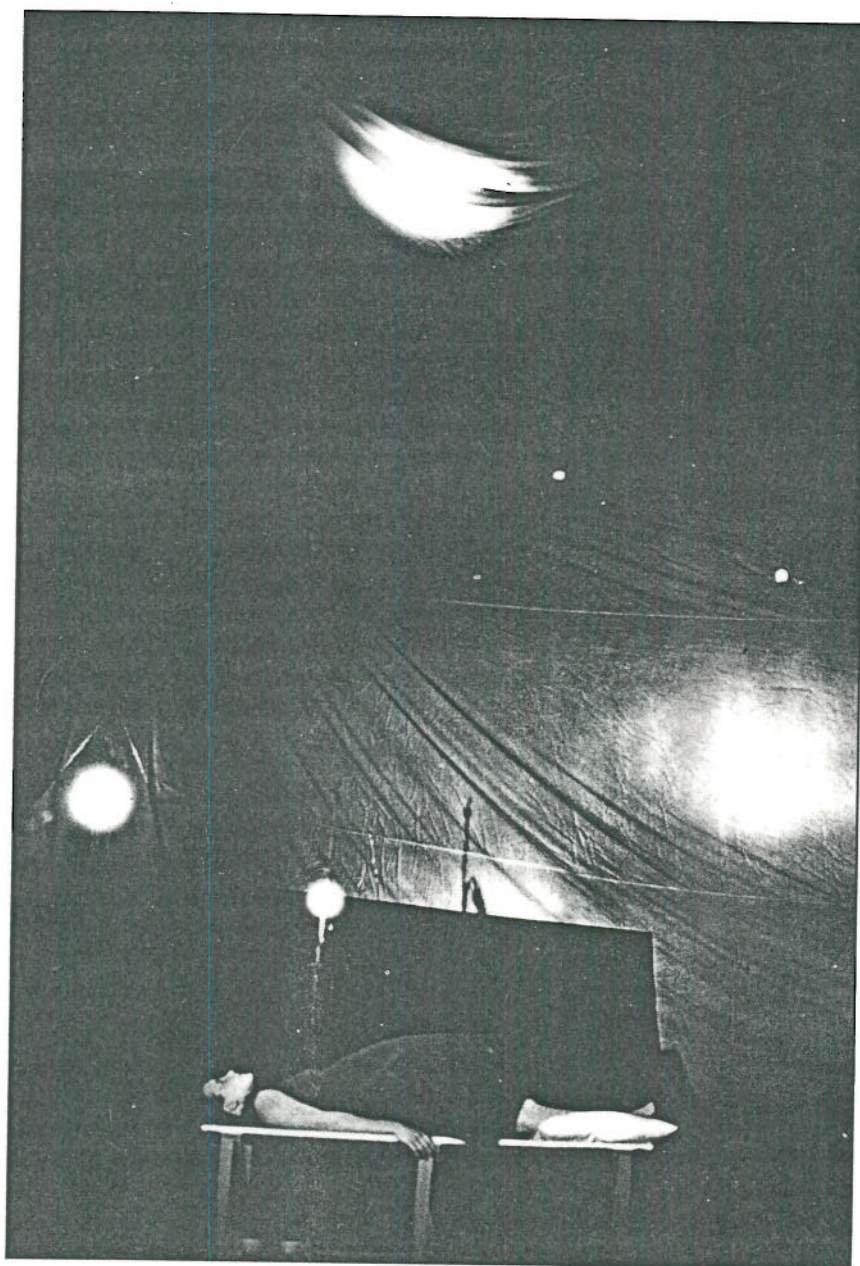
av aktørene opptrådte i romersk toga. Her møter to retninger i skjæringspunktet mellom 1970-tall og 1980-tall hverandre, slik som en også kunne se det i arbeidet til Magazzini Criminali i spennet mellom «Crollo Nervoso» og «Genet a Tangeri». Leken med det retorisk og laurbær i håret myker opp en kjelig minimalisme. Graden av henvendelse til publikum blir dermed også større.

## **BAK-truppen: Fra visuell dramaturgi til tekstlandskap.**

En prosjektteatergruppe som bevisst bruker betegnelsen likestilt dramaturgi om sitt arbeid, er BAK-truppen fra Bergen. Den ble startet i 1986 av Tone Avenstroup som hadde studert teatervitenskap, sammen med bl.a. forfatteren Øyvind Berg. I en presentasjon av sitt arbeid som regissør sier Tone

Avenstroup: «/.../ BAK-truppen søker et uttrykk basert på en likestilt dramaturgi; de visuelle, tekstlige og musikalske bilder likestilles i den sceniske aksjon». Dette utdyper hun videre gjennom en erklæring om at det tradisjonelle hierarki (forstått som elementenes underordning i et estetisk system) erstattes av samspill mellom virkemidlene som skal bestå av kontraster og et spill av forskjellige skjæringspunkter. Det som tematisk skal komme til uttrykk er bl.a. affekt og stillstand, kjærlighet og død, historien og vår samtid. Både fysiske uttrykk og bilder skal gi et nærvær som kan møte publikum<sup>17</sup>.

I dette ligger en bevisst vilje til et teateruttrykk som tar opp i seg noe av den forståelsen som er utviklet gjennom både praksis, kritikk og forskning de senere årene i forbindelse med post-avantgarde, visual performance og visuell dramaturgi. Via produksjoner som eksperimenterte med rom og spillestil, slik som



**BAK-truppen  
Kjøter, 1989  
Turnhallen, Bergen  
Foto/Photo:  
Arild Hamre**



*Wilson and Pina Bausch, if we look at his way of putting the textual and visual elements on an equal footing. An acute form of avant-garde arises as he draws in elements from a pre-modern, or classical style, whether pertaining to the scene or to the text. We saw this in the scenical sense in "Pressure" (1987), where a corner of an old theatre-curtain was included, and he used melodramatic elements in "Rewind Song" (1989), without there being any classical build-up. This was also expressed scenically through the appearance of one of the participants in a Roman toga. Two directions meet each other here, on the point of intersection between the seventies and the eighties, as we also can see in the work of Magazzini Criminali in the span between "Crollo Nervoso" and "Genet a Tangeri". The rhetorical play and the laurels in their hair soften up a chilly minimalism. In addition, audience-involvement is increased.*

## **BAK-truppen: From Visual Dramaturgy to Textual Landscape.**

*BAK-truppen, from Bergen, is a project-theatre group which deliberately uses the term equivalent dramaturgy in connection with their work. The group was started in 1986 by Tone Avenstroup, who had studied theatre and drama, together with the group's author, Øyvind Berg, among others. In a presentation of her work as a director, Tone Avenstroup says, "/.../ BAK-truppen are looking for a form of expression based on equivalent dramaturgy; the visual, textual and musical elements are placed on an equal footing in the scenic action". This she expands on, saying that the traditional hierarchy (understood as the ordering of the elements in an esthetical system) should be replaced by an interplay of theatrical means, which should consist of contrasts and a play of different points of intersection. That which is to be expressed thematically is, amongst others, excitement and stagnation, love and death, history and the present. Both physical expression and pictures shall amount in a presence which is capable of reaching out to the audience<sup>17</sup>.*

*In this lies a desire to find a theatrical form of expression which encompasses some of the understanding developed in recent years through praxis, criticism and research in connection with the post-avant-garde, visual performance and visual dramaturgy. BAK-truppen have now, via productions such as "Ja. Jeg går over til hundene" ("Yes. I'm*

*Going Over to the Dogs" - 1987), "Brand etter Ibsen" ("Everything" - 1988) and "Kjøter" ("Cur" - 1989), arrived at the production in which they most clearly have attempted to carry out their intentions, "Germania Tod in Berlin" (1989), an adaptation of Heiner Müller's work. It came into being through a cooperation between Høvikodden Art-centre outside Oslo, and Bergen International Theatrefestival. The premiere took place in April, after a preparatory period in West Berlin. They have since taken it to festivals in Odense (Denmark), Bergen and Amsterdam. Müller's text consists of a number of images of German/Prussian history, stressing revolutionary questions, stalinism and conditions in post-war East Germany. BAK-truppen have attempted to adapt this point of departure to Norwegian conditions by reworking the text, use of music, and scenic elements, such as an elk, a pinetree and slides depicting objects and scenes which are specifically Norwegian. They use a poem by Claes Gill and music by Grieg. The use of elements of performance along conceptual lines, along with direct communication with the audience through a recitation-like rendering of the text, is characteristic. The principle of "not-acting" is carried out within the framework of a style which uses the lecture as a metaphor. Visuality and textuality are equally stressed - equivalent.*

*Scenographically, their solution brings to mind a production at the Mickery-theatre in Amsterdam in 1983 - "North Atlantic" by the Wooster Group of New York (The Holland Festival), in which a large counter heavily laden with technical equipment was the main scenic element. When an object like this is*



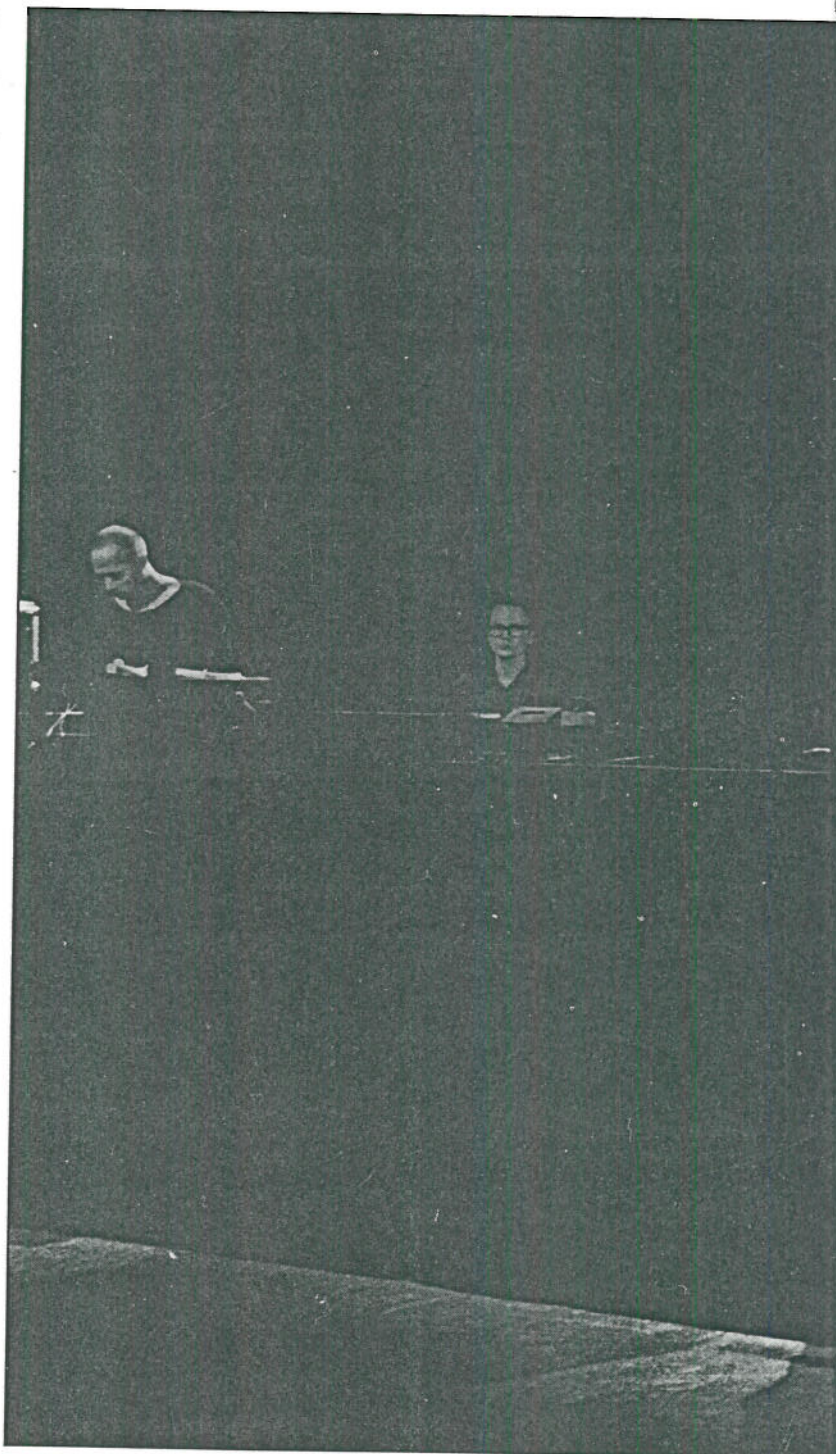
**Remote Control  
Productions,  
Rewind Song.  
BIT 1989  
Foto/Photo:  
Marit A. Evanger**



«Ja, jeg går over til hundene» (1987), «Brand etter Ibsen» (1988) og «Kjøter» (1989), er BAK-truppen kommet fram til den produksjonen hvor disse intensjonene mest tydelig blir søkt gjennomført: «Germania Tod in Berlin» en bearbeidelse etter Heiner Müller i 1989. Den ble laget som en samproduksjon mellom Høvikodden Kunstsenter utenfor Oslo og Bergen Internasjonale Teaterfestival. Premierer var i april etter en produksjonsfase i Vest-Berlin. Den er siden blitt vist på festivaler i Odense, Bergen og Amsterdam. Müllers tekst består av en rekke bilder fra tysk-preussisk historie, med vekt på revolusjonsproblematikk, stalinisme og øst-tysk etterkrigstid. BAK-truppen har villet tilpasse dette utgangspunktet norske forhold, noe de gjør gjennom tekstbearbeidelse, musikk og sceniske elementer som en helnorsk elg, et grantre og fotoslides med norske motiv. De bruker et dikt av Claes Gill og «Morgenstemning» av Edvard Grieg. Karakteristisk er bruken av performancemomenter i konseptuell retning samtidig som det er direkte henvendelse til publikum gjennom en opplesnings-aktig måte å framføre teksten. Not-acting prinsippet er gjennomført innenfor en stil hvor foredraget brukes som metafor. Det visuelle og tekstuelle er likestilt med lik vekt på begge elementene. Scenografisk kan løsningen minne om en produksjon som ble gjort på Mickery-teatret i Amsterdam i 1983, «North Atlantic» av Wooster Group fra New York (Holland-festivalen), hvor en stor skranke med teknisk utstyr utgjør det sceniske hovedmoment. Når en slik skranke stilles diagonalt i rommet, skjer der en skruing mellom to punkter. Bruken av dette som virkemiddel er avhengig av hvilket rom forestillingen spilles i, og den kan bidra til å øke den sceniske spenning. Det scenografiske blir med alle sine muligheter en fleksibel del av en visuell dramaturgi hvor de forskjellige elementene møtes i et skjæringspunkt, og det er i det overslaget som da skapes at tekstlandskapet oppstår. Det er en metafor på det gjensidige forholdet mellom elementene i en visuell dramaturgi, samtidig som det er et slags avtrykk av teksten i forestillingen<sup>18</sup>. Teksten blir metafor på forestillingen og omvendt. BAK-truppen har på sin

måte vist at dette er mulig, og har dermed bidratt til å spenne buen fra visual performance til visuell dramaturgi og tekstlandskap - via et uavhengig prosjektteater i Skandinavia.

Tøl DMT  
S. 134



BAK-truppen, Germania Tod in Berlin, Høvikodden Ku