Om Claude Marchant: Ett historiografiskt bidrag till svart danshistoria i Sverige

Astrid von Rosen

ABSTRAKT

I artikeln används begreppet «svart dans» som ett kritiskt verktyg för att undersöka den svarte dansaren, koreografen och pedagogen Claude Marchants (1919–2004) livslånga dansverksamhet i relation till historieskrivning. Marchants danshistoria i USA och i viss mån i Europa från 1930-talet till 1960-talet, kartläggs och analyseras i syfte att bättre förstå han verksamhet i den svenska staden Göteborg. Marchant är omnämnd i tidigare danshistorisk forskning, men det finns inga fördjupade studier om hans liv och verk. Undersökningen om Marchant kompletterar därför både svensk och internationell dansforskning, med ett exempel som problematiserar historieskrivande i relation till svarta artister som Marchant. Artikeln argumenterar för att delaktighetsforskning i form av en «dansa-där-vi-gräver»-metod är användbar för påbörja lokalt förankrade danshistoriska förändringsprocesser och relatera artister som Marchant till större, transnationella sammanhang.

Nyckelord: svart dans, afrikansk-amerikansk dans, Claude Marchant, historiografi, Balettakademien i Göteborg

ABSTRACT

In this article, the concept of «black dance» is used as a critical tool to explore the lifelong dance achievements of the black dancer, choreographer and pedagogue Claude Marchant (1919–2004) in relation to history making. Marchant's history in the US and to some extent in Europe from the 1930s to the 1960s is mapped and analysed, with the aim of better understanding his work in Sweden, and more specifically in Gothenburg. While Marchant is mentioned in previous dance historiographies, there are no in-depth explorations of his life and work. This exploration, therefore, complements both Swedish and international dance research, with an example that problematises history production in relation to black artists such as Marchant. It is argued that a participatory «dance-where-we-dig» method is a useful tool for instigating locally situated historiographical processes of change, and can relate artists such as Marchant to broader, transnational contexts.

Key words: black dance, African-American dance, Claude Marchant, historiography, the Ballet Academy in Gothenburg

Om Claude Marchant: Ett historiografiskt bidrag till svart danshistoria i Sverige

Astrid von Rosen

Introduktion

I den här artikeln kartläggs och analyseras den svarte dansaren, koreografen och pedagogen Claude Marchants (1919–2004) danskarriär i USA och i viss mån i Europa från 1930-talet till 1960-talet, i syfte att bättre förstå hans verksamhet i Sverige från 1967 till ca 1990. Följande historiografiskt inriktade forskningsfrågor undersöks: På vilka sätt kan Marchant och hans insatser för dansen relateras till svensk danshistoria på substantiella vis? Hur kan danshistorieskrivandets strukturer och processer omförhandlas i relation till Marchants liv och verk? För att tydliggöra mot vilken bakgrund och från vilken position jag utför forskningen går jag här nedan igenom hur det kommer sig att jag skriver om Marchant.

Positionering

Jag är en vit, norsk-svensk akademiker och före detta yrkesarbetade klassisk och modern dansare. Med andra ord kan jag inte skriva inifrån en svart erfarenhets- och forskarposition (se Sharpe 2016, DeFrantz 2017), men det jag kan göra är att ta del av svarta forskares arbeten och sträva efter att behandla arvet efter Marchant med både respekt och vetenskaplig skärpa.

Det som ledde fram till forskningen om Marchant började 2012 när jag blev jag rekryterad till Centrum för kritiska kulturarvsstudier vid Göteborgs universitet (CCHS). Arbetet för CCHS gav mig möjlighet att initiera och driva tvärvetenskapliga forskningsprojekt om utom-institutionell dans, ett outforskat område med låg status inom universitetet. Jag valde att samverka med lokala utövare för att öppna för en mångfald nya dans- och scenkonsthistorier. Genom samarbete med forskare vid University College London kom mitt arbete att inspireras av idéer om historia underifrån och delaktighetsperspektiv inom arkivering och användning av arkiv. Samarbetet inbegrep ett intresse för begrepp som radikal empati (att navigera mellan olika intressenters perspektiv även om det är problematiskt), agens (att förstå arkivalier – spår efter aktivitet – som aktiva agenter i minnesarbeten), och aktivism (att göra aktiva val som kan bidra till att förändra tidigare historieskrivning).

Att jag har en bred erfarenhet av dans, från folkdanskurser på landet till yrkesutbildning på Kungliga Svenska Balettskolan, samt en professionell danskarriär i bagaget, underlättade i kontakterna med det lokala danslivets aktörer. Initialt hade jag ingen specifik avsikt att fokusera på svart danshistoria. Det var när jag ställde frågan «hur kom det sig att ett utom-institutionellt dansliv överhuvudtaget kunde etableras i Göteborg?» som Marchants betydelse visade sig. Pionjärer vittnade om att hans verksamhet varit avgörande för det utom-institutionella danslivets möjligheter att etablera sig i staden (von Rosen 2018). Medan arvet efter Marchant var levande i utövares minnen och kroppar var hans närvaro i institutionella arkiv i det närmaste obefintlig, och representationen av hans gärning i den akademiska forskningen minimal.

Arbetet med Marchants historia har också en personlig dimension. Det aktualiserade minnet av mina studier i jazzdans för Vanoye Aikens, som var kollega med Marchant när båda ingick i Katherine Dunhams dansgrupp. På balettskolan sågs min lantliga dansbakgrund som undermålig

och jag uteslöts från vissa moment i den klassiska dansundervisningen. Jag blev rebellisk, klippte i dansdräkterna, färgade håret rosa. Aikens undervisning kunde härbärgera kraften i upproret, och han gav mig (inte någon av de prydliga balettflickorna) huvudrollen i Cakewalk. Minnet, som har att göra med utanförskap och kamp för en plats inom en etablerad dansstruktur, ger mig kraft och lust att fortsätta med forskningen om Marchant.

Marchants plats i dansforskningen

Marchant rekryterades 1967 av jazzdansens introduktör i Sverige, dansaren, koreografen, pedagogen och skolledaren Lia Schubert (1926–1999) till Balettakademien i Stockholm, men placerades vid den nystartade Balettakademien i Göteborg. Där undervisade Marchant fram till mitten av 1980-talet flera generationer dansare i så kallad jazzdans och moderna danstekniker. Han knöts därefter till Danshuset, som i likhet med Balettakademien erbjöd utbildning i olika danstekniker. Marchant ledde även dansgruppen Marchant Dance Theatre (under de första åren kallad Gothenburg Modern Dance Ensemble) från våren 1968 till åren runt 1990.

I danshistorikern Lena Hammergrens forskning infogas Marchant översiktligt i ett sammanhang där kvalificerade svarta dansare under 1960-talet rekryterades till svenska dansskolor för att undervisa i jazzdans (Hammergren 2004a, 172; 2014, 104, 106; 2020, 8–9). Hammergren placerar Marchant i enförsta våg av inflöde av svart dans, som den utvecklats i USA. De svarta pedagogerna hade inledningsvis hög status. Vidare diskuterar Hammergren, i dialog med forskning av antropologen Lena Sawyer (2006), en andra våg, där danser från Västafrika nådde Sverige genom migranter som ofta saknade formell utbildning i dans och pedagogik (Hammergren 2020, 10–11). Av särskilt intresse för undersökningen av Marchants verksamhet är Hammergrens framlyftande av hur medvetet fysiskt och diskursivt undersökande arbete i dansstudion kan ha transformativa dimensioner som överskrider maktobalanser och exotiserande konsumtion av svart dans (Hammergren 2020, 14–17). Svart dans i Sverige är ett litet tvärvetenskapligt forskningsfält och jag vill även nämna att medie- och kommunikationsforskaren Ylva Habel har skrivit om receptionen av Josephine Bakers dans i 1920- och 1930-talets Stockholm. Habel (2005, 126) visar på vikten av ett global-lokalt perspektiv för att förstå svart dans i sin kulturella kontext, något som är relevant för min undersökning. I amerikansk danshistoria är Marchant främst omnämnd som en av Katherine Dunhams dansare (se exempelvis Emery 1988, 256, 260, samt Clark och Johnson 2006, 279), men det finns inga mera substantiella studier om honom. Sammantaget saknas fördjupad forskning om Marchants insatser för dansen både internationellt och i Sverige. Min lokal-globala undersökning om Marchant bidrar därför både till svensk, och internationell dansforskning.

Svart dans som historiografiskt verktyg

Jag har valt att använda begreppet «svart dans» (black dance) som ett kritiskt historiografiskt verktyg för att fokusera på Claude Marchants liv och verk, oavsett vilka dansaktiviteter han ägande sig åt. Enligt *The Routledge Encyclopedia of Modernism* kan begreppet svart dans definieras på följande vis:

> *Black dance is both an aesthetic and historical category. When the term first appeared in the late 1960's, it referred to dance forms grounded in African Americans' collective experience, but over time the term 'black dance' has come to encompass both vernacular (social) and theatrical (stage) dance created by Africa-descended peoples in the United States and around the world.*
>
> (Johnson 2016)

Begreppet svart dans har sina rötter i 1960-talets kamp för svartas rättigheter och protester mot segregering och rasism, men fungerar väl för att fånga upp genrebredd, historisk förankring och politisk laddning i Marchants mångfacetterade gärning.

Enligt dansforskaren Thomas F. DeFrantz är det anslutande begreppet «afrikansk-amerikansk dans» mindre politiskt laddat, men visar tydligare på kulturell rörlighet och geografisk och historisk förankring (DeFrantz 2002, 3–17). Inom denna rörlighet ryms afrikanska danskulturer i exempelvis Karibien och Sydamerika. Dansaren och pedagogen Walter Nicks påpekar att «jazzdans» är ett problematiskt begrepp eftersom rötterna i den afrikansk-amerikanska traditionen blir otydliga och den politiska dimensionen urvattnas (Nicks 1993, 117). Som både Hammergren och danshistorikern Karen Vedel visat används ändå «jazzdans», ofta för att benämna den afrikanskt grundade danskultur som under 1950- och 1960-talen fick fäste i Skandinavien (Hammergren 2014, 101–105; Vedel 2008, 259–313). Under denna period kom jazzdans och olika synonymer som «jazzbalett» och «jazzteknik» att beteckna allt från folkligt förankrad motionsdans till professionell konstutövning. Britt-Marie Styrke, som forskat om danspedagogik, har lyft fram hur kombination av en «jazz» och «balett» vittnade om en strävan att göra de nya dansuttrycken konstnärligt relevanta och mera rumsrena. (Styrke 2010, 145–146). I sin senaste forskning har Hammergren valt att använda begreppet «african derived dances» för att benämna danser av afrikansk härkomst (Hammergren 2020).

När Marchant kom till Göteborg 1967 undervisade han först i «jazzteknik» och senare i «jazzbalett» alternativt «jazzdans», termer som direkt kan kopplas till diskussionerna i det övergripande svenska danssammanhanget. Marchant var skeptisk till termerna, och i en tillbakablickande intervju med Lars Persson, producent i den lokala dansgemenskapen, säger han:

> *Det är idag svårt att föreställa sig hur främmande jazzdansen ansågs 1967. – Är det verkligen nyttigt för svenskarna? frågade dom på Kursverksamheten […]. Men de gav med sig till slut. Fast man fick kalla det Jazzbalett [….]. Ett typiskt svenskt sätt att ta sig an främmande företeelser, att få det att låta svenskt och mer etablerat.*
>
> *(Persson 1991, 8)*

I min undersökning är svart dans, förstått som ett kritiskt och rörligt begrepp, produktivt för att det ger ett distinkt fokus på Marchant och hans gärning. Jag följer därmed forskare som idag hävdar att svart dans är ett bra historiografiskt verktyg för att motverka systematiskt osynliggörande av ett mångfacetterat afrikansk-amerikanskt dansarv (Dee Das 2017, 1–17).

Metod och material

Precis som danshistorikern Ramsey Burt hävdar jag att det inte bara är väsentligt att försöka inkludera marginaliserade personer i danshistorien, utan även att granska och omförhandla de strukturer och processer som resulterar i olika slags uteslutningar och nedvärderingar av svarta artister (Burt 2020, 244–245). I undersökningen har jag, för att involvera den lokala dansgemenskapen, utgått från ovan nämnda delaktighetsperspektiv och använt mig av en «dansa-där-vi-gräver»-metod (se von Rosen 2017, 155–157; 2020a, 6–7, 11). Liksom i Burts (2020) undersökning av den svarte dansaren Elroy James liv och verk har ett CV fungerat som struktur i kartläggningen av Marchants oeuvre. Jag har löpande fört samtal med Marchants vita svenska livspartner, dansaren med mera Bo Westerholm, som också är den som tillgängliggjort Marchants arkiv för forskning. Arkivforskning har även bedrivits i digitalt tillgängliga resurser som tidningar.kb.se och ancestry.com. De kritiska historiografiska nyckelbegreppen arkiv, plats,

tid, identitet, och narrativ har hjälp mig navigera i, och analysera, ett omfattande material (Canning och Postlewait 2010, se även Hammergren 2009). Intervjuer med personer som dansat för Marchant har också bidragit med empiri till undersökningen (se von Rosen 2018).

Ett viktigt, delaktighetsbaserat verktyg är en forskningsdatabas där data löpande matas in och där data om potentiellt alla relevanta personer, produktioner och platser kan infogas med öppen tillgänglighet (Expansionsprojektet 2021). Arbetet med databasen innebär att Marchants globalt förgrenade nätverk kan synliggöras, vilket i sin tur kan bidra till att stärka svart, blandad och transnationell danshistoria. Jag vill betona att arbetet med att, i flera års tid sortera och analysera Marchants arkivmaterial, följa upp lösa trådar, och sträva efter transparens kring oklarheter och kunskapsluckor, också är ett sätt att visa omsorg om svart danshistoria.

Att födas in i en svart historia

Uppgifterna om Marchants födelseår, familjeförhållanden och tidiga karriär är osäkra och motstridiga, men samtidigt väsentliga att lyfta fram. Detta görs med respekt för Marchant, som själv önskade att hans historia skulle berättas (Westerholm 2019–2021). Enligt passet föddes Marchant som Claude Merchant Brown den 12 november 1919, i Charleston, South Carolina, USA. Ett narrativ, som syns i det svenska pressmaterialet, förmedlar att fadern, Claude Brown senior, kom till Charleston med en bananbåt från Martinique och att modern, Pazzie Friday (stavningen varierar i källorna), ska ha dansat i en «Medicin Show», för att locka kunder till försäljning av medikamenter (Swedberg 1979). Det är av historiografiskt intresse att studera hur detta slags narrativ konstruerar historier, skapar identiteter och rör sig genom tid och rum (Canning och Postlewait 2010; Hammergren 2020; von Rosen 2020a). Här låter jag narrativet om faderns resa med bananbåten skava mot den amerikanska folkräkningens uppgift att fadern var född i USA (ancestry.com). Som forskaren Christina Sharpe visat i *In the Wake: On Blackness and Being* (2016) förmedlar detta slags osäkerhet kring ursprung något väsentligt om prekära livsvillkor och i förlängningen om svartas ofrånkomliga koppling till slaveriets historia.

När Marchant var i fyraårsåldern flyttade familjen till Mont Vernon i New York. Marchant, som tidigt blev dansintresserad, har berättat för Westerholm om att han fick stryk av sin far, när han började ta dansklasser, att han ändå envetet övade stepp i sitt hem, och att han rymde hemifrån för att fortsätta dansa. (Westerholm 2019–2021). Utifrån ett historiografiskt identitetsperspektiv bär dessa uppgifter vittnesbörd om de svåra omständigheter Marchant växte upp i. Han berättar: «För min generation var dansen livsviktig. Lärarna var dyra, man fick skrapa ihop pengar genom skoputsning och annat. Det var allvar.» (Persson 1991, 9). Kommentaren om skoputsning rymmer även att vita spottade på honom, och den livslånga omöjligheten att frigöra sig från detta slags våldsamt förnedrande erfarenheter. Dessa fragment av smärtsam förnedring kan infogas i ett större, ständigt närvarande svart arv, som Sharpe beskriver som att leva i slaveriets våldsamma kölvatten (2016, 14–15).

Här vill jag tillägga att Marchants fars våldsamhet mot den dansande sonen, kan ha att göra med att manliga dansare och deras värld förknippades med femininitet och homosexualitet. Dessutom var bristen på trygg försörjning ett större problem för dansens män än för dess kvinnor, eftersom män traditionellt sågs som familjeförsörjare (Foulkes 2001, 113–114). Vidare riskerade homosexuella att bli arresterade och dömda för sina relationer och handlingar, samtidigt som antalet organisationer som kämpade för förändring ökade. I USA var det först i slutet av 1960-talet som homosexuellas befrielsekamp tog fart på allvar och lagändringar började genomföras. För Marchant kom slaveriets historia, sexualitet, våld

och instängdhet att bli teman han utforskade i sina koreografiska verk. Ett avgörande steg på vägen till att bli en självständig artist, var mötet med Katherine Dunham.

Marchant, Dunham och historiografiska friktioner

Historieskrivningen om Katherine Dunham är omfattande och varierad. I det följande vill jag dels lyfta fram Dunhams betydelse för Marchant, dels frigöra honom från de kanoniserade narrativen om henne. Det var i slutet av 1930-talet som Marchant mötte Dunham, som var på väg att forma en dansgrupp. I *Kaiso!* (2006), ett nyckelverk om Dunham, beskrivs Marchant som en viktig medlem i gruppen (Clark och Johnson 2006, 279). Det var också Dunham som ändrade hans namn från Claude Merchant Brown till Claude Marchant. Förutom att vara en av sin tids mest framgångsrika skapare av dans av afrikansk härkomst, var antropologen Dunham en betydelsefull kraft i kampen för svarta artisters sociala och konstnärliga rättigheter (Sutherland 2019, 167–183). Både genom sin forskning och sin scenkonst var hon en viktig del i 1940-talets omförhandlingar av amerikansk raspolitik och populärkultur. För Marchant blev den raspolitiska medvetenhet som förmedlades av Dunham viktig som identitetsskapande komponent i hans konstnärskap: Han profilerade sig aktivt som svart dansare med tydlig förankring i det afrikansk-amerikanska dansarvet.

Bland Marchants tidiga engagemang kan nämnas fantasimusikalen *Cabin in the Sky* (1940). Koreografer var George Balanchine och Dunham (som också gjorde rollen som Georgia Brown), den enda svarta medlemmen av produktionsteamet. Musikalen var en lantlig pastoral med subversiva undertoner, där motsättningar kunde förhandlas och populära rasifierade karikatyrer utmanas, medan slutet förblev öppet (Weber 2008, 1). Den helsvarta ensemblen reflekterar skiftet mot en mera tolerant raspolitik. Samtidigt var 1940-talets USA mycket segregerat. Bland de stereotyper som florerade var bilden av svarta som «glädjeälskade, 'rytmiska' personer» tydlig, liksom en hård uppdelning mellan natur och kultur; mellan de svartas landsbygd och de vitas städer (Naremore 1995, 170, min översättning). Det svarta dansarvet nådde också en stor publik genom filmerna *Carnival of Rhythm* (1941) och *Stormy Weather* (1943) där Dunhams dansare, inklusive Marchant, medverkade.



Claude Marchant och Katherine Dunham i Tropical Revue, 1944.
Foto: Fred Pehl. © Bo Westerholm.

Dunhams *Tropical Revue* (1943) var en mega-succé som turnerade under flera års tid. Där ingick det antropologiskt inspirerade verket *L'Ag'Ya*, som Dunham dansade med Marchant. Utifrån det historiografiska platsbegreppet blir det väsentligt att lyfta fram att gruppen uppsökte platser där «anti-svartheten» (*antiblackness*, Sharpe 2016) var förhärskande. På dessa platser uppträdde svarta

normalt inte på scenen. Svarta och vita tilläts inte använda samma ingång eller sitta bredvid varandra. Genom att framgångsrikt underhålla i så många anti-svarta sammanhang som möjligt bidrog Dunham till att de svarta kropparna och deras dans blev synlig och kännbar i samhället.

Till kontexten hör en tidstypisk och kvardröjande friktion mellan underhållning och konst. Den vita dansaren, slagverkaren, och pedagogen Franziska Boas (1902–1988) hävdade i artikeln «The Negro and the Dance as an Art» (1949) att dans som hantverk och show var helt oförenligt med dans som konst. Boas uppmanade svarta dansare att tydligt välja mellan dessa ytterligheter. För henne var Broadwaydansare, som Dunham och Marchant, inte riktiga artister (Lindgren 2013, 42). Ändå kom Marchant, vilket jag återkommer till längre fram, att under en tid samarbeta med Boas.

Motsättningen mellan konst och underhållning har länge präglat historieskrivningen om vissa typer av dans. Det har varit särskilt svårt för dans som vett mot underhållning, rört sig i det sociala fältet, varit tvärkonstnärlig eller byggt på tradition snarare än förnyelse, att bli föremål för historisk representation (Hammergren 2004b). Klassisk balett och modern/samtida/nutida dans, har inte haft motsvarande problem att räknas som konst och därmed infogas i historien. På grund av detta är det väsentligt att i Marchants fall studera hela hans verksamhet, inklusive hans insatser för show och underhållning, för att på så vis överskrida dansens etablerade och uteslutande genrehierarkier.

Vidare kan historien om Marchant ges substans genom att lyfta fram hans lärare, de dansformer han studerade och vad han undervisade i. Under 1940-talet studerade Marchant bland annat för Balanchine, Martha Graham och José Limón. (Westerholm 2019-2021). Framförallt tränade och undervisade han i Dunhamteknik, en kosmopolitisk fusion av klassisk balett och olika former av afrikansk-amerikansk dans. Tekniken skapar en flexibel dansare som kan kombinera den klassiska balettens långa linjer med isolationer (som att endast bröstkorgen eller höfterna rör sig) och vågrörelser i olika tempon och stilar. Tonia Sutherland skriver «Dunham established movements that analyze and excoriate the legacy of slavery while espousing the worth of African diasporic cultural traditions» (Sutherland 2019, 170). Utan tvekan hade Dunham en avgörande betydelse för Marchants identitet som historiskt medveten svart dansare, koreograf och pedagog. Under åren med Dunham tillägnade han sig grundlig kunskap om hur ett afrikanskt, karibiskt, och sydamerikanskt dans- och musikarv, som decimerats eller klippts av genom slavhandeln, kunde omförhandlas och uppvärderas genom dans. Detta inbegrep Dunhams försök till rasintegrerad utbildning och kreativ verksamhet. Samtidigt kämpade Marchant för att skapa sig en självständig karriär på avstånd från den dominanta Dunham (Swedberg 1979).

Kampen för en egen dansgrupp

Ett steg i Marchants frigörelse från Dunham, var när han 1945 undervisade på den tidigare nämnda Boas rasblandade dansskola i New York. Det var hos Boas som han började pröva sina krafter som koreograf (Lindgren 2013, 30 och 34). Boas använde dans på ett aktivistiskt sätt, för att minska segregering och öka möjligheterna för svarta att få adekvat dansutbildning, något som trots det goda syftet även kunde öka deras utsatthet. För Boas var dans en form för terapeutiskt självförverkligande, snarare än en uppsättning fixerade regler som alla skulle forma sina kroppar efter. I linje med tidens idéer om hur segregeringen skulle minskas, ville Boas och Marchant skapa en rasblandad dansgrupp. I deras första dansdrama, inspirerat av *ausdruckstanz*, dansade Marchant rollen som «Negro» och Boas kreerade en illvillig respektive hederlig vit man. Dansdramat uppfördes aldrig eftersom de blev osams (Lindgren 2013, 34–40).

Mot sitt nekande avskedades Marchant för att ha fört oväsen i dansstudion. Trots sina höga ideal, tycks Boas inte ha varit beredd att försvara sin svarte pedagog i en verklig incident. Senare försonades de och förblev vänner livet ut (Lindgren 2013, 34–40).

Marchants medverkan i succémusikalen *Show Boat* (i uppsättningen som hade premiär 1946) som gick 418 gånger på Broadway (playbill.com) hade avgörande betydelse för hans möjlighet att utveckla sitt eget konstnärskap. I en intervju i *Dance Magazine* berättar Marchant att pengarna från *Show Boat* ska finansiera hans egen dansgrupp. Han specialitet uppges vara «the exciting, 'primitive' rhythms of Afro-Cuban dancing.» Bilden av en ung, atletisk, rytmiskt skicklig dansare, förstärks av ett fotografi där Marchant, med bar överkropp och iklädd löst sittande byxor, hoppar högt i en «aerial split», ackompanjerad av Mario Costellio på trumma (D.B. 1946). Trumman är ingen neutral rekvisita, utan ett instrument med direkta kopplingar till slaveriets historia, där trummor förbjöds av slavägare (Emery 1988, 1; Nicks 1993, 121). Återigen vävs Marchants identitet som medveten svart artist in i hans konstnärskap och förstärks genom utåtriktade mediala narrativ i både text och bild.

Arkivforskningen har genererat ett stort antal exempel på Marchants höga dansambitioner och förankring i tidens svarta och kritiskt medvetna artistiska gemenskap. Dessa exempel är viktiga för att göra hans svenska verksamhet mera begriplig. I calypsomusikalen *Caribbean Carnival* (1947) koreograferade Marchant och den svarta koreografen, dansaren och antropologen Pearl Primus olika delar av föreställningen. Primus hade mycket stor betydelse för den svarta dansen, och var enligt musikalforskaren Todd R. Decker en stjärna inom «the small but vibrant New York Negro concert dance scene» (Decker 2013, 172, se även Emery 1988, 260–266). I *Caribbean Carnival* svarade Marchant för en sektion som framfördes av «Claude Marchant Dance Group» (playbill.com). Han var också medlem i Choreographer's Workshop, där han utvecklade en egen koreografisk stil. En kritiker skrev: «This young artist has already found his style, quiet and introspective, almost Oriental in its serene traversal of even the most vigorous of movements» (Perpener 2001, 184). Omdömet är konstnärligt intressant och kompletterar bilden av, och det tidigare nämnda narrativet om Marchant som en mästare på hetsiga rytmer och snabba, akrobatiskt expressiva rörelser. Enligt sitt CV ska han även ha vunnit utmärkelsen The Dancer's Award för verket *The Blood of a Poet*, gjort tillsammans med sångaren och människorättsaktivisten Josh White. Vidare var Marchants grupp med i «La Boule Blanche», dans- och festkvällar arrangerade av The Dunham School of Dance and Theatre (Martin 1948 och 1949). Marchant, som tillhörde sin tids svarta dansavantgarde framträder som en ambitiös, kunnig och medialt synlig koreograf och dansare. Han var inte bara en eftertraktad Broadway-dansare, utan ingick i ett sammanhang som stöttade svartas dans och rättigheter under det kalla krigets krav på iscensättandet av amerikansk identitet.

Tropical Rhythms (1949)

I december 1949 framförde Marchant och hans kreativa team den storskaliga uppsättningen *Claude Marchant and Company in Tropical Rhythms*, på American Museum of Natural History (*The Week's Program* 1949). Här nedan lyfter jag fram ett antal detaljer ur tidigare inte uppmärksammat arkivmaterial för att förmedla kunskap om Marchants omfattande arbete med det svarta dansarvet. Programmet, som framstår som inspirerat av Dunhams arbeten, innehöll danser med rötter i Afrika, Kuba, Puerto Rico och Brasilien. Marchant dansade först en afrikansk-kubansk slavsvit baserad på voodoo, legender, ritualer och dansdramatiska inslag. Ett av numren beskrevs så här: «A slave who has been tortured while aboard a slave ship begs in the streets» (*Claude Marchant and Company* 1949). Sedan följde afrikansk-amerikanska slavsånger och kubansk dans och musik. Publiken



Claude Marchant and Company, New York 1949. © Bo Westerholm.

mötte vardaglig karnevalsstämning, en rumba för tvättdagen och en hyllning till Kubas sköna palmer. En berättare guidade publiken genom en sektion med kubanska rytmer. Sedan följde danser från Puerto Rico, ett brasilianskt tema, och *Macumba de Nego*, en karnevalsdans framförd av Marchant. Temat kubanska karnevalsdanser bestod av *El Campecino* som hade spanska influenser, den populära Conga med rötter i seden att ge slavar en festdag, och *Nanyego* där en dansare och en slagverkare utmanade varandra till ömsesidig belåtenhet. Programmet avslutades med en gatuscen i Havanna. Det är tydligt att Marchant nu har en djupt förankrad och diversifierad kunskap om det svarta dansarvet, och strävar efter att i dans, musik och ord förmedla detta till publiken.

Kosmopolitiskt turnéliv

En tongivande kritiker förmedlar att i slutet av 1940-talet sågs den svarta dansen som en viktig utmanare på New Yorkscenen (Martin 1949). Ändå valde Marchant att 1950 lämna USA, för att turnera i Europa. Liksom Dunham sökte han en kosmopolitisk tillvaro i hopp om att undkomma det mest förödande anti-svarta förtrycket. Marchant var med om en incident som jag hävdar spelade in i hans val att turnera internationellt och söka sig till Europa. När han hälsade på vita vänner i Tudor City tvingades han ta varuhissen. Han anmälde bostadsbolaget för rasdiskriminering, vann, och tilldelades ett skadestånd på 1.000 dollar, vilket var en viktig markering mot de rasistiska strukturerna («Negro wins…» 1948). I «The Jim Crow Elevator Suit» underkände en ny jury den tidigare domen och Marchant fick aldrig ut skadeståndet (Confidential 2017). Dessutom var det så att vid denna tid hårdnade konkurrensen mellan dansare och koreografer i New York. Detta ledde till att både svarta och vita artister upplevde att de fick större uppskattning och blev ansedda som skickliga konstnärer i Europa (Hammergren 2020, 8–9; Manning 2004, 187). Även den exotism som förknippades med svarta dansare spelade in i deras europeiska popularitet (se Vedel 2008, 259–313).

Marchants dansgrupp blev en framgångsrik turnéensemble. Efter sex års turnerande i Europa, Sydamerika och Mellanöstern, blev Italien Marchants hemvist. Med Rom som bas gjorde han koreografi för film, arbetade med teater, uppträdde på nattklubbar, undervisade i dans, var med i TV, sjöng på skivinspelningar och levde tillsammans med den engelske musikern och kompositören Dennis J. Wiley (1930–1994). Pendlandet mellan intensivt arbete i filmstudios, jet-setfester och perioder av sysslolöshet, fick honom enligt egen utsago att längta efter något mera stabilt där han kunde hålla sig i form och tänka klart (Swedberg 1979). Sverige lockade, både genom Wileys positiva erfarenheter från en gospelturné 1966, och den tidigare nämnda Schuberts erbjudande om anställning på Balettakademien i Stockholm. När han väl var på plats ändrades planerna, och han engagerades i Göteborg.

Pedagog vid Balettakademien i Göteborg

I augusti 1967 anställdes Marchant som huvudlärare vid nystartade Balettakademien i Göteborg. Schubert var konstnärlig ledare, men lämnade snart Sverige för Israel, vilket gjorde att han blev ensam ansvarig för utbildningen. I Göteborg fyllde Marchant och Balettakademien ett tomrum som skapats efter att dansaren och pedagogen Anna Wikströms Akademi för dans lagts ned 1965. Wikström erbjöd en bred utbildning där klassisk, plastisk och social dans, samt gymnastik och danspedagogik kunde studeras utanför den institutionella kontexten (von Rosen 2020a). Stora teaterns balettelevskola, startad 1949, och inriktad på klassisk balett, var den enda professionella dansutbildningen som fanns i staden (Hellström Sveningson 2019). Elever som gallrats från Stora teaterns balettelevskola, kunde återfinnas hos Marchant på Balettakademien, där deras kroppar mötte en helt ny, frigörande men samtidigt seriös och för vissa även professionellt inriktad, dansutbildning. Dessutom är det viktigt att påpeka att det i Göteborg fanns dansinriktade utbildningar inom gymnastikfältet som gjorde att Marchant redan från början kunde få vältränade och engagerade elever (von Rosen 2018).

Från 1967 och flera årtionden framåt undervisade Marchant många timmar varje vecka, på hösten, våren och under sommarkurser. De första åren skedde undervisningen under terminerna på kvällen, men från det tidiga 1970-talet gavs det även kurser på eftermiddagarna. Redan från början erbjöds kurser för barn, ungdomar och vuxna. Inte olikt Dunham, utgjorde pedagogiken ett fundament i Marchants konstnärskap och förståelse för dansens roll i samhället. I Marchants undervisning kombinerades Dunhams system med Horton-, Graham- och Limonteknik, samt hans egen jazzstil. Av betydelse för Marchants pedagogik var att Dunham-tekniken redan var välkänd i den svenska danskontexten genom the Katherine Dunham School, startad 1964 i Stockholm, av den svarte dansaren och pedagogen Clifford Fears (Hammergren 2014, 109–110). Väsentligt är att för de

Claude Marchant med elever i studion på Kungsgatan 15 i Göteborg. Sent 1960-tal. Fotograf okänd. © Bo Westerholm.



unga dansarna var de moderna dansteknikerna lika omvälvande och nya som de afrikansk-amerikanska inslagen (Thörngren 2019). Samarbetet med musiker, gärna slagverkare, var grundläggande för Marchant. Hans stil skilde sig därmed fundamentalt från jazzbalett i form av gymnastikrörelser till inspelad musik.

Marchants pedagogiska arbete innebar att en professionellt utarbetad och helt ny dansstil etablerades utanför Stora teaterns balettelevskola. En ny utbildningsväg öppnades för var och en som ville försöka förverkliga sina dansdrömmar i Göteborg. Vid Balettakademien gavs det under 1970-talet även lektioner i klassisk dans av yrkeskunniga pedagoger som Gun Rydberg-Olsson (senare Deak), Barbro Carelius (senare Hallgren) och Iskra Kovacevic (senare Ring). Detta sågs inte som en motsättning till Marchants afrikansk-amerikanska dansundervisning, utan som en väsentlig del i en bred dansutbildning.

I början av 1980-talet återvände Schubert, inbjuden av Marchant, till Balettakademien i Göteborg. Hon skapade en tre-årig professionell utbildning med en danslinje och en musikalartistlinje. På grund av friktioner i samarbetet med Schubert lämnade Marchant verksamheten i mitten av 1980-talet, men fortsatte att undervisa och koreografera, bland annat på Danshuset, en danskursverksamhet etablerad 1976 i Göteborg.

Ursinne och tolerans i studion

Den danselev som inte tog Marchants undervisning på allvar kunde mötas av ursinne och bli utskälld på ett sätt få av de unga eleverna någonsin stött på. Det hände att elever grät, och det hände att de blev rädda. Samtidigt som ryktet spreds om Marchants stränghet ökade hans popularitet; han uppfattades som en lysande pedagog från den stora världen. Jag försvarar inte hans vredesutbrott, men vill bidra till att förklara dem. Det var på grund av sina egna erfarenheter av dansen som något livsavgörande och absolut högtstående som Marchant inte tolererade nonchalans, lathet och brist på respekt i studion. Var och en var där för att göra sitt yttersta, varken mer eller mindre. Westerholm har sagt att «i studion var Claude Marchant kung» (Westerholm 2019–2021). Där hade han makt, där gjorde han som han ville. Utanför studion, i staden, på spårvagnen var han utsatt. Som svart i ett nästan helvitt Göteborg stack han ut. Berättelserna finns kvar: ett litet barn kallade honom apa, människor undvek att sätta sig bredvid honom, en av hans dansare blev kallad negerhora (Westerholm 2019–2021; von Rosen 2018). De fragment jag nämner här hör, som Sharp (2016) tänker sig det, till en anti-svarthetsatmosfär, som kan materialiseras och bli tung, outhärdlig, mitt i vardagen. Utifrån detta tänker jag: I sin pedagogiska gärning, i studion, och i arbetet med gruppen Marchant Dance Theatre, fann Marchant utrymme att både leva med, och motverka anti-svartheten i det svenska samhället.

Ett flertal av Marchants dansare fick professionella danskarriärer. Han elever återfinns inom underhållningsbranschen, frigruppsfältet, dansskolor eller institutioner. Dansgruppen Rubicons koreografer, Eva Ingemarsson, Gunnel Johansson, Gun Lund och Gunilla Witt, fick tack vare att de dansande för Marchant kraft att tro på sin dans och så småningom skapa en grupp som blev framgångsrik. För de unga kvinnorna var det en positiv chock att en vuxen man tog deras dansintresse på fullaste allvar. Även om de senare inte dansade i Marchants stil, lärde han dem att vara orädda, lösa problem själva, och att inget är omöjligt. Rubicon, startad 1978, blev först en etablerad grupp genom att göra dansteater för barn. Under 1980-talet fick gruppen ett stort genomslag genom det som i Sverige benämns postmodern dans (von Rosen 2018). I detta finns en facett av arvet efter Marchant.

Marchants konstnärligt drivna, socialt förankrade pedagogiska gärning hade avgörande betydelse framväxten av ett utom-institutionellt

dansliv i Göteborg. Arkivmaterialet förmedlar spår, multisensoriska ekon, av samspelet mellan pedagogen och koreografen Marchant, de unga eleverna och de mera professionella dansarna, och musikerna i studion. I detta ryms möjligheten att i framtida forskning fördjupa granskningen av hur dansarvet från Marchant fördes över till främst vita kroppar av en svart lärare som trodde på dansens kraft i samhället och gav allt för att förmedla detta till var och en som visade motsvarande engagemang. Anteckningar och tryckt material i Marchants arkiv vittnar om att han ansåg att det var väsentligt att parallellt med den fysiska träningen förmedla historisk förankring och verbal kunskap om slaveriet och det afrikanska dansarvet. Detta ansluter till Hammergrens tanke att «bodily, repetitive training can make changes, but as I see it, it also demands a pedagogical situation that invites experiencing movement proprioceptively as well as through the language used to describe it» (2020, 19). Min uppfattning är att Marchant strävade efter något liknande, och att han i arbetet med sin dansgrupp, då och då lyckades överföra det han ville till sina adepter. Danshistorien behöver, tänker jag, finna sätt att närma sig detta komplicerade, multisensoriska utbyte i tid och rum. Här finns endast utrymme att glänta på den dörren.

Marchant Dance Theatre – en grupp utanför danshistorien

I maj 1968 visade Marchant upp sina elever, och sig själv, i *Rapsodie in Jazz* på Göteborgs stadsbibliotek. Hela hans danshistoria tycks rymmas i programmet. Arkivet förmedlar hur de olika inslagen byggde på dans från Afrika, Karibien och Sydamerika, samt moderna danstekniker, i dynamisk dialog med levande musik och sång. Rötterna i det afrikansk-amerikanska dansarvet är tydliga liksom influenserna från dansteatertraditionen i kombination med moderna danstekniker. Enligt recensenterna var stämningen extatisk när *Rapsodie in Jazz* framfördes (tidningar.kb.se). Ungdomarna berömdes för kroppslig frigörelse och begynnande teknisk skicklighet. Året efter var recensenterna lika entusiastiska när Marchant och hans elever visade upp sin danskonst. Detta slags uppsättningar bildade ett mönster, som Göteborgspubliken deltog i med liv och lust, varje år, så länge det varade. Det jag vill lyfta fram här är hur den av Marchant initierade gemenskapen i gruppen, och med publiken, blev meningsskapande i den lokala miljön. Jag är således inte snedvridet positiv till Marchant, utan syftet med att nämna det entusiastiska mottagandet, är att ur ett lokalt förankrat perspektiv ge en kontrast till hans marginella synlighet i historieskrivningen, och kunna problematisera detta. Att lyfta fram känslor – som exempelvis att publiken var extatisk – som förmedlas genom dansarkivet kan vara produktiv strategi för att omförhandla historieskrivandets mekanismer (von Rosen 2017).

Marchant Dance Theatre, som gruppen kallades från 1971, uppträdde också på fritidsgårdar, vilket ingår i en socialt grundad idé om dansens konstruktiva kraft i samhället. En uppsättning hette *Stoppa inte karnevalen* (1973), vilket innebar att Marchant kunde dela med sig av sin stora kunskap om karnevalsdanser till de svenska barnen. Dessutom gjorde Marchant koreografi till krogshower, diskotekstävlingar, modevisningar, och så vidare, där hans dansare deltog. Som Burt visat har många populärkulturella dansuttryck inspirerats av den afrikansk-amerikanska danstraditionen (Burt 2020, 245). För att göra en mångsidig och generös artist som Marchant rättvisa, bör mångfalden av uttryck, oavsett hur genreblandade där är, och oavsett vilket sammanhang de framförs i, och av vilka kroppar, tas med i historieskrivningen. En modevisning kan framstå som ytlig, men mot bakgrund av Marchants användning av det senaste modet i sina val av smycken och kostymer, laddas hans val att medverka med ny betydelse.

En faktor som kan ha bidragit till Marchant Dance Theatres osynlighet i historieskrivningen var att gränsen mellan amatörer, semi-professionella och professionella – på gott och ont – var otydlig inom gruppen och i dess utåtriktade kommunikation. Ett exempel där detta blottläggs är i en recension av ett gästspel i huvudstaden Stockholm 1976. Det slags föreställning som i Göteborg framstått som en gemensam dansfest, bedömdes i Stockholm som något ytligt och amatörmässigt av en dominerande kritiker (Näslund 1976). Här framkommer hur Marchants sätt att arbeta med sin grupp krockar med kritikerns uppgift att utifrån sina ramverk bedöma konstnärlig kvalitet. Detta öppnar för frågor om hur en vit hegemonisk förståelse av konstnärlig kvalitet har svårt att hantera dans som kommer ur andra förutsättningar och vars sociala och politiska dimensioner är sammanvävda med den sceniska presentationen.

Pia Thörngren, som var en av de första dansarna i Marchant Dance Theatre, värjer sig mot benämningen «amatör». Hon säger:

> *Om man tänker på en kvartett som hängde ihop de första åren […] vi var nog så nära proffs som man kan komma utan att vara anställda. Vi var välutbildade […] hade dansträning sedan 4-årsåldern […] vi tränade också varje dag och repade på helgerna. Vi sänktes ner i ett dansbad av kulturhistoria och nyskapande.*
>
> (Thörngren 2019)

Genom en teoretiskt grundad omförhandling av «amatören» kan både den naiva lust- och kärleksinriktade och den nedvärderande förståelsen av begreppet utmanas. Precis som författarna till «On Amateurs: An introduction and a manifesto» föreslår kan det vara givande att granska spänningen mellan amatörers hängivenhet, hårda arbete, och ofta djupa kunskap, i relation till den marginella uppmärksamhet de ges i traditionell historieskrivning (Gilbert et al. 2020, 2). Jag vill inte tvinga det kritiskt uppdaterade amatörbegreppet på dansare som är obekväma med det, men som historiografisk strategi för omförhandling av Marchants närvaro i svensk danshistoria förordar jag ett uppvärderande och kunskapsdrivet sätt att förstå gemenskapen i Marchant Dance Theatre. På så vis utmanas narrativ där endast historieskrivningens kanoniserade professionella grupper, koreografer och dansare passar in, och endast vissa identiteter bereds plats. Det är värt att notera att Marchants (med något undantag) vita dansare som framförde verk i en utpräglat afrikansk-amerikansk danstradition, i kombination med dansteater, inte har infogats i svensk akademisk danshistoria.

Åren efter gästspelet i Stockholm fokuserade Marchant Dance Theatre på gospel, den mest livsbejakande delen av svartas musik- och dansarv. Gruppen medverkade framgångsrikt i Cyndee Peters *Black People's Music*, 1978 i Göteborg, 1979 i Stockholm, samt i *Varieté påfågeln* i TV2. Marchant ville visa «vad svenska ungdomar kan åstadkomma under ledning av en professionell lärare och danskonstnär» (*Black People's Music* 1978). Här framträder den för honom så centrala förbindelsen mellan pedagogik, danskonst och socialt engagemang. Ett annat exempel är jazzcabareten *In the Streets of New Orleans* (1982), på Teaterhistoriska museet i Göteborg. Den afrikansk-amerikanska musik- och danstraditionen bejakades och en konferencier ledde publiken genom kvällens musik-, dans- och matinslag.

Återkomsten till USA

Att Marchant har en liten men ändå tydlig plats inom amerikansk danshistoria tydliggjordes den 17 maj 1981, när han mottog han det prestigefyllda priset The Thelma Hill Performing Arts Center's Award, i New York för sina insatser för dansen (*A Celebration*



Programblad från Kaplan Theatre, 1990.
© Bo Westerholm.

of Men in Dance 1981). Under denna tid pågår ett arbete där Marchant återknyter till sina amerikanska rötter och där den danshistoriska forskningen i USA söker fånga upp svarta artisters bidrag. Våren 1990 var Marchant tillsammans med Westerholm inbjuden till Houston, Texas, för att skapa ett nytt *Marchant Dance Theatre*. Marchant undervisade, koreograferade och fick uppskattning för den nya gruppens föreställningar. I ett programblad från Kaplan Theatre, den 19 maj 1990, tillägnas hela föreställningen och ett specifikt verk Dunham. Programbladet pryds av ett fotografi av Westerholm och Thörngren i dansteaterverket *Yerma*, från det tidiga 1970-talet (Marchant Dance Theatre 1990). Genom bilden på två vita dansare som utför ett av de verk den svarte koreografen Marchant var mest stolt över, kopplas hans svenska och amerikanska arv och verksamhet samman. I detta ryms flera saker: smärtan över den relativa bristen på symbolisk uppskattning i Sverige, önskan om att vara del i en större danshistoria kopplad till Dunham, och glädjen att få arbeta med personer som efterfrågade hans specifika kunskap. I den här artikeln har jag på ett anslutande vis strävat efter att föra samman Marchants breda amerikanska och internationella danskarriär med hans mångfacetterade verksamhet i Sverige, för att genom detta bidra med fördjupad kunskap om hans insatser för dansen. Det är en början. Mera återstår att göra.

Avslutning

Den svarte dansaren, pedagogen och koreografen Claude Marchant är ett exempel på en svart dansartist som under 1960-talet välkomnades till Sverige och hyllades för sin undervisning i så kallad jazzdans. Sedan lämnades han utanför den substantiella historieskrivningen. Med den här artikeln har jag redogjort för en grundläggande, empiriskt grundad kartläggning av hans liv och verk, och försökt att finna vägar att börja förändra bristen på historiografisk representation.

I undersökningen har begreppet svart dans fungerat som ett kritiskt historiografiskt verktyg som hjälpt mig att fokusera på Marchants omfattande *oeuvre*, oavsett vad han ägnat sig åt inom dansen. Genom att arbeta transnationellt och koppla samman hans amerikanska och internationella danskarriär med den mångåriga verksamheten i Sverige, har jag velat bidra med ny, fördjupad kunskap inom ett bristfälligt utforskat och komplext dansområde.

Mot bakgrund av undersökningen hävdar jag att ett delaktighetsperspektiv och en lokalt förankrad, «dansa där vi gräver» metod (von Rosen 2017, 2018, 2019, 2020a, 2020b) kan bidra till att omförhandla danshistorieskrivandets strukturer och processer så att de blir mera inkluderande. I Marchants fall handlar inkluderingen både om honom själv, och om hans många, och hängivna elever och dansare. Utan

samtal med lokala dansare hade jag aldrig börjat forska om Marchant. Utan tillgång till Marchants arkiv i kombination med dansares minnen och berättelser hade hans avgörande insatser för den utom-institutionella dansen i Göteborg inte kunnat få substantiell empirisk förankring. Inte heller hade jag under arbetets gång mött och lärt av internationella forskare som exempelvis Christina Sharpe. Hennes sätt att försöka benämna fundamentala erfarenheter av att vara svart, har hjälp mig att problematisera Marchants historia, och lyfta fram studion som en sfär där han kunde göra aktivt motstånd mot anti-svartheten i den svenska kontexten.

För historieskrivandets vidkommande föreslår jag att (1) Marchants pedagogiska gärning uppvärderas genom att förstås som en konstnärlig och socialt grundad praktik, vars existensberättigande är förbundet med Dunhams filosofi och skola, (2) Marchant Dance Theatres verksamhet ges värde genom att mötet mellan amatörer, halv-professionella och professionella dansare, samt övriga inblandade intressenter (exempelvis elevernas föräldrar) bejakas och ses som djupt meningsskapande i den lokala dansgemenskapen, (3) Marchants och hans grupps respekt för och gedigna förankring i det afrikansk-amerikanska dansarvet lyfts fram och fortsatt problematiseras, och (4) hans bidrag till dansteaterfältet, införande av moderna danstekniker i Göteborg, och intresse för populärkultur och showdans ges adekvat plats.

Marchants arkiv är en visuell rikedom. Ett förslag för framtida forskning är att med utgångspunkt i arkivet skapa en bildsatt danshistoria, där olika spår i arkivet ges en vetenskapligt grundad beskrivning och analys.

Författarens tack: Jag vill tacka två anonyma granskare för insiktsfulla och användbara synpunkter på en tidigare version av artikeln.

Arkiv och databaser

Ancestry.com. Digital resurs. Undersökningen utförd på plats i Riksarkivet Landsarkivet i Göteborg. Sökord Claude Merchant Brown, Claude Marchant, Claude Brown sr, Pazzie Friday, i olika stavningar.

Claude Marchant och Bo Westerholms privatarkiv: Marchants CV, nedtecknade livsberättelser, programblad, fotografier, affischer, pressklipp, anteckningar, marknadsföringsmaterial, kurskataloger, korrespondens, avtal.

New York Times, fulltextdatabas tillgängliga via Kungliga Biblioteket, https://ask.kb.se/dbas/: sökningar på Claude Brown/Marchant.

Forskningsdatabasen https://dh.gu.se/expansion/. Digital resurs.

Playbill.com. Digital resurs. Sökord *Caribbean Carnival, Show Boat*.

Tidningar.kb.se. Digital resurs, endast tillgänglig via speciella kb-terminaler.

Referenser

A Celebration of Men in Dance. 1981. The Thelma Hill Performing Arts Center. New York.

Black People's Music. 1978. Program 17–18 december 1978, Göteborg.

Boas, Franziska. 1949. «The Negro and the Dance as an Art.» *Phylon: The Atlanta University Review of Race and Culture* 10.1 (1st Qtr.): 38–42.

Burt, Ramsay. 2020. «Elroy Josephs and the Hidden History of Black British Dance.» I *The Routledge Companion to Dance Studies*, red. Helen Thomas och Stacey Prickett, 236–246. New York: Routledge.

Canning, Charlotte M. och Thomas Postlewait, red. 2010. *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*. Iowa City: University of Iowa Press.

Clark, Vèvè A. och Sara E. Johnson. 2006. *Kaiso: Writings by and about Katherine Dunham*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Claude Marchant and Company in Tropical Rhythms. 1949. Program, American Museum of Natural History, New York.

«Confidential: The Jim Crow Elevator Suit.» 2017. *Tudor City Confidential.* 24 april, 2017. Hämtad 8 juni, 2020. *http://www.tudorcityconfidential.com/2017/04/confidential-jim-crow-elevator-suit.html.*

D.B. (signatur). 1946. «Afro-Cuban Dancer Claude Marchant's Rhythms are a Hit in 'Show Boat'» *Dance Magazine*. November, 1946.

Decker, Todd R. 2013. *Show Boat: Performing Race in an American Musical*. New York: Oxford University Press.

Dee Das, Joanna. 2017. *Katherine Dunham: Dance and the African Diaspora*. New York: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:-oso/9780190264871.003.0001.

DeFrantz, Thomas F. 2002. «African American Dance: A Complex History.» I *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*, red. Thomas F. DeFrantz, 3–17. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

————. 2017. «I Am Black (You Have To Be Willing To Not Know).» *Theater* 47 (2): 9–21. https://doi.org/10.1215/01610775-3785122.

Emery, Lynne Fauley. 1988 (1972). *Black Dance: From 1619 to Today*. Princeton, NJ: Princeton Book Company.

Expansionsprojektets forskningsdatabas. 2021. Databas med öppen tillgång, Göteborgs universitet, sökord Claude Marchant och Marchant Dance Theatre. https://expansion.dh.gu.se/.

Foulkes, Julia L. 2001. «Dance Is for American Men: Ted Shawn and the Intersection of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s.» I *Dancing Desires: Choreographing Sexualities on and off the Stage*, red. Jane C. Desmond, 113–146. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Gilbert, David, Judith Hawley, Helen Nicholson och Libby Worth. 2020. «On Amateurs: An Introduction and a Manifesto.» *Performance Research* 25 (1): 2–9. https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1736754.

Habel, Ylva. 2005. «To Stockholm, with Love: The Critical Reception of Josephine Baker, 1927-35.» *Film History: An International Journal* 17 (1): 125–138.

Hammergren, Lena. 2004a. «Modernitet – ett dansande 1900-tal.» I *Teater i Sverige*, 161–182. Hedemora: Gidlund.

————. 2004b. «Konst och nöje – två danskulturer i dialog.» I *Teater i Sverige*, 85–94. Hedemora: Gidlund.

————. 2009. *Historiografiska reflektioner*. Stockholm: STUTS.

————. 2014. «Dancing African-American Jazz in the Nordic Region.» I *Nordic Dance Spaces: Practicing and Imagining a Region*, red. Karen Vedel och Petri Hoppu, 101–127. Aldershot: Ashgate.

————. 2020. «A Contested Corporeality: Solidarity, Self-Fulfillment, and Transformation Through Africa-Derived Dancing.» Dance Research Journal 52 (1): 7–19. https://doi.org/10.1017/S0149767720000029.

Hellström Sveningson, Lis. 2019. *Dansglädje drömmar & disciplin: Svenska balettskolan genom 70 år, 1949–2019*. Göteborg: Svenska Balettskolan.

————. 2020. «Dansen växer fram.» I *På scenen: Teater, dans sång & musik. Hundra år i Göteborg*, red. Lis Hellström Sveningson och Gudrun Nyberg, 321–367. Stockholm: Carlssons.

Johnson, Jasmine. 2016. «Black Dance.» I The Routledge Encyclopedia of Modernism. Taylor and Frances. Hämtad 13 juni, 2020. https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM1661-1.

Lindgren, Allana C. 2013. «Civil Rights Strategies in the United States: Franziska Boas Activist Use of Dance 1933-1965.» *Dance Research Journal* 45 (2): 25–62.

Manning, Susan. 2004. *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Marchant Dance Theatre. 1990. Program, *An Evening of Marchant's Choreography*, Kaplan Theatre. 19 maj, 1990.

Martin, John. 1948. «The Dance: Debutante: 'Ballet Alicia Alonso' in its Bow in Havanna.» *New York Times*, 31 oktober, 1948.

———. 1949. «The Dance: Review: Looking Back on a Fairly Difficult Season.» *New York Times*, 29 maj, 1949.

Naremore, James. 1995. «Uptown Folk: Blackness and Entertainment in *Cabin in the Sky*.» I *Representing Jazz*, red. Krin Gabbard, 169–192. Durham: Duke University Press.

Näslund, Erik. 1976. «Jazzdans – är ditt namn ytlighet?» *Dagens Nyheter*, 24 maj, 1976.

«Negro Wins $1,000 in Exclusion Case: Jury Finds Dancer Was Twice …» 1948. *New York Times*, 26 maj, 1948.

Nicks, Walter. 1993. «Jazzdans.» I *Dans i världen*, red. Madeleine Hjort och Kirsten Gram Holmström, 117–127. Stockholm: Carlssons.

Perpener, John O. 2001. *African-American Concert Dance: The Harlem Renaissance and Beyond*. Champaign: University of Illinois Press.

Persson, Lars. 1991. «Centralgestalt i Göteborgs dansliv: Claude Marchant.» *Unga Atalante*, 8–9 mars, 1991.

von Rosen, Astrid. 2017. «'Dream no Small Dreams!' Impossible Archival Imaginaries in Dance Community Archiving in a Digital Age.» I *Rethinking Dance History*, red. Geraldine Morris och Larraine Nicholas, 148–159. London och New York: Routledge.

———. 2018. «Dansgruppen Rubicon och den fria dansens genombrott i Göteborg.» *Arche* 64–65: 186–197.

———. 2019. «En älskad inspiratör.» *Danstidningen* 5: 36–39.

———. 2020a. «Bildaktivism i dansarkivet: betydelsen av Anna Wikströms Akademi för dans.» *Nordic Journal of Dance* 11 (1): 4–14. http://www.nordicjournalofdance.com/Nordic-Jounal_11_1.pdf.

———. 2020b. «Dansrevolution i Göteborg för 50 år sedan.» *Danstidningen* 5: 16–20.

Sawyer, Lena. 2006. «Racialization, Gender, and the Negotiation of Power in Stockholm's African Dance Courses.» I *Globalization and Race: Transformations in the Cultural Production of Blackness*, red. Kamari Maxine Clarke and Deborah A. Thomas, 316–334. Durham: Duke University Press.

Sharpe, Christina. 2016. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press.

Styrke, Britt-Marie. 2010. *Utbildare i dans: Perspektiv på formeringen av en pedagogutbildning 1939–1965*. Doktorsavhandling, Institutionen för idé- och samhällsstudier, Umeå universitet.

Sutherland, Tonia. 2019. «Reading Gesture: Katherine Dunham, the Dunham Technique, and the Vocabulary of Dance as Decolonizing Archival Praxis.» *Archival Science* 19, 167–183.

Swedberg, Brit. 1979. «Claude skapade Göteborgs Balettakademi.» *Göteborgstidningen Gt.* 11 november, 1979.

Thörngren, Pia. 2019. Samtal med Astrid von Rosen, 11 november, 2019.

Vedel, Karen. 2008. *En anden dans: Moderne scenedans i Danmark 1900–1975*. København: Multivers.

Weber, Kate Marie. 2008. «Beyond Racial Stereotypes: Subversive Subtexts in Cabin in the Sky.» Masteruppsats, University of Maryland. *New York Times*. 1949. «The Week's Programme.» 4 december, 1949.

Westerholm, Bo. 2019–2021. Löpande samtal med Astrid von Rosen.

BIOGRAPHY

Astrid von Rosen (PhD, Gothenburg 2010) is an associate professor of Art History and Visual Studies, at the University of Gothenburg, Sweden, and joint coordinator of the Archives Cluster at the UGOT/UCL Centre for Critical Heritage Studies. Prior to her work at UGOT, she was a professional classical and contemporary dancer. In her research, she combines cross-border engagement with performance archives, records and archiving, with participatory approaches to contributing to social change and transformation, methodological development and historiographical revision. Some of her relevant publications include «Activating Dance Records: Conceptualizing Research into the Swedish, Nordic and Global Archives Pertaining to the Russian Dancer Anna Robenne» in Nordic Theatre Studies (2017); «'Dream no Small Dreams!' Impossible Archival Imaginaries in Dance Community Archiving in a Digital Age» in Rethinking Dance History, Routledge (2017); (with Meskimmon and Sand) «Transversal Dances Across Time and Space: Feminist Strategies for a Critical Heritage Studies» in Gender and Heritage: Performance, Place and Politics: Key Issues in Cultural Heritage, Routledge (2018); «Costume in the Dance Archive: Towards a Records-Centred Ethics of Care» in Studies in Costume and Performance (2020); and «Scenographing the Dance Archive–Keep Crawling!» in Scenography and Art History: Performance Design and Visual Culture, Bloomsbury (2021).