

## Da-da-da-bum-ti-da

Når det 20. århundredes kunst- og litteraturhistorie skal skrives igen om 50 år, er der en pæn sandsynlighed for, at skribentens fikspunkter bliver futurismen, dadaismen og fluxusbevægelsen. Så for at tage fremtiden lidt på forskud, bliver dada i det følgende kigget efter i sømmene og det hele munder ud i nogle betragtninger om kunst, der ikke kan være anti-kunst.

*Af Nikolaj Rønhede*

Det begynder med opslag i nogle af de leksika, Gyldendal har udgivet gennem de sidste ca. 25 år, så en del af baggrunden kommer på plads. Her er *Gyldendals Tibinds Leksikon* fra 1977:

“...*dada*: retning inden for billedkunst og litteratur, opstået ca. 1915 samtidigt i USA, Frankrig, Tyskland og Schweiz. I Zürich åbnede de landflygtige kunstnere Hans Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara m. fl. i 1916 *Cabaret Voltaire*, scene og kunstgalleri, og gav retningen navn; blandt andre dadaister var André Breton, Duchamp, Max Ernst, Picabia, Man Ray og Kurt Schwitters. [...] Dadaisterne dyrkede det amoralske, irrationelle og tilfældige; bl.a. ved provokerende fremførelser af tekster, “støjmusik” og dans samt udstilling af bl.a. Duchamps Mona Lisa med påmalet overskæg og hans readymades som urinal og flasketørrestativ. Bevægelsen opløstes i 1922. [...] [*dada*] banede vejen for den efterfølgende surrealisme. Retninger i kunsten efter 2. verdenskrig som *nouveau réalisme*, popkunst, happening, Fluxus og *conceptual art* bygger på *d*, ligesom musik af bl.a. John Cage og Stockhausen...” Artiklen er illustreret med et digt af Hugo Ball.

Allerede her er der flere ting at gribe fat i: Hvordan kan en kunstnerisk bevægelse opstå flere steder på samme tid, før den har fået navn og retning? For *dada* sker det først med *Cabaret Voltaire* i 1916, selv om tankerne selvfølgelig var til stede i perioden generelt – et oprør mod den forbandede krig og den slags. Det nævnte år, 1915, er det år Duchamp kommer til New York, efter udstillingen af hans maleri *Nu Descendant Un Escalier* (nr. 2) et par år forinden har vakt forargelse.

Den svenske *Nationalencyklopedin*, (1990) vikler sig behændigt ud af dette problem på følgende måde: “[*dada*] Ordet användes tidigast 1916 i Zürich, dit konstnärer och diktare av olika nationalitet sökt sig undan krigets virrvarr. [...] Till *dadaismen* brukar också räknas några konstnärer som ungefär samtidigt verkade i USA. Hit hörde från 1915 franskmannen Marcel Duchamp...”

Som endnu en sidebemærkning til 77-opslaget kan det nævnes, at hvad angår støjmusikken, er Luigi Russolo på banen med sin ‘bulderkunst’ omkring 3 år tidligere i futuristiske gevandter. Denne detalje er heller ikke med i artiklen om futurisme i samme leksika, og historien om forholdet imellem de to retninger bliver ikke strejft. Et andet sted, hvor koblingen også kunne etableres, ville være mellem Tatlins objekter og Schwitters ‘skraldekunst’ - det, at de bruger (industri)samfundets affald til at gøre kunst af. Og her dukker forbindelsen til Mr. Fluxus, George Maciunas, også op, for han kunne lave fluxusguf af ALT. (En god begyndelse til at danne sig et overblik over futurismens gøren og laden er Marjorie Perloffs *The Futurist Moment*, (1987).)

Med 77-artiklens omtale af Duchamp bliver det hele forviklet: Udgaven af Mona Lisa med overskæg stammer fra en kopi Picabia lavede til forsiden af 391, vist nok efter instruktioner fra Duchamp; men den version Duchamp selv stod bag havde over- og fipskæg. Urinalet (*The Fountain*) blev aldrig udstillet i 1917, da udstillingskomiteen afviste det, i stedet blev det bragt som fotografi i *The Blind Man*, og endelig var det originale flasketørrestativ allerede blevet væk i 1916, og det blev først udstillet efter 1922 i en ny udgave, (se f. eks. Calvin Tomkins: *Duchamp - a biography* (1996).)

Som afslutning på det opslag kan man spørge, hvordan en kunstnerisk bevægelse lader sig opløse på klokkeslæt og dato? Især når visse af dens 'medlemmer' fortsætter deres praksis langt ud over det angivne tidsrum – nogle under andre overskrifter, for eksempel Man Ray og Schwitters, mens andre som Duchamp stadig kaldte sig dadaist omkring 1950. Til slut fremgår det af artiklen, at dada har haft indflydelse på stort set al den efterfølgende kunst, som ville og vil noget, og jonglerer man lidt med det, kan man vel spørge, om så ikke dada lever i bedste velgående – 'dada er død, dada lever', ligesom Elvis.

Cirka ti år senere lyder det sådan her i *Gyldendals Leksikon* i to bind (1988):

“...*dada*: retning inden for billedkunst og litteratur, opstået ca. 1915 samtidigt i USA, Frankrig, Tyskland og Schweiz. Hans Arp, Tristan Tzara og den ty. digter Hugo Ball åbnede 1916 i Zürich *Cabaret Voltaire*, kunstgalleri og scene, og gav retningen navn; blandt andre dadaister var Marcel Duchamp, Max Ernst og André Breton. [...] D opløstes 1922; den var udgangspunkt for surrealismen.” Opslaget ledsages af to illustrationer, det samme digt af Ball som i '77 og Duchamps 'L.H.O.O.Q': Mona Lisa med moustache og fipskæg.

Her har Mona Lisa fået sit fipskæg, og Duchamp sit fornavn, men i stedet er Francis Picabia, Man Ray og Kurt Schwitters røget ud af artiklen, hvad der kunne forsvares ud fra pladsmæssige forhold, hvis det ikke forholdt sig sådan, at de var mindst ligeså involveret i dada som Breton og Ernst. Forklaringen er nok den, at dada i dette tilfælde bliver set som *udgangspunkt* for surrealismen og ikke som det, der *banede vejen*. Det skal derfor nævnes, at det var Picabia, der havde et hav af sager i tidsskriftet *291* og at han udgav, redigerede og lavede materiale til *391*; at det var ham som bidrog til en bunke af de andre publikationer, hvor dada var en overskrift og at han forbandt New York, Paris og Zürich gennem sin evige rejseaktivitet.

I *Encyklopædien* falder en del af disse ting på plads:

“... *dada*, international litterær og kunstnerisk bevægelse, der hovedsagelig udfoldede sig 1915-1923. Navnet stammer fra et tilfældigt ordbogsopslag, ifølge hvilket *dada* på fransk betyder 'kæphest', på rumænsk 'ja ja'; det var karakteristisk for dadaisterne, at de anvendte tilfældighedsprincipper i skabelsesprocessen. [...] I Europa blev Zürich i det neutrale Schweiz samlingssted for en række kunstnere, og i protest mod krigens meningsløshed og de borgerlige kulturværdier grundlagde de tyske forfattere Hugo Ball og Emmy Hennings her i 1916 *Cabaret Voltaire*. Der udførtes dadamanifestationer af Jean Arp, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, Marcel Janco og Tristan Tzara i en blanding af udstillinger, manifeste, simultanoplæsning af lyddigte og absurde optrin, gerne af provokerende art. Dada var i sit væsen antiautoritær og anarkistisk med en total foragt for alle vedtagne normer, moralske som æstetiske. Et eklatant eksempel herpå er Marcel Duchamps bearbejdelse af finkulturens hovedværk par excellence, Leonardo da Vincis *Mona Lisa*, der blev udstyret med overskæg og en respektløs kommentar til hendes gådefulde smil: L.H.O.O.Q (udtalt på fransk: Hun har en varm røv). 1917 åbnede Galerie Dada i Zürich, og i New York udgav Duchamp tidsskrifterne *The Blind Man* og *WrongWrong*. [...] Som antikunstbevægelse havde dadaismen fællestræk med futurismen i den ikonoklastiske holdning og opblødningen af grænserne mellem kunst og virkelighed. [...] fik ny aktualitet i 1960'erne idet den i sig bar kim til både kunstnergruppen *Nouveaux Réalistes*, popkunst, konceptkunst og frem for alt Fluxusbevægelsen.”

Først om navnet: ”DADA BETYDER INGENTING” ifølge Tristan Tzaras Dada-manifest fra 1918, (se f. eks. *Moderna Manifest*, red. Gunnar Qvarnström, vol. 1, 1973, s. 96.) Men her skal man vide, at Tzaras udsagn er et forsøg på at tage patent på dada og rane opfindelsen tilbage fra Huelsenbeck,

der måske har gaflet den fra Ball. (se efterskriften til Hugo Ball: *The Flight Out of Time*, ed. John Elderfield, 1996 – det er en ren kriminalhistorie). Så bare for at smide lidt grus i maskinen: et opslag i *Grimm Deutsches Wörterbuch* giver følgende: “Dada, m. 1. der hund 2. ein roher mensch.” (Roher: udannet) – det er nemlig en gammel leg at hælde ’mening’ ind i ordet dada og en respekteret disciplin for alle aficionados, men måske ikke noget for et leksikon?

Tilbage, tilbage: Mona Lisa har igen mistet sit fipskæg, og oversættelsen af ”L.H.O.O.Q” udtalt på fransk kunne vel også være ”Hun er varm i røven”? Endelig betyder titlen også ‘se’ på engelsk (look): Når hun får lidt skæg, kan man se, at hun er en mand. Det kom lidt senere i historien til at klinge sammen med Freuds antagelse, at da Vinci var homoseksuel, dog ikke nødvendigvis i sin livsførelse.

Mere med Duchamp: Nej, han udgav ikke tidsskifterne, hvor skulle han have haft penge fra til det, men lavede forsiderne og redigerede dem, bl. a. sammen med Man Ray. Og så hed det ene af dem *Rongwrong* – det kom i et eksemplar, *The Blind Man* kom i to – og fejl citeringen af titlen *WrongWrong – Rongwrong* er så udbredt i kunsthistorien, at man skal sidde med den gamle forside for ikke at komme i tvivl.

At baguddatere dadabevægelsen til 1914 eller ‘15 er ikke noget de danske leksikaskribenter har fundet på, Duchamp er også en af fortalere for, at historien skal fortælles sådan, hvorfor kan man måske spekulere over - en kæp brugt som en hammer er stadig ikke en hammer; men en af forklaringerne er, at mange ting falder på plads for datidens kunstnere og får en overskrift med Cabaret Voltaires opdukken. (se f. eks. *The Dada Painters and Poets*, red. Robert Motherwell, 2.udg., 1981 og senere.) Og da Hans Arp så tilbage, lavede han jo også et slogan, der lød: “Bevor Dada da war, war Dada da.”

*The New Encyclopaedia Britannica*, (15. udg. 1974 ff.) lader således historien begynde tilbage i 1913: “A precursor of what was to be called the Dada movement, and ultimately its leading member, was Marcel Duchamp, who in 1913 created his first ready-made (now lost), the “Bicycle Wheel,” consisting of a wheel mounted on the seat of a stool.” Her kan det bemærkes, at det måske ikke er helt på sin plads at forsyne en anarkistisk, antiautoritær bevægelse med et førende medlem, og at Duchamp senere sagde om ’Cykelhjulets’ tilblivelse, at ”there was no idea of a readymade or of anything else, I was just trying to entertain myself. I had no definite reason for doing it, no intention of exhibiting it, no description of what I was looking for.” (Citeret efter Pierre Cabanne: *Duchamp & Co.*, 1997.)

Ingen af de ovenfor givne citater fra de danske leksika er fuldkomne, og det kan være med til at fortegne billedet, men de har alle det til fælles, at detaljerne begynder at blive udviskede, når det handler om Duchamps værk. Hvilket måske er lidt ironisk, fordi han aldrig selv arbejdede inden for afstukne rammer eller under en programoverskrift, heller ikke dadas: at der ikke er nogen rammer eller overskrifter, selv om han gerne brugte navnet. I *Encyklopædiens* artikel om ‘avantgarde’ bliver Duchamp således også præsenteret som udstiller af “skrammel”, og det er i hvert fald misvisende, ja, forkert.

Men Duchamp er en problematisk figur: På den ene side siger han, at “When I discovered ready-mades I thought to discourage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my ready-mades and found aesthetic beauty in them. I threw the bottle-rack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty.” (Citeret efter Motherwell, op. cit., s. xiii.) Og samtidig kan han jo ikke bebrejde dem, når han selv valgte at arbejde inden for kunstinstitutionen, som han i øvrigt mente afgør, hvad der er kunst og hvad der ikke er. Det er da værd at overveje, om de ikke bare pillede handsken op og sagde, ‘det er også kunst, så hvad vil du nu gøre ved det?’ Men der hvor *Encyklopædiens* artikel om dada på en måde træder ved siden af, er, når den kalder dada og futurisme for antikunst, og det er der, den interessante diskussion begynder. Det rimer

nemlig ikke særlig godt med værkerne, for nu bare at nævne Umberto Boccionis malerier og skulpturer og Hans Arps ditto. Kunst så det syner langt væk.

Dada opererer faktisk inden for de givne normer og rammer, når det gælder institutioner og almindelig praksis: de laver gallerier, inviterer til oplæsninger, sender værker ind til censurerede udstillinger, udgiver tidsskrifter, skriver manifeste, laver udstillinger, godt nok en enkelt gang med indgang igennem et offentligt toilet etc. etc. Så hvorfor er der al den virak omkring det/dem nu som da? Et første forsigtigt bud kunne være, at deres kunst bryder med almindelige forestillinger om konventioner og værdier samt inddrager 'hele' verden som kunstens materialeområde, eller som Arp udtrykte det: "Dada wished to replace the logical nonsense of the men of today with an illogical nonsense [...] Dada like nature is without meaning. Dada is for infinite meaning and finite means." (cit. efter Motherwell, op. cit., s. 266.)

Allerede i 1920, da Richard Huelsenbeck gør status over dada, ser han det som et problem, at dada lynhurtigt kom til at agitere for kunsten med stort set samme midler, som dem de ville til livs. (se f. eks. Richard Huelsenbeck: *En avant Dada - die Geschichte des Dadaismus*, 1920 og senere.)

Hermed er dadas tre 'retninger' i al ubemærket kommet på banen i det ovenstående: den retning, der vil lave ballade i kunsten (Paris), den, der vil kunstens politisering (Berlin) og den, som bare vil kunsten (Köln, Hannover). (New York hører hjemme under 1 og 3.) Zürich kan man se som et laboratorium. Blev tingene nu klarere? Forhåbentlig ikke!

Fra dada til fluxus: Tristan Tzaras første performance i Paris i 1920 var at han læste op fra en avis, mens de andre deltagere i aftenens kabaret gjorde hvad de kunne for at forstyrre det, bl. a. andet ved at slå på forskellige klokker. Det bragte publikum i afsindigt raseri. I 1963 lavede Emmett Williams et 'stykke' med titlen "The Son of Man Trio", som ved den første fremvisning bestod i at han læste op af Francois Mauriac's *Son of Man*, mens Lette Eisenhauer gjorde hvad hun kunne for at stoppe det: larmede, kørte en malerrulle rundt i hovedet på ham, kastede ting efter ham og confetti ud over det hele, satte tape på brillerne og over munden, gav ham en sæk over hovedet, rev sider ud af bogen, satte ild til den og til slut endte det hele med at hælde vand ud over bog og mand. (se Emmett Williams *My life in flux - / - and vice versa*, 1992, s. 159ff.) Den store forskel på de to arrangementer er imidlertid, at publikum næsten gik amok, da Tzara stod på scenen, mens de sad og nød Williams og Eisenhauers samarbejde.

Men også Williams stykker kunne få uventede ting til at ske, hvad en anden performer af samme værk fik at mærke tre år senere, da en blandt publikum pludselig gav en hånd med og slukkede sin cigaret på halsen af ham. (Williams, op. cit., s. 159.) Nok om drabelige hændelser – den omtalte performancekomposition af Williams er uden problemer gledet ind i kunsthistorien på lige linje med futuristernes og dadaisternes fremfærd, så kabalen kan siges at være gået op.

En slutspurt: dada var og er en rodebutik, og man skal holde tungen lige munden, når man navigerer igennem de mange kilder, men det får det ikke til at ophøre med at være kunst. Kunsten er nemlig det, der kan være det hele på en gang og samtidig kaste lys over alt det andet omkring, den kan være filosofisk eller politisk, religiøs eller videnskabelig, men det fungerer ikke den anden vej rundt:

Religionen kan ikke være kunst, og ligeledes for de andre størrelser. Derfor skal kunsten netop ikke knytte sig for fast til andre former, politik eller hvad har vi, hvis den vil vedblive med at være kunst, men derimod insistere hårdnakket og hovedløst på at være det, der kan være alt, nemlig kunst. Som hos Duchamp.