

5. February 2007

Fredrikstad:

What's happening between puppet theatre, performance art and the digital media" -

A brief introduction to a theory and a practice.

Bergen:

Between performance art, digital media and the puppet theatre.

A brief introduction to a theory and a practice.

In the headline for this lecture we have introduced three topics: performance art, digital media, and the puppet theatre.

Jørgen has spoken for the digital media and performance art, Katrine has spoken for the stage design and the performance art, and both has referred to the puppet theatre as a model and a metaphor for whats happening on the performance stage in the interaction between performer and stage designer, or I could add - between for instance the artist and an interacting audience.

My topic is the puppet theatre, and (as Katrine mentioned) probably this topic arouse certain expectations by you, as we all played with dolls and puppets as children, all have been watching childrens programmes on TV, occasionally seen a puppet play for adults somewhere, and perhaps rather many do think, they already know everything they need to know about it.

But I would like not to meet your expectations, and ask you to forget about everything, you ever thought you knew about puppet theatre. I am going to choose another starting point, as the thesis of my studies up til now has been:

There are two theaterforms:

The theatre of the changing subject

- and the theatre of the shifting subject/object relations

The theatre of the changing subject depicts human relations between subjects - it is the actors theatre and could be described f.I. by the actant model of Greimas (Propp), in terms as protagonist versus antagonist.

The main theme of the theatre of the changing subject is: **I AM.**

An imitation of an action by the acts of acting persons (- I don't know the correct translation into English of Aristotles old and famous definition of drama)

No one question Hamlet's status as a subject; someone is questioning his status as reasonable human being and his right as son of the former king.

We are talking of the individuals social life in their society.

The theatre of the shifting subject/object relations depicts human relations to the surrounding subjects and objects, which might make the subject an object, and give the objects status as a subject - it is the theatre of things. It includes the puppet theatre, the animation theatre, the figure theatre, the object theatre, the visual theatre (- in Denmark we have a say: many names for a beloved child). As the notion "Theatre" commonly refers to the traditional actor's theatre, you might call it "Another Kind of Theatre" (Ray Nusslein)

Last but not least it include most of what we call performance art and - to some extent - installation art.

The theme of the theatre of the changing subject/object relations is: **AM I ?**

Hamlet put it this way: "To be or not to be".

We are talking of the individuals existential feeling, being treated like and feeling like a mere "thing", to be pushed around by everybody, and after death, actually being "a thing" - a scull, or a ghost.

By this example you may realize, that the these central themes of the two theaterforms in any durable theaterplay might be interwoven.

But I am not talking about the themes, but about the technic - the way of doing it - in order to express what you want to express, with the means chosen.

Opera is the theater which "thematize" the human voice, Dance is the theater which "thematize" the human body. It is easy to see the difference - even if there is a genre called musical.

The two theaterforms - the theatre of the changing subject and the theatre of the shifting subject/object relations - might use the physical expressions like singing and dancing, but it relates to the invisible core of the human thinking - and we very seldom question our different modes of thinking, if we realize any difference at all.

My thesis indicates, that there is a difference. The evidence might be called circumstantial as it lies in the existence of the puppet and the puppet theatre. I would therefore like to take you on a short trip to some other areas of science:

As humans we are able literally to take our ideas out of our heads by depicting them: in acts by acting persons, with our voice and our body, using our language (talked or written) or not (on one side) - and (on the other side) through two- or three dimensional pictures which represent persons and certain "things" (including

ideas, emotions a.s.o), not being them. We know they are representations, nevertheless Magritt had to paint this picture.

(THIS IS NOT A PIPE)

And not least our ability to make pictures out of nothing, seeing a figure or a face in some old pieces of wood, or in an inkspot.

(RORSCHACK)

Or the clouds on the sky.

We do not need certain crafts to make ourself representations.

Our ability to make conceptions, what we commonly call our phantasy, is enough.

When our conception has been taken out in reality, we can treat it as reality, we can make it our co-subject, or we can make ourselves objects to our creation.

Further indication is presented by psychiatrist D.W. Winnicott, which have provided us with the notion of the transistional object and the potential space.

(Winnicott model)

Through the transistional object we are learning (2-3 years old) to see our selves not as the whole world (omnipotens), but as a part of the world, being an object for forces out of our control, and yet a subject, in shifting subject/object relations.

We have to question the omnipotent "I" ("am I?") to build a realistic "I" ("I am !").

Later - at 4-7 - we play with the possible roles of the subject, the play of the changing subject. But to be someone else, you will have to be someone.

The role play presupposes an "I".

An "essential difference" presupposes an identity.

Identity is absolute, if questioned, it collapses.

The "I" can't be questioned without falling in the black hole of "Am I?" But the "Am I?" imply a movement towards an new "I am". Living as humans in reality we are constantly thrown out of our safe "I am" and will have to redefine ourselves, and we are pendling between these two ways of thinking, mostly without recognizing it.

Some of us don't like it and tend to fundamentalism, others don't know where to stand and can't keep their balance, mostly we cope with the daily challenge, benefitting of our "potential space", where subject and object can be negociated without consequences for reality.

On the anthropological side - the origin of man - a danish psychologist Niels Engelsted has provided a theory, why and how we came to break the biological laws and so entered history, as we learned to realize and react on something, being what it is not - and see it not only as a frustration, but as an opportunity.

(the difference between pretending - what animals can do - and fiction, which they cannot do ?)

(MODEL/Engelsted)

If NE's theory is accepted, this is the core to what we now call theatre: the changing subject, and the shifting subject/ object relations.

It might have happened 6 mill. years ago, the evidens is certainly circumstantial, and we vill probably not be able to repeat the experiment. Hopefully we don't have to.

What we do know is that the early human relicts are recognized as human for their use of conceptions, f.I. by burying their deads and embellish them f.I with red dye.

A ritual is a question, an attempt to explain and master something, which you can not approach or control, through a representation, for the moment of the ritual being, what it is not. A ritual states - like the theatre - a potential space for questions.

(VENUS fra Willendorf)

This might be the origin of art - and so of theatre.

If one thing can be, what it is not, anything can change - and humans started to change the world, being so succesfull, that we now are about to destroy it. But that is another story.

After this digression 6 mill. years back in time, and deep in our own minds, created as we were still toddlers, I will return to the performance art, a genre which with few exceptions belong to the theatre of the shifting subject/object relations, due to its use of spaces (site specifik), stage design (as shown by Katrine) and its demands to the actor to step back, use her physics and forget about Stanislawski.

In her book "Ästhetik des Performativen" Erika Fischer-Lichte point out the difference between "the performative" and "the expressive" - hopefully this very important book will soon be avaiable in English - for you, who don't read German.

(Subject/Object drama 9+10)

**outer relation
inner connection)
(Rubins vase, firkanten drama 11+12)**

A lot of questions are to be asked concerning the modern stage arts.

How to articulate and stage such relations and connections ?

How does the traditional actors training cope with the needs ?

How are the different "producers" (light, sound, text, actor, stage designer, director, dramaturge a.s.o) going to co-operate in the best sense of the word, to devise new interesting stage art, where every means of expression are equally important ?

How to deal with a dramaturgy far from the Hollywood model or old Aristotle, or even Brecht, a dramaturgy which might be circular, spiral, chaotic, rhizomatic, mirror-inverted or database structured ?

Concerning the performer putting herself in relation to the picture or the thing or the puppet, establishing an (outer) relation and an (inner) connection, there is certainly a lot of experience to get from the puppet theater. And the old-fashioned puppets are good teachers.

(Halle-dukken eller Norge 6)

The characteristic of that part of the modern theater, which define it self as puppet theater, is the constant changes between the performer focussing on something outside him/herself, and the following re-establishment of the "self" of the performer's scenic figure.

Like singing or dancing it is a special talent for some - not all - performers. But it is also a specific scenic technique, which can be taught and learned.

When it come to the fragile, shifting medium of the NMO (New Media Object), according to my observation of the work with the NMOs and my own experiments, the thesis is again confirmed: These scenic artistic objects can be understood and mastered with theory and techniques drawn from the classical puppet theatre. And it is technical necessary to work with physical objects, prior to work with the virtual.

In any good an interesting stage play the core-themes of "I am" and "am I?" are represented and dealt with, as the fundamental ground of human existence and identity. But the choices of means of expression are different. There is the choice of opera, classical ballet, modern dance, musical - the choice of the theater of the changing subject, and the choice of the theater of the shifting subject/object relations.

A modern actor should have both possibilities. The technics must nevertheless be taught separately, in order to evoke a consciousness in the performer for the different modes of "thinking".

And in order to make it possible to catch the fluid moment of something, being what it is not:

"The particular delicate trembling focal, which the forms can't reach" (Antonin Artaud 1896-1948)

"Det særlige sarte og skælvende brændpunkt som formerne ikke kan nå"

Dramaturgical models:

Åndedræt - orgasme - hjerteslag - de livsprocesser, som foregår i os angiver en ubevidst rytme for alt hvad vi gør.

Pulsene kører derudaf - for hvert pulsslæg er vi længere væk fra vores fødsel og nærmere vores død.

I en vis forstand er vores liv lineært

Men det er vores tanker ikke.

I en anden forstand er vores liv cirkulært, solen står op, solen går ned, vi spiser og sover, årstiderne følger efter hinanden i en evig runddans.

Det er meget godt med regelmæssige måltider. Men hvis vores tanker går i ring, har vi det ikke godt.

Kunst og dermed også teater sætter sig i forhold til den virkelighed, vi lever og dør i - og dermed også til det lineære og det cirkulære mønster, som er så umiddelbart synligt og så dominerende i vores liv.

"Efterligning af en handling ved hjælp af handlende personer -"

Men vore tanker er vel principielt kaotiske ?

Kunstværket forsøger måske at give dem en orden - sin orden. Når vi betragter det, vækker kunstværket associationer hos os, og for så vidt vi kommer fra nogenlunde samme kulturkreds, er disse associationer ikke så forskellige fra hinanden. Og selv om vi ikke har udgangspunkt i samme kultur og ikke har samme erfaringshorisont eller samme psykofysiske formåen, så har vi vores menneskelighed til fælles.

I denne fælles menneskelighed indgår en evne til at se, at noget kan være noget andet end det er - en evne til at skifte position, at se noget fra en anden vinkel. Vi kan tage subjekt-status, og vi kan tage objektstatus - og vi kan blive påtvunget begge dele. Det at kunne se ægget i hønen, og derfor vente med at spise hønen, til den har fået kyllinger - det at se, at vulkanens ild ikke blot er noget at være bange for, men noget man kan udnytte - den evne har givet menneskeheden en så stor succes her på kloden, at vi nu er ved at ødelægge den - også for os selv.

Hvor kommer evnen fra ? Det er der en dansk forsker, som har givet et meget interessant bud på - men det skal vi nu ikke komme ind på her.

"Vi var næsten uddøde - men så lærte vi at tegne", hed det i en anden artikel om dette emne. Vores evne til at (ind)se, at noget kan være noget andet end det er, giver os muligheden for at skabe repræsentationer - billeder, skulpturer - skabe en nødvendighed

for sprog og ritualer til at fastholde eller til at forstå virkeligheden med.

Måske kan man sige, at den lineære og den cirkulære verden er en verden vi deler med dyrene - men dyrene opfatter ikke verden som cirkulær eller lineær. For dyret "er" verden. Men vi ved, at den også kan være spejlvendt, spiralformet, kaotisk, rhizomatisk, databasestruktureret - vi kan se, at den kunne være noget andet - og det er faktisk derfor, vi både er i stand til - og er nødt til - at beskrive den.

I billeder, i ord, musik, lys og bevægelse.

Uanset hvilken kulturkreds, vi hører til i, uanset den historiske tid, vi lever i.

Når vi vokser op som menneskebørn, skal vi tilegne os denne menneskelighed - den er nemlig ikke entydig biologisk, selv om evolutionen har haft nogle millioner år at gøre godt med. Først skal vi skille os ud fra den symbiose med verden, som vi er vant til fra vores ni-måneders ophold i beskyttede omgivelser. Vi skal lære - og det sker normalt på den hårde måde - at verden er noget andet end os selv. Vi lærer at tænke - på den ene side "mig" - og på den anden side alt det andet. Når vi er omkring de tre år har vi næsten lært det - og så skal vi til at skabe os et "jeg" - overfor andre "jeg'er" - vi lærer at skelne mellem mennesker og "ting", mellem mennesker og dyr, vi lærer at indgå i sociale relationer og forhold, som kræver at vi påtager os roller - ikke bare som far mor og børn, men også som lokomotivfører eller stewardesse - det var i min tid, hvad vil børn mon være i dag udover stjerne for en aften ?

Vi lærer altså - uden at tænke over det - to forskellige måder at tænke på. Vi dribler imellem dem i vores overvejelser - men når vi går på teaterscenen, vil vi traditionelt bruge subjekt-tænkningen - jeg "er" - som forudsætning for rolleskiftet og dramaets udvikling af subjektets vanskelige vej til sejr eller nederlag.

Aktantmodellen

Billedkunstneren er måske mere tilbøjelig til at bruge subjekt/objekt-tænkning - "er" jeg? Han eller hun stilles nemlig overfor det genstridige materiale - objektet, som man ikke behersker tager subjektstatus, og objektstatus bliver dermed påtvunget en - ligesom den hårde verden trænger sig ind på det lille barn, som er på vej ud for at opdage den.

Dermed siger jeg ikke, at kunstneren er barnlig, eller at subjekt/objekt-tænkning er infantil. Snarere, at når man er voksen nok, så opdager man, at det ikke er gjort med at finde sin rolle i en verden, som er "(the world is) a stage and every man must play his part" - så indser man, at tingene kan være noget andet, end de

er, og går så måske i gang med at (gen)opdage sammenhænge, som man havde glemt eller ikke har bemærket før.

Performance kan være mange ting - som Jørgen nok har introduceret jer til, hvis I ikke vidste det i forvejen.

Når ens kunstform er performance, er den i sit udgangspunkt et sted mellem den bildende og den handlende kunst, og dermed kan man også sige, at performancekunsten tematiserer denne subjekt-objekt-tænkning, disse stadig skiftende forbindelser mellem "mig'et" og dets omverden.

Det traditionelle scenekunst derimod tematiserer subjekt-tænkningen: Subjektet mellem andre subjekter, som vel kan gøre andre subjekter til sine objekter, men ikke til ting.

I subjekt-objekt-tænkningens teater kan ting blive til "subjekter" og subjekter til "ting". Derved (kan man sige) tematiseres den fremmedgørelse og tingsliggørelse, som er karakteristisk for den moderne tid, mens subjekt-tænkningen tematiserer individualismen - som er et andet væsentligt træk. Det er altså heller ikke sådan, at den ene kunstform er "bedre" end den anden - de kan bare noget forskelligt. Som ballet og opera. Men mens man tydeligt kan indse forskellen på de to klassiske kunstarter, kan det være sværere at gennemskue forskellene her - vi tænker jo normalt ikke så meget over, hvordan vi tænker. Men det at tænke, at man tænker, at man tænker - uendelighedsbilledet - er faktisk netop billedet på subjekt-objekt-tænkningens evige "er jeg? Jeg er !" Subjekt-objekt-tænkningen kan "rumme" subjekt-tænkningen.

Subjekt-tænkningens "jeg er !" kan derimod ikke rumme et "er jeg?" Så bryder den sammen.

Det er godt at have et ståsted. Men ikke godt, hvis man ikke kan tage et skridt til et nyt ståsted, og derfor er nødt til at blive stående.

Når man skal iscenesætte disse subjekt-objektforbindelser - når man altså vil skabe et "handlende billedkunstværk" er det som jeg ser det ikke i første omgang vigtigt at vælge en eller anden dramaturgisk model.

Det er vigtigt at erkende, at man er ude i et andet ærinde end det teater, som skabte de dramaturgiske modeller. Her har man kun en hovedperson - og så protagonisten og antagonist, hjælperen og modstanderen. Men i subjekt-objekt-tænkningens teater har man altid mindst to - nemlig spilleren og det spillemateriale, som indgår i de skiftende subjekt-objektforbindelser.

Det er vigtigt at erkende, at dette spillemateriale (disse objekter - materiale/materialer - rum/sitespecific) er lige så vigtige som spilleren selv.

Spilleren er den, som styrer forløbet, men spilleren kan intet stille op overfor et materiale/objekt, som ikke giver de ønskede associationer, - som ikke kan "bære" eller "rumme" spillerens udsagn. Tilsvarende må spilleren kropsligt og psykisk kunne bære

og rumme materialets muligheder, og indgå i det samlede billede med samme vægt som spillematerialet.

Det performative og det ekspressive:

Fra vi er omkring 5 år "performer" vi - vi ved, hvad der forventes af os, og vælger at leve op til forventningerne eller det modsatte. Jeg vil gætte på, at det ekspressive - at udtrykke sig - er noget, som først udvikles rigtigt i puberteten.

.....

Tilbage til de dramaturgiske modeller. Først når performeren har fundet sin balance mellem performativt og ekspressivt, og erkendt og afklaret ikke blot sine ydre relationer til (sin fysiske omgang med) men også sit indre forhold til sit spillemateriale kan vi tale om rytme og tempo, om åndedrættets "linie" og solens "cirkel". Her kan de dramaturgiske modeller støtte i en afsøgning af muligheder - men de må ikke blive spændetrøjer for kreativiteten.

Da der imidlertid står mennesker på performancescenen og mennesker uden om, er de menneskelige faktorer gældende også her - selv om man ikke bruger den aristoteliske model, kommer man aldrig uden om at forholde sig til spændingsbuen. Den har vi indbygget, det er de spillematerialer, vi ikke kan komme uden om.

Billeddramaturgi i praksis

Boyfriends - or your money back

reklamen som det allestedsnærværende overtydelige eksempel
pædofilireklamen med pigen og chokoladerne
phallos, bryster, vædsker som sprøjter ud
Werthersechte, Bamseline,

Men hvad med den glade gris uden for slagterens butik ?

Hvad med Teletubbies/Solen som en glad (hvid!) baby - hvordan skal
solen kunne være andet ?

"Mondmärchen" november 1994, fra sølvpapir og slik til knust
porcelæn.

"Fiskeren og hans kone"

Thomas Eisenhardt:

Psychomachia - De syv dødssynder/Rebet som klatremulighed, som
selvstændig figur (svingninger) som forbindelse mellem himmel og
jord, som solkongens kåbe

"Blueprint"/spejlene/ Musikerne og deres instrumenter

Gennem reklamens overforbrug af (banal) billeddramaturgi er det
efterhånden blevet os for meget. De reklamer, som nu er "in" er
mere anekdotiske, altså baseret på fortælling. Hunden som
forsvinder i støvsugeren, Harry og Bahnsen.

Det modsvares af tekstens "tilbagevenden" til performancescenen.
"Endnu kender jeg mig selv" - med en moderne dramatisk tekst, som
faktisk er det, som er "bærende" for forløbet. (Det kræver, at
performeren kan tale - talekunst/billedkunst)

Men kan man så bare glemme billedet igen, og lade det indtage sin
vante stilling som en baggrund eller etikette, som siger "skovsø"
eller "dagligstue"?

Performerens sætten sig i forbindelse med billedet

etableringen af en subjekt/objekt relation (ydre)

etableringen af et subjekt/objekt forhold (indre)

The modern stage arts request the dramaturge to deal with "a text"
comprising not only the spoken words - if some - and the movement
of the performer, but even more the pictures and forms created on
the stage, the sound and the light, in their interaction with the
performer. What creates the expression of these objects on stage
is not due to the objects alone, but is due to how the objects are
associated with and handled with, as objects of interest for the
performer. This goes for the physical object as well as for the
virtual.

And it goes for the more traditional "theatre" as for "performance art" - and certainly it goes for the installation, where the spectator often is expected to interact with the actual work of art.