

Marcel Duchamp og postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner, brudd og kontinuitet

Hilde Rustad

Introduksjon

I denne artikkelen vil jeg drøfte sammenhenger mellom Marcel Duchamp (1887–1968) og danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Jeg refererer til de to dansesjangrene som postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner; historisk kan danseimprovisasjon knyttes til Judson Dance Theater og Grand Union som startet opp henholdsvis i 1962 (Burt 2006, 44, Banes 1987, 11) og 1970 (Banes 1987, 203) mens kontaktimprovisasjon startet opp i 1972 (Novack 1990, 10).

Som utøver av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, har jeg i møte med tekster om Duchamp gjenkjent flere tema som har spilt en rolle for min forståelse av disse tradisjonene, i både teori og praksis. Det er min oppfatning at Duchamp indirekte har bidratt til min, og høyst sannsynlig også mange andres, forståelse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Artikkelenes hensikt er å belyse sider ved tradisjonene som for mange kan være skjult, og problemstillingen lyder: På hvilke måter kan enkelte av Marcel Duchamps ideer forstås som iboende danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og hvordan kan slike 'Duchampske' forbindelseslinjer forklares? Forsknings tematikken springer ut fra et utøverbegrepp, og artikkelen er også en videreføring av tidligere forskningsarbeid¹.

Jeg starter med å redegjøre for metode, og deretter for tradisjonsbegrepet jeg anvender. Videre presenterer jeg Duchamp før jeg drøfter enkelte av Duchamps ideer i dialog med relevant forskning, og avslutter med en oppsummering.

Metode

Mitt anliggende er å få en større innsikt i hvordan Duchamps ideer er forbundet med postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner. Metoden er hermeneutisk: det handler om å forstå tradisjonene og hva som bor i dem, men også om fortolkning, og jeg anvender Tore Lindholms tradisjonsbegrep (1985) som fortolkende perspektiv. Empirien utgjøres av dansevitenskapelige tekster: det dreier seg hovedsakelig om arbeidene til Sally Banes, Cynthia Novack og Ramsay Burt, samt tekster som omhandler Duchamp.

Min *tidligere forforståelse* var formet gjennom utdanning og ved at jeg har vært utøver av tradisjonene i flere tiår, og at jeg, så langt jeg kan huske, ikke har støtt på Duchamp i praksisfeltet. Min utøvererfaring utgjør en resonansbunn for hvilke av Duchamps ideer som er løftet fram i artikkelen. Ved å lese tekster om Duchamp, samt dansevitenskapelige og andre tekster der Duchamp har dukket opp, har min forforståelse for tradisjonene – hvor Duchamp tidligere ikke inngikk – blitt rokket ved, og forandret seg. Det er dette skiftet som ligger til grunn for artikkelenes problemstilling.

Jeg presenterer enkelte av Duchamps ideer og drøfter dem i dialog med dansevitenskapelige tekster, og fokuset er hovedsakelig på tre fremtredende kunstnere som har hatt betydning i overgangen mellom moderne og postmoderne dans: komponist og musiker John Cage (1912–92), koreograf og danser Merce Cunningham (1919–2009) og billedkunstner Robert Rauschenberg (1925–2008). Metodisk handler det om hvordan innhold i de ulike tekstene utgjør deler som jeg tolker som dels å referere til hverandre,

samtidig som de refererer til tradisjonene som utgjør en større helhet.

Tradisjon

Tradisjonsbegrepet jeg har anvendt er utviklet av Lindholm (1985) og innebærer at tradisjoner er historiske strukturer som situerer mennesker og gir dem en følelse av tilhørighet og identitet. Lindholm forklarer tradisjoner som sosiale kollektiv, som for eksempel en familie, en yrkesgruppe, folk som setter pris på jazz-musikk, eller andre som kan identifiseres som å ha et spesifikt praksisrepertoar som ferdigheter, kompetanse, regler og rammer, meninger, roller eller institusjoner (Lindholm 1985, 105). Lindholm skriver: «[W]e human beings are the kind of subjects we are partly in virtue of our belonging to traditions». (Lindholm 1985, 103).

Lindholms tradisjon er et sosiohistorisk konsept som har å gjøre med både samfunn og historie. Tradisjon er noe som eksisterer, pågår og fortsetter, og som reproduseres gjennom overføring og mottagelse. Selv om Lindholm hevder tradisjoner som uunn-gåelige og allestedsnærværende, er de ikke bestandig lette å få øye på, og de blir ofte heller ikke forstått som tradisjoner. For tradisjonsbærere er det av stor betydning å vite mest mulig om innholdet i tradisjoner nettopp fordi Lindholms forståelse av 'tradisjon' også er sentral for identitetskonstruksjon og dermed også har med selvforståelse å gjøre: Du blir den du er gjennom å møte, gå inn i, bli værende innenfor, og få tilhørighet til, tradisjoner. Jeg har vært utøver av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon i flere tiår, og med Lindholm argumenterer jeg for at jeg tilhører tradisjonene, som dermed er en del av min identitet. Sammen med andre tradisjoner som jeg også har tilhørighet til, definerer de hvem jeg er.

Lindholm hevder at en levende tradisjons repertoar blir tatt for gitt. De som tilhører tradisjonen handler og kommuniserer innenfor og via tradisjonen, uten at de nødvendigvis hverken vet

tradisjonens eksakte innhold, eller kan forklare tradisjonen med ord. Eksisterende tradisjoner er alltid allerede der og personer som ønsker å bli del av en tradisjon gjør dette i et 'no-option mode', hvilket innebærer å ikke sette spørsmål ved tradisjonen de ønsker å bli en del av. For å få tilhørighet til en tradisjon må personen det gjelder tilegne seg et repertoar av tolkninger, måter å være på, måter å respondere på, og måter å handle på, som gjør det mulig å delta (Lindholm 1985, 110).

Tradisjoner tar opp i seg og bearbeider informasjon som – bevisst eller ubevisst – er med på å bestemme handlingene til personer som tilhører dem. En tradisjon kan dermed forstås som autoritet, og for de som lærer om, og/eller er utøvere av, postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner er det uheldig at deler av tradisjoner er skjult og ikke gjort eksplisitt. Det er sannsynlig at også de som underviser og derigjennom overleverer tradisjonene til nye utøvere som er mottagere, hverken vet opphavet til, eller hvor ulike deler av innholdet stammer fra. Etterhvert som tiden går kommer ny informasjon til og innlemmes i levende tradisjoner. Slike prosesser kan være lite transparente og tradisjoner kan synes ugjennomtrengelige.

Jeg er overbevist om at utøvere som kjenner sin tradisjon godt, med alle dens aspekter inkludert historie, filosofi, repertoar og kilder, vil ha en rikere, fylldigere og mer nyansert forståelse av tradisjonen de tilhører, og dermed også av sin egen situasjon, enn de ville ha hatt dersom de hadde kun overflattisk kjennskap til tradisjonens innhold. Jeg argumenterer her for at omfattende kunnskap om dansetradisjoner har potensiale til å gi utøvere en mulighet til å være tradisjonsbærere på en bedre måte, og dermed heve kvaliteten, kunne se seg selv i en større sosiohistorisk sammenheng, kunne identifisere ulike sider ved tradisjonen og derigjennom utvide sin hermeneutiske horisont.

Duchamp

Marcel Duchamp beskrives som fransk maler, skulptør, sjakkspiller og forfatter som var født, vokste opp og døde i Frankrike, men som levde mesteparten av sitt voksne liv i USA (Tomkins 1996, Thorkildsen 2014). Han blir assosiert med kubisme, konseptkunst og Dada, så vel som med plastic arts, popkunst, konseptkunst, futurismen (Thorkildsen 2014) og surrealismen (Stafford 2008). Det er en alminnelig oppfatning at Duchamp har hatt omfattende innflytelse på kunst i det 20. århundre. Timothy Rub skriver at Duchamp har dominert samtidskunstheltet, og hevder det er et faktum at Duchamp har hatt påvirkning på «the very notion of what constitutes a work of art—during the second half of the twentieth century». (Rub 2012, 7).

Noen av Duchamps mest kjente kunstverk er *Nude descending a staircase* (1912), *The bride stripped bare by her bachelors, even/The large glass* (1915-23), og *Fountain* (1917). Han er kjent for å skape kunst som har fått benevnelsen 'ready-mades', og som har blitt beskrevet som «... ordinary manufactured objects that the artist selected and modified» (Tomkins 1996, 158). For Duchamp handler 'ready-mades' om konseptkunst og utgjør en motvekt til det han kalte 'retinal art' som han beskriver som «intended only to please the eye». (retinal art). Begrepet 'ready-made' ble opprinnelig brukt i USA som betegnelse på maskinlagde objekter for å skille dem fra håndlagde. Duchamp ga 'ready-mades' et nytt innhold; ved å velge ut et objekt, og reposisjonere det, gi det en tittel og signere det, transformerte Duchamp et maskinprodusert objekt til kunst. Det mest kjente eksempelet er *Fountain*. Duchamp understreket at det ikke ville være et poeng å lage et høyt antall slike 'ready-mades', og sier i intervju at han laget kun ti (Tomkins 2013, 55). En annen Duchamp-idé som kan assosieres med 'ready-mades', er å definere objekter som kunst gjennom tilfeldig utvalg heller enn ved at valg tas ut fra kunstnerens egen smaksans. Duchamp mente at

smak var kunstens fiende, enten den var god eller dårlig (Tomkins 1996, 159). Jeg vil senere argumentere for hvordan Duchamps konsept 'ready-mades' så vel som hans idé om at kunstnerens smak ikke skulle innvirke på kunstnerens arbeid, samt 'sjanseoperasjoner', på ulike måter er integrerte elementer i postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner.

Duchamp, Cage, Cunningham og Rauschenberg

Mens flere danseforskere som skriver om postmoderne dans i relativt liten grad anerkjenner Duchamps innflytelse (Banes 1987; Paxton 1997/1987), skriver Burt (2006) omfattende om sammenhenger mellom Duchamp og Cunningham, samt om Duchamp og postmoderne dans. Så langt jeg kjenner til skriver imidlertid hverken Burt eller andre om Duchamp i tilknytning til danseimprovisasjon eller kontaktimprovisasjon.

I 1923, det året han fylte 36 år, sluttet Duchamp å arbeide som kunstner. Han fortsatte å være i dialog med kunstnere, kunsthandlere og samlere, og var heretter helt oppslukt av sjakkspill. Cage og Duchamp møtte hverandre allerede på 1940 tallet (Cage 2012, 71). De spilte også sjakk sammen og i 1968 spilte de et sjakkspill med tittelen *Reunion* som konsert og performance. Musikk ble til ved at fotoelektriske celler som var plassert på undersiden av sjakkbrettet ble aktivert når spillerne flyttet sjakkbrikkene (Lotringer 2000). Dette beskrives som et «sound-generating system» (Cross 2012, 246) hvor Cage og Duchamp ikke hadde noen kontroll over hvordan musikken ville høres ut, og *Reunion* er med andre ord et eksempel på hvordan de arrangerte en situasjon hvor kunstnerens smak ikke var utslagsgivende.

Cunningham og Cage var partnere både profesjonelt og privat, og begge forholdt seg til Duchamps ideer i sitt kunstneriske virke. En annen kunstner som jobbet tett med Cunningham, og som i

tillegg også var elev av Cage (Hellandsjø 2017) var Rauschenberg, som i dag blir husket først og fremst som billedkunstner, men som også blant annet jobbet som scenograf og kostymedesigner for Cunningham på flere produksjoner. Rub (2012, 7) hevder at for Cage, Cunningham og Rauschenberg var Duchamp nærmest en tilstedeværelse, som inspirasjon, og som en nøkkel til veien videre både individuelt og for hvordan de samarbeidet med hverandre. De samarbeidet også med andre kunstnere².

Cage, Cunningham, og Rauschenberg spilte alle en rolle i utviklingen av postmoderne dans ved at de på forskjellige måter kan knyttes til Judson Dance Theater, hvis tilblivelse i 1962 regnes som begynnelsen til det som i dag kalles postmoderne dans. Rauschenberg ble involvert i Judson Dance Theater i 1963, og til tross for at han tidligere ikke hadde jobbet med koreografi stod han her ansvarlig for danseforestillinger (Banes 1987, 14, Burt 2005, 14).

Cage, Cunningham, og Rauschenberg må med andre ord regnes som å ha spilt roller av betydning i overgangen fra moderne til postmoderne dans; poenget er at alle tre var dypt fasinert av og sterkt påvirket av Duchamp. Cage har gitt sterkest uttrykk for dette; på spørsmål om hvem som har påvirket ham mest i hans arbeid svarer Cage «The effect for me of Duchamp's work was to so change my way of seeing that I became in my way a Duchamp unto myself». (Perloff 1994, 100).

Radikal forandring – brudd eller kontinuitet

Min påstand er at postmoderne improvisasjonsdansstradisjoner er sterkt påvirket av Duchamps ideer, og jeg argumenterer for at denne påvirkningen i større grad bør tydeliggjøres både innen danseforskning og i praksisfeltet.

Levende tradisjoner er alltid i bevegelse. Hans-Georg Gadamer (1900–2002) skriver imidlertid i *Sandhed og metode* (2007) at «Traditionens

væsen er bevaring, og bevaring er medvirkende ved al historisk forandring». Han fortsetter noe senere: «Selv i livets stormfulde forandringer, fx under revolusjoner, bliver der i den formodede forandring af alle ting bevaret langt mer af den gamle, end man er klar over, og det smelter sammen med det nye og får en ny gyldighed». (Gadamer 2007, 268).

Tilblivelsen av postmoderne dans blir kanskje ikke framstilt som en revolusjon, men blir av Burt (2005, 16) beskrevet som «radical experimentation» hvilket får fram at det dreier seg om en betydelig historisk forandring. Det er hensiktsmessig å granske noen trekk ved moderne dans som *ikke* fulgte med fra moderne til postmoderne dans for derigjennom å oppnå en større forståelse av hva forandringen bestod i. Et slikt karakteristisk trekk var måten amerikanske moderne-koreografer navnga kompani, skoler og sin egenutviklede danseteknikk med sitt eget navn, som for eksempel 'Martha Graham Company' og 'Martha Graham dance technique'. Et annet karakteristisk trekk var den tydelige hierarkiske strukturen, og om dette skriver Steve Paxton³ ganske spisst:

Post-modern dancers (Cunningham, Marsicano, Waring) maintained alchemical dictatorships, turning ordinary materials into gold, but continuing to draw from classical and modern-classical sources of dance company organization. It was the star system. (Paxton 1971, 131)

Hva Paxton her refererer til som «the star system» tegner en tydelig skillelinje mellom moderne og postmoderne dans. Ved starten av 1960-tallet var spesielt New York City et ynglested for grupper med antihierarkiske, antiautoritære unge mennesker som kombinerte kulturell entusiasme med et nytt sett verdier basert på idealer om likhet mellom kjønn, rase og sosiale rettigheter, aktiv deltagelse i anti-krigs bevegelser og seksuell frigjøring. Postmoderne dans tok opp i seg disse verdiene som i dag gjerne knyttes til 1968-generasjonen, og

hadde, som vist, lite til overs for tradisjoner som innebar hierarki (Rainer 1974, 51). Det handlet med andre ord om at datidige aktuelle sosiohistoriske verdier ikke lot seg forene med verdiene i moderne dans. Det er interessant hvordan Paxton i sitatet over refererer til Cunningham som postmoderne, da Cunningham i dansehistoriebøker gjerne omtales som moderne (Burt 2006, 23), eller som å befinne seg *mellom* moderne og postmoderne dans. Cunningham kan forstås som en inngang og inspirasjon til postmoderne dans (Banes & Carroll 2006, 49), men også som en autoritet postmoderne dansere hadde et kritisk forhold til (Banes 1987, 10). Det er verdt å merke seg at flere av danserne som startet opp postmoderne dans samtidig tilhørte moderne dans tradisjonen, og at de derfor var godt kjent med Duchamps ideer for eksempel gjennom sjanseoperasjoner som Cunningham og Cage anvendte i sine arbeider.

Flere av danserne som var aktive i Judson Dance Theater fra begynnelsen av startet senere opp gruppa Grand Union (1970–1976) som også jobbet med improvisasjon som forestillingsform. Banes skriver at Grand Unions arbeid favnet dans og teater «in an ongoing investigation into the nature of dance and performance», og hun nevner også at tre av danserne tidligere hadde danset i Cunningham Company (Banes 1987, 203).

Avgjørende mellomspill

I 1960 spurte Cage Robert Ellis Dunn (1928-1996) om å undervise en workshop i komposisjon for dansere i Cunninghams studio (Banes 1983, 1). Danseskulptør Simone Fortie skriver at Dunn startet opp med å introdusere Cage sine strukturer (scores), og at dette var en god start, «They provided us with a clear point of departure, and performing them had the effect of helping us bypass inhibitions of making pieces». (Fortie 1974, 36)⁴. Dette viser at danserne i workshopen fikk erfaring med selv å stå ansvarlig for å skape danseskulptur. Cage-strukturene kan forstås som påvirket av

Duchamp og gjennom Dunns workshop kom deltagere til å tenke på seg selv mer som selvstendige kunstnere enn som utøvere i andres verk. En måte å tolke dette på er via Lindholm som skriver «The critical threshold where a tradition is suspended, or no longer in force as a tradition, is not within itself (Bewusstmachung), but when its upholders entertain viable rival alternative». (Lindholm 1985, 108). Det at utøvende dansere med tilhørighet til den hierarkiske moderne dans tradisjonen nå stod kunstnerisk ansvarlig for egne verk kan forstås nettopp som et slikt rivaliserende alternativ, og som et springende punkt i en prosess der en ny dansetradisjon ble initiert og etablert. Oppstarten av postmoderne dans kan på denne måten forstås, på den ene siden som et brudd med moderne dans, og på den andre siden også som en transformasjon. Gjennom dansernes forhold til Cunningham og Cage, samt via deltagelse i Dunns workshop, kan Duchamps tankegods forstås som å ha vært tilstede hele veien, før, under og etter at postmoderne dans etablerte seg med Judson Dance Theater. Yvonne Rainer, som var sentral i oppstarten både av Judson Dance Theater og Grand Union, fremhevet i et foredrag hun holdt i 1984 hvordan Duchamp og Cages ideer hadde åpnet opp for det dagligdagse som tema, for sjanseoperasjoner og for å akseptere all slags materiale som mulighet for kunst (Novack 1990, 55).

Sjanseoperasjoner og bevegelser som var allemannseie

Allerede tidlig på 1900-tallet foreslo Duchamp at arbeid som stilte ut kunstneriske idealer som skjønnhet og håndverk like gjerne kunne være et resultat av tilfeldighet som av kunstnerens valg og ferdighet. Sjanseoperasjoner [chance] omtales gjerne som et oppsiktsvekkende element i Cage og Cunninghams arbeid. Cage spurte en gang Duchamp «How is it that you used chance operations when I was just being born?». (Lotringer 2000), og her refererer Cage til musikk Duchamp komponerte allerede i 1913, hvor Duchamp anvendte

sjanseoperasjoner som verktøy for komposisjon (Lotringer 2000, Tomkins 2013, 50-51). Det å jobbe med sjanseoperasjoner slik Cage gjorde som komponist og Cunningham som koreograf, er nært knyttet til Duchamps idé om at kunst skulle skapes separat fra, og uavhengig av, kunstnerens egen smak. Cunningham og Cage jobbet med sjanseoperasjoner blant annet ved å føre dans og musikk sammen som uavhengige komponenter først når forestillingen fant sted, og med publikum til stede. Jill Johnston (2012, 76) beskriver dette som «letting things go together, that are not logically thought to have any business being together»⁵.

Kontaktimprovisasjon kan også forstås som relatert til sjanseoperasjoner. I en kontaktimprovisasjonsduett kan danserne jamføres med separate komponenter som føres sammen, og kontaktimprovisasjon kan med Duchamp forstås som et konsept som dreier seg om å utforske muligheter for improvisasjon samtidig som utøverne er i fysisk kontakt med hverandre. Kontaktimprovisasjon ble fra begynnelsen av vist for publikum og kan som Duchamps konseptkunst forstås som anti «retinal art» og ikke som dans laget «to please the eye». Den første kontaktimprovisasjonsturneen hadde tittelen *You come. We'll show you what we do* (Novack 1990, 72), og dansen var konseptbasert, improvisert, og ikke som koreografi laget på forhånd med tanke på publikum.

Til tross for at Cunningham innlemmet sjanseoperasjoner som en betydningsfull del i sitt kunstnerskap, hevder Baner (1994) at han mislikte improvisasjon fordi improvisasjon gir danserne mulighet til å bestemme over sitt eget kunstuttrykk. Cunningham ville selv ha kontroll over dansen. Improvisasjon kan med andre ord forstås som en motsats til sjanseoperasjoner hvor avgjørelser ble overlatt til tilfældighetsprinsipper (109) i tråd med Duchamps tenkning. Cunninghams, og også Cages, motforestillinger mot improvisasjon kan tolkes som en medvirkende faktor til at postmoderne dansekunstnere ønsket å

arbeide med improvisasjon; Rainers velkjente *No Manifesto* (Rainer 1974, 51) viser nettopp hvordan postmoderne dansekunstnere gikk imot store deler av det den moderne dansen stod for, og at de ikke bare satte spørsmålsteget ved den eksisterende tradisjonen de var en del av, men at de tydelig ønsket noe annet. Til tross for dette var både sjanseoperasjoner og improvisasjon med i forestillinger i den første Judson Dance Theater perioden (Burt 2006, 14). Dette viser igjen til tradisjon som både bevarende og transformerende. I og med Judson Dance Theater, Grand Union og kontaktimprovisasjon, som alle delvis eller helt hadde improvisasjon som scenekunstnerisk uttrykk, bestemte danserne selv i langt større grad hva og hvordan dansen skulle være, enn de hadde gjort tidligere.

Det kan også spores en tydelig forbindelse mellom Duchamps idé om det å stille ut 'ready-mades' som objekter som ikke tidligere er tenkt på som kunst, og hvordan både Cunningham og postmoderne dansekunstnere brukte dagligdagse bevegelser [pedestrian movements] i danseforestillinger (Novack 1990, 43). Denne typen bevegelser er jo ikke som 'ready-mades' maskinlagde, men kan på lignende vis karakteriseres som allerede eksisterende (bevegelses)materiale, og dreier seg for eksempel om å gå, stå og sitte. Dette er bevegelser som forstås som karakteristiske og som repertoar i den postmoderne danseimprovisasjonstradisjonen. Denne typen bevegelser korresponderer også med hvordan Paxton inviterer publikum til å se «the ordinary» i flere av sine forestillinger, og hvordan han mener at nettopp dagligdagse bevegelser har noe på en scene å gjøre (Yohalem 2018, 51). Anvendelsen av denne typen bevegelser i dansekunst innebærer at scenisk dans blir noe alle kan utøve, og kan også forstås som å gå i retning av å oppheve grensen mellom kunst og liv, hvilket også er en idé som kan spores tilbake til Duchamp (Burt 2005, 14).

Inspirert av Duchamp var Cage og Rauschenberg tilhengere av at kunst skulle være uavhengig av kunstnerens smak og skapes ved hjelp av sjanseoperasjoner (Perloff 1994, 101), og en nærliggende tolkning er at de forstod kunst nærmest som et subjekt som kunne skape seg selv. På lignende vis kan 'improvisasjon som subjekt' også gjenkjennes i tekster skrevet av dansere, og en kontaktdanser skriver følgende:

I had the experience, together with the group, of a strong, physical, and mental state of expanded awareness, kinesthetic intensity, and aesthetic emotion. It seemed as though there was an organizing principle in action, at once imminent and transcendent, that was coordinating our movements, both individual and collective, placing them in space and time with absolute precision, deciding/defining all the aspects of our dance as a group. (Surrenti 2008/2005, 314)

Første gang jeg leste dette avsnittet traff innholdet meg umiddelbart i og med at jeg selv har gjort lignende erfaringer, men i danseimprovisasjon, ved at valgene som blir gjort ikke tas av meg eller andre, men av improvisasjonen selv. Dette kan tolkes i et Duchamp-perspektiv ved at improvisasjon som kunst kan forstås som subjekt, men også ut fra Lindholms tradisjonsbegrep: Når en person er tilstrekkelig inne i en tradisjon og bærer av tradisjonen, gis valgene utøveren tar av tradisjonen selv. Tradisjonsbærende utøvere kan på denne måten erfare improvisasjonen som subjekt og autoritet, og samtidig handle ut fra tradisjonens repertoar.

Oppsummering

I denne artikkelen har jeg svart på problemstillingen «På hvilke måter kan enkelte av Duchamps ideer forstås som iboende danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og hvordan kan slike 'Duchampske'

forbindelseslinjer forklares?». Jeg argumenterer for at artikkelen gjør mer eller mindre skjulte forbindelseslinjer synlig, og at nettopp forbindelser mellom Duchamps ideer og postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner eksisterer og har betydning.

Artikkelen tydeliggjør hvordan dansetradisjoner kan framstilles og erfares som lite transparente, og hvordan det kan være vanskelig å få øye på forbindelser mellom en tradisjons nåtidige repertoar, og repertoarets kilder. Dermed kan tradisjonsbærende utøvere, som både opprettholder, overleverer og holder tradisjonen levende, ha et uavklart forhold til innholdet i tradisjonen de tilhører og identifiserer seg med, som samtidig identifiserer dem.

Fasinasjonen Cage, Cunningham og Rauschenberg kjente for Duchamp er uomtvistelig og godt dokumentert. Jeg hevder her at denne fasinasjonen har bidratt til at Duchamps ideer nærmest gjennomsyrer postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner, og at kunnskap om dette er underkommunisert i danseforskning og praksisfeltet. Flere av Duchamps ideer, overlevert via Cage, Cunningham og Rauschenberg, til dansekunstnerne i overgangsfasen til postmoderne dans bør i større grad synliggjøres som interessante og betydningsfulle. Dette også fordi ideene som del av tradisjonenes repertoar, inngår i tradisjonsbæreres måter å tolke verden på, oppføre seg, respondere og handle på.

Duchamps ideer er iboende ikke bare postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner, men inngår også, som vist, i andre kunstfelt så som billedkunst og musikk. Selv om dansehistoriske framstillinger ofte ignorerer tverrkunstneriske sammenhenger, vil dansehistorien styrke seg på at slike forbindelseslinjer oftere løftes fram. Dansehistorien er ikke isolert hverken fra hva som skjer i samfunnet ellers, eller fra andre kunstarter. Duchamp som fransk og dermed som transatlantisk forbindelse får dessuten fram hvordan postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner, i tillegg til de amerikanske, også har

europiske røtter, hvilket gir en utvidet forståelse og et mer komplekst bilde av tradisjonene både innholdsmessig og geografisk.

Det å undersøke forbindelser til Duchamp bidrar til å avdekke ubrutte og brutte forbindelseslinjer mellom moderne og postmoderne dansetradisjoner, og viser også hvordan, ved oppstarten av nye tradisjoner, noe av det gamle kan forstås som å smelte inn i det nye, og at det gamle dermed gis ny gyldighet. Duchamps representasjon i begge tradisjonene, samt i overgangen mellom dem, utgjør kontinuitet.

Også Paxton viser til kontinuitet – men også til diskontinuitet – da han på ulike tidspunkt beskriver kontaktimprovisasjon både som tvunnet tett sammen med moderne dans (Paxton 1997/1992, 253), og som en tradisjonsløs tradisjon, «the tradition of no tradition». (Vedel sitert i Rustad 2013, 71)⁶. Det er et paradoks at dansekunstnerne som startet Judson Dance Theater i 1962, og som tok avstand blant annet fra hierarkiet innen moderne dans, i dag alle fremstår som tunge autoriteter innen postmoderne dans.

Ved å anvende Lindholms tradisjonsbegrep kommuniserer artikkelen ny innsikt med hensyn til danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon *som tradisjoner*. Lindholm som fortolkningsperspektiv tilfører relevant kunnskap om nettopp hvordan en tradisjon kan forstås, og hva tradisjoner har til felles. Tradisjonsbegrepet tydeliggjør blant annet hvordan dansetradisjoner kan forstås også som autoriteter som definerer tradisjonens utøvere, og at økt kunnskap om dansetradisjoner kan gi utøvere bedre selvforståelse, ved å gi en forståelse av at tradisjonstilhørighet og identitet henger sammen.

Hvorvidt min forståelse og fortolkning er rime- lig avhenger ifølge Westlund (2015, 77) av om det er samstemmighet mellom deler og helhet. Tekstene jeg forholder meg til er av begrenset omfang, men fører allikevel til en dypere forståelse av Duchamps

tilstedeværelse i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som postmoderne tradisjoner. I et eventuelt nytt forskningsprosjekt omkring artikkelens emne vil det være interessant å gjøre en mer omfattende undersøkelse, i større grad å inkludere dansekunstneres erfaringer, samt fokusere på flere av Duchamps ideer.

Noter

- 1 Artikkelen bygger på, og er en fortsettelse av, følgende tidligere arbeid, paper-presentasjon på NOFOD-konferanse (2013), min doktorgradsavhandling *Dans etter egen pipe? En analyse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon – som tradisjon, fortolkning og levd erfaring* (2013), og bokkapittelet «Traces of Duchamp in postmodern dance improvisation» (2018).
- 2 Et eksempel på Duchamp-inspirert samarbeid er hvordan Cunningham sammen med Jasper Johns (1930–) i 1968 satte opp teaterstykke, *Walkaround Time* med Johns sin scenografi som var knyttet til Duchamps verk *The Large Glass* (1915–23).
- 3 Steve Paxton er en sentral koreograf og utøver i overgangen til postmoderne dans. Han var danser i Cunningham Company, var med på å starte opp Judson Church Dance Theater og Grand Union, og initierte kontaktimprovisasjon.
- 4 Fortie deltok i Dunns første komposisjonsworkshop sammen med Paul Berenson, Marnie Mahaffey, Steve Paxton og Yvonne Rainer. Senere samme år deltok også Ruth Allphon, Judith Dunn og Ruth Emerson. Året etter deltok også Trisha Brown, David Gordon, Alex Hay, Deborah Hay og Elaine Summers (Banes 1987, 11). Simone Fortie var aldri en del av Judson Dance Theater, men både Rainer og Paxton referer til Fortis forestilling *Dance constructions* som sterkt medvirkende til Judson Dance Theater's oppstart (Breitwieser 2014).

5 I følge Jill Johnston (2012, 76) var Cunninghams «16 Dances», fra 1951, det første verket hvor Cunningham arbeidet med sjanseoperasjoner.

6 «This is the tradition of no tradition» he [Paxton] said in his presentation of contact improvisation in the acknowledgment that an improvisational expression would not win recognition as an artform in the company of traditional classical danceforms. (Vedel) Dette ble sagt i forbindelse med 25-årsjubileet for kontaktimprovisasjon i 1997.

Referanser

Banes, Sally. 1983. *Democracy's body; Judson Dance Theater 1962-1964*. Ann Arbor, Michigan: Umi Research Press.

Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press (1980).

Banes, Sally. 1994. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Banes, Sally & Carroll, Noël. 2006. 'Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance', *Dance Chronicle*, 29(1), 49 - 68. Hentet 18.01.2019 fra <http://dx.doi.org/10.1080/01472520500538057>. DOI: [10.1080/01472520500538057](https://doi.org/10.1080/01472520500538057)

Breitwieser, Sabine. 2014. *Simone Forti: Thinking with the body*. München: Hirmer Verlag.

Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London: Routledge.

Burt, Ramsay. 2005. Against expectations: Trisha Brown and the avant-garde. *Dance Research Journal* 37 (1), 11-36.

Cage, John. 2012. 26 Statements re Duchamp. 2012. I Basualdo, Carlos og Battle, Erica F. (red.) *Dancing around the bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, 70-73. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press.

Cross, Lowell, M. 2012. Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic music and chess. I Basualdo, Carlos og Battle, Erica F. (red.) *Dancing around the bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, 244-255. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press.

Gadamer, Hans-Georg. 2007. *Sandbed og metode*. Århus: Academica.

Hellandsjø, Karin. 2017. «Robert Rauschenberg» i *Store Norske Leksikon*. Hentet 07.01.2019 fra [https://snl.no/](https://snl.no/search?utf8=&query=Robert+Rauschenberg)

[search?utf8=&query=Robert+Rauschenberg](https://snl.no/search?utf8=&query=Robert+Rauschenberg)
Johnston, Jill. 2012. Modern dance. I Basualdo, Carlos og Battle, Erica F. (red.) *Dancing around the bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, 74-82. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press.

Lindholm, Tore. 1985. Coming to terms with tradition. I: Helge Høibraaten & Ingemund Gullvåg (red.), *Essays in pragmatic philosophy*, 103-117. Oslo: Norwegian University Press.

Lotringer, Sylvère. 2000. «Becoming Duchamp». *Tout-fait, The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. Vol 1(2). Hentet 01.10.2018 fra http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/lotringer.html

Novack, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

Paxton, Steve. 1997/1987. Improvisation is for something that can't keep a name. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (red.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*, 125-129. Northampton: Contact Editions.

Paxton, Steve. 1997/1992. Jumping paradigms: A response to Aat Hougee. I: Lisa Nelson &

- Nancy Stark Smith (red.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*, 253. Northampton: Contact Editions.
- Perloff, Marjorie. 1994. «A Duchamp unto myself: Writing through Marcel». In: Perloff, Marjorie & Junkerman, Charles (red.), *John Cage: Composed in America*, 100–124. Chicago: University of Chicago Press.
- Rainer, Yvonne. 1974. *Work 1961–73*. Halifax, NS: The Press of Nova Scotia College of Art and Design.
- Retinal art. Hentet 27.08.2018 fra <https://www.quora.com/What-is-anti-retinal-art-How-is-it-created>
- Rub, Timothy. 2012. Foreword. I Basualdo, Carlos & Battle, Erica F. (red.), *Dancing around the bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, 7-10. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press.
- Rustad, Hilde. 2018. Traces of Duchamp in postmodern dance improvisation. I Hallikainen, Niko & Pentti, Liisa (red.), *Postmoderni tanssi Suomessa?* 193-208. Kinesis. Helsinki: Theater Academy Helsinki.
- Rustad, Hilde. 2013. *Dans etter egen pipe? En analyse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tradisjon, fortolkning og levd erfaring*. Doktorgradsavhandling. Oslo: Norges idrettshøgskole.
- Stafford, Andrew. 2008. Making sense of Marcel Duchamp. Hentet 24.08.2018 fra <http://www.understandingduchamp.com>
- Surrenti, Gionatan, E. 2008/2005. CI, the underscore, and epilepsy: A walking path where the way you walk is the destination. I Nelson, Lisa & Stark Smith, Nancy (red.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book vol 2.*, 312–315. Northampton: Contact Editions.
- Thorkildsen, Åsmund. 2014. SNL. «Marcel Duchamp» i *Store Norske Lexicon*. Hentet 31.08.2018 fra https://snl.no/Marcel_Duchamp
- Tomkins, Calvin. 1996. *Duchamp: A Biography*. New York: Henry Holt & Company.
- Tomkins, Calvin. 2013. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. New York: Badlands Unlimited.
- Vedel, Karen. «Oh, at være et æble». Hentet 07.12.2012 fra <http://www.kimpro.dk/om.html>
- Westlund, Ingrid. 2015. Hermeneutik. I Fejes, Andreas & Thornberg, Robert (red.) *Handbok i kvalitativ analys*, 71-89. Stockholm: Liber AB.
- Yohalem, Hannah. 2018. Displacing vision: Contact improvisation, anarchy, and empathy. *Dance Research Journal*, 50(2), 45-61.

BIOGRAPHY

Hilde Rustad was employed as post-doctoral research fellow at The Norwegian school for sport sciences when she was writing this article. Her PhD thesis is on improvisation, dance improvisation and contact improvisation. Rustad has a Nordic master of arts in dance studies from the Norwegian university of science and technology. She is educated

dancer and choreographer at the Amsterdam School of the Arts, School for new dance development. Rustad is currently employed as associate professor at Kristiania University College/The Norwegian University College of dance. She is a board-member at the Nordic Forum for Dance Research, NOFOD. hilde.rustad@nih.no