

Forord

Jeg så Isaac Juliens filminstallasjoner første gang på vandretstillingen *The Film Art of Isaac Julien* på Henie-Onstad Kunstsenter vinteren 2002. Et av verkene var *The Long Road to Mazatlán* (1999), som er hovedeksempel i denne avhandlingen.

Å begi seg ut på oppdagelsesreise i Juliens filmatiske landskap har vært vel verdt en omvei eller tre. Min erfaring som produksjonsdesigner for film, med ansvar for steders visuelle uttrykk og symbolikk, har vært til nytte.

Arbeidet med teksten har ført meg ut på flere reiser for å samle materiale og se relevante utstillinger. Jeg vil takke Isaac Julien og medarbeidere ved Isaac Julien Studio for samtaler og praktisk hjelp. I oktober 2005 så jeg nye verker av Julien på Victoria Miro Gallery i London, og i januar 2006 hadde jeg et gjensyn med *The Long Road to Mazatlán* på the Irish Museum of Modern Art i Dublin. Takk i den forbindelse til programmet for arkeologi, kunsthistorie og konservering (AKK) for reisestøtte. Videre vil jeg takke arbeidsgivere og kolleger hos Østengen & Bergo Landskapsarkitekter for inspirasjon til avhandlingens endelige form, og smidig tilrettelegging av min arbeidssituasjon i innspurtsfasen.

Det er mange som har kommet med innspill i arbeidet med avhandlingen. Noen fortjener en ekstra oppmerksomhet: Takk til Kristin Arnesen, Ingvild Krogvig, Svein Ingvoll Pedersen og Eivind Torkjelsson for entusiasme og nyttige kommentarer, og til Kari Bækken Larsen og Ellen Margrethe Skilnand for hjelp med korrekturlesning og språkvask. Hjertelig takk til Tore Haslemo for stor tålmodighet og hjelp med bildebehandling.

Jeg vil sist men ikke minst takke min veileder, førsteamanuensis Espen Johnsen, for en balansert mikstur av motstand og oppmuntring, og inspirerende samtaler gjennom hele skriveprosessen.

Oslo, mai 2008

Unni Tandberg

Innhold

FORORD	1
INNHold	2
INNLEDNING.....	IV
<i>Problemstillinger, metode og teori</i>	<i>VII</i>
<i>Forskningshistorikk</i>	<i>VIII</i>
<i>Avhandlingens oppbygning.....</i>	<i>IX</i>
KAPITTEL 1. STEDETS OMGIVELSER: TEORETISK OG METODISK BAKGRUNN.....	10
1.1 <i>Stedets identitet.....</i>	<i>11</i>
1.2 <i>Stedet i kamerabasert kunst</i>	<i>14</i>
1.3 <i>Stedets identitet i lys av Michel Foucaults heterotopia-begrep.....</i>	<i>16</i>
<i>Indre rom og ytre rom</i>	<i>17</i>
1.4 <i>Stedsanalysen</i>	<i>19</i>
1.4.1 <i>Tekst og kontekst.....</i>	<i>19</i>
KAPITTEL 2.....	22
OMSTRIDTE LANDSKAP I JULIENS FILMINSTALLASJONER.....	22
2.1 <i>Isaac Julien.....</i>	<i>23</i>
2.1.2 <i>Londons kulturelle, sosiale og politiske undergrunn på 1970- og 80-tallet</i>	<i>24</i>
2.1.3 <i>Fra kinosal til gallerirom</i>	<i>27</i>
2.2 <i>"Det tapte paradiset": Paradise Omeros (2002).....</i>	<i>27</i>
2.3 <i>"Det mørke kontinentet": Fantôme Créole (2005)</i>	<i>31</i>
2.4 <i>"Det kalde nord": True North (2004).....</i>	<i>35</i>
2.5 <i>Oppsummerte omstridte landskap</i>	<i>36</i>
KAPITTEL 3. MØTESTEDER OG SPILLEROM I "DET VILLE VESTEN"	37
3.1 <i>"Det ville Vesten": The Long Road to Mazatlán (1999).....</i>	<i>37</i>
<i>Triptykets funksjon.....</i>	<i>38</i>
3.2 <i>Skriftsteder.....</i>	<i>39</i>
3.3 <i>Det fysiske stedet</i>	<i>40</i>
3.3.1 <i>Størrelse og visningsformat</i>	<i>41</i>
3.3.2 <i>Betrakteren som medskaper av verket</i>	<i>42</i>
3.4 <i>Det mytiske stedet</i>	<i>42</i>
3.5 <i>Stedene i verket.....</i>	<i>44</i>
3.6 <i>Steder i det kunsthistoriske arkivet</i>	<i>46</i>
3.6.1 <i>En homoerotisk fantasi</i>	<i>46</i>
3.7 <i>Handlingsrommet</i>	<i>48</i>
3.8 <i>Cowboyen</i>	<i>49</i>
3.9 <i>Svømmebassenget.....</i>	<i>52</i>
3.10 <i>Motellet.....</i>	<i>54</i>
3.11 <i>Skyteren</i>	<i>55</i>
<i>Bevåpnede menn</i>	<i>55</i>
<i>Skyteren i 20. århundrets kunst: Sex + Pistol.....</i>	<i>56</i>
3.12 <i>Ville Vesten er ikke som før</i>	<i>56</i>
4. ANNERLEDESHETENS UTBREDELSE.....	60
<i>Juliens ytre og indre rom: ladede heterotopier?</i>	<i>64</i>
SLUTTORD.....	68
LITTERATURLISTE	70
<i>Bøker</i>	<i>70</i>
<i>Artikler.....</i>	<i>70</i>
<i>Utstillingskataloger</i>	<i>71</i>
<i>Avhandlinger</i>	<i>72</i>

<i>Oppslagsverk</i>	72
<i>Filmverk</i>	72
<i>Nettsteder – et utvalg</i>	72
<i>Muntlige kilder</i>	72
OVERSIKT KUTT OG SEKVENSER	73
<i>Isaac Julien: The Long Road to Mazatlán (1999)</i>	73
CURRICULUM VITAE ISAAC JULIEN	77
<i>Utdannelse</i>	77
<i>Separatutstillinger (et utvalg)</i>	77
<i>Gruppeutstillinger (et utvalg)</i>	78
<i>Filmbaserte videoinstallasjoner (et utvalg)</i>	78
<i>Utmerkelser (et utvalg)</i>	79
ILLUSTRASJONER	80
<i>Sammendrag</i>	<i>LXXXIII</i>

Innledning

Denne avhandlingen har tittelen ”Ladete steder: Ytre og indre rom i Isaac Juliens filminstallasjoner”. Tittelen refererer til den symbolske betydningsladningen jeg ønsker å spore i stedene kunstneren Isaac Julien (f. 1960) benytter i arbeidene sine generelt, og til en scene i Juliens verk *The Long Road to Mazatlán* (1999) spesielt. Scenen i *The Long Road to Mazatlán* viser en cowboy som poserer med en potensielt ladet pistol. Formuleringen ”ytre og indre rom” henviser til Andy Warhols film *Outer and Inner Space* (1965). Filmverket skal ha vært det første som ble vist på to skjermer. Ved å fordoble antallet skjermer kompliserte Warhol kinosalens romlige struktur og tangerte installasjonsmediet. Videre problematiserte verket forholdet mellom film- og TV-mediet ved å vise en figur i to ulike rom, på filmlerretet og tv-skjermen samtidig (ill.3).¹ Det innholdsmessige temaet i Warhols verk er komplekst, men knyttet til oppløsning av faste identiteter.

Isaac Juliens kunstnerskap befinner seg i krysningspunktet mellom dokumentarfilm og et tredimensjonalt kunstuttrykk som inkluderer performance, arkitektur og dans. I 1983 var kunstneren en av grunnleggerne av filmverkstedet Sankofa² Film and Video Collective.³ Sammenlignet med andre britiske kunstnere fra samme generasjon, for eksempel de såkalte Young British Artists (YBA),⁴ er Julien ingen kjent mediefigur utenfor det kritiske film- og kunstfeltet.⁵ I tillegg til arbeider laget spesielt for gallerirommet, har han siden 1984 hatt en stor produksjon av kortfilmer og musikkvideoer, dokumentarfilmer og spillefilm. Identitetsrelaterte temaer som rase, maskulinitet og seksuell legning er fellestrekk ved Juliens produksjoner. Flere av filmene hans er prisbelønte, og noen av dem har skapt kontroverser. En av de uttalte ambisjonene til kunstneren er å utvide det visuelle representasjonsrommet for svarte⁶ homofile menn.

¹ Ravenal, John B.: ”Introduction”, *Outer and Inner Space*, katalog. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts, 2002: 3.

² Sankofa er et adinkrasymbol fra Vest-Afrika som i kortversjon betyr ’gå tilbake og hent det’. I dag brukes det som et spirituelt symbol av mennesker med afrikansk opprinnelse over hele verden, for å minne om at for å kunne gå videre må en vende tilbake til røttene.

³ Sankofa var et av et antall filmverksteder som fikk økonomisk støtte av Greater London Council og BBC Channel 4, et tiltak for å oppmuntre til mangfold i mediene. Initiativet presenterte tv- og filmpublikum for perspektiver på britisk kultur sett fra et afrikansk og asiatiske ståsted. Prosjektet ble lagt ned etter få år.

⁴ Forstått som Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas med flere.

⁵ Derimot er Julien en sentral figur innenfor løst definerte grupperinger som ”Black British Cinema” og den britiske homobevegelsen.

⁶ I avhandlingen brukes ’svart’ tilsvarende ’black’, i britisk engelsk en betegnelse på en person med mørkere hud enn kaukasisk, uansett etnisk opprinnelse. Til opplysning brukes ’black’ i U.S.A. kun om personer med afrikanskamerikansk bakgrunn. Se www.wikipedia.com/black

I avhandlingen vil jeg drøfte forholdet mellom sted og identitet i et utvalg filmbaserte videoinstallasjoner av Isaac Julien. Fire arbeider fra årene 1999 til 2005 skal studeres. Kortere analyser av *Paradise Omeros* (2002), *Fantôme Créole* (2005) og *True North* (2005) danner grunnlaget for en mer omfattende analyse av hovedeksemplet *The Long Road to Mazatlán*. Verket viser til det mytiske stedet ”det ville Vesten” som tematiseres kontinuerlig i populærkulturen, i musikk så vel som i film og billedkunst. Det er det stedet av de fire som kanskje er lettest tilgjengelig ut fra en norsk forståelseshorisont, det er det eldste verket, og det verket jeg så først. Periodeavgrensningen er ikke viktig i seg selv, jeg kunne valgt andre verk. De kunstneriske grepene og likhetstrekkene som påpekes, kan også gjenfinnes i andre av Juliens arbeider.

I analysen skal stedsbegrepet identifiseres, beskrives og diskuteres fra flere sider: stedet som en faktisk konkret gjenstand og som en konstruksjon, stedet som en historisk ramme hvor hendelser har foregått, og betydningen av stedenes omfang og relasjoner for verkene produksjon, presentasjon og resepsjon. Stedene identifiseres som ”det eksotiske paradiset”, ”det kalde nord”, ”det mørke kontinentet”, og ”det ville Vesten”. Alle kan sies å ha en mytisk karakter som trekker veksler på en felles vestlig kulturell forståelsesramme, bestående av alt fra et populærkulturelt til et bibelsk begrepsinnhold. Som filosofen Anniken Greve skriver: ”Stedet er taust, men vi overleirer det med mening. Hvis det er bærer av noen verdier, er det verdier som vi alt har tilført det.”⁷

Hva så med de ladede stedene? At noe er ladet, innebærer en mulighet for, igangsettelse av, eller skaper forventning om en handling. ”There is no such thing as a dull landscape”, sa den amerikanske landskapsteoretikeren og redaktøren John Brinckerhoff Jackson.⁸ Stedets og landskapets utstrekning sammenfaller sjelden med de territoriale autoritetenes grenser, og de lades med mening gjennom individers aktiviteter. Stedene som opptrer i Isaac Juliens arbeider aktiviseres på flere måter. Verkene er spor eller rester etter handlinger på steder, men også handlinger som foregår på nye steder - i galleriet eller museet. Det sentrale undersøkelsesområdet i avhandlingen er åstedene, forstått som steder der handling skjer, det geografiske og mytiske stedet, der kunstneren velger å gjøre opptakene som er grunnlag for det endelige kunstverket.

Avhandlingen behandler ikke film- og videokunst i et historisk perspektiv. Den er heller ikke en klargjøring av forholdet mellom film og video. Kunstnere som arbeider med

⁷ Greve (1999B: 23-34) i : Bøe, Jan Bjarne : *Å lese fortiden*. Kr.sand: Høyskoleforlaget, 2006: 83.

⁸ John Brinckerhoff Jackson, 1951, sitert i Sörlin, Sverker: ”Can Places Travel?” *Documenta* 11, katalog, 2002:138.

bilder i bevegelse i dag fordyper seg gjerne mer i det ferdige verkets uttrykk enn i det mediale. I dag er en kombinasjon av ulike tekniske muligheter i videomediet regelen heller enn unntaket. Vi finner en rekke video- og filmverk som forstyrrer grensene mellom filmens virkemidler, videokunst og arkitektoniske/romlige forhold på produksjonsstedet og i utstillingsrommet. Film- og videobasert kunst undersøkes gjerne i lys av sin status som tidsbasert kunst, med utgangspunkt i Henri Bergsons tidsfilosofi og Gilles Deleuzes teorier.⁹ Det er ikke unaturlig, ettersom temporaliteten - at de strekker seg ut i tid - er et vesentlig kjennetegn ved film- og videobasert kunst. Løsningen for mange undersøkelser av denne typen verk er å trekke inn filmteoretiske vinklinger i analysen.

Når jeg har valgt å konsentrere min undersøkelse om det romlige aspektet, nærmere bestemt som stedet, skyldes det også at dette feltet er mindre utforsket i kunsthistorisk sammenheng. Når jeg har valgt et internasjonalt kunstnerskap som utgangspunkt for avhandlingen, har det flere årsaker. Materialutvalget er bredere, og de vitenskapelige undersøkelsene er flere. Videre har Isaac Julien virket som kunstner i 24 år og kan dermed vurderes over et lengre tidsrom, samtidig som verkene har generert en teoriproduksjon. Forhåpentlig kan avhandlingen kaste lys på viktige sider av denne typen verk, og bidra med et analyseverktøy for videre forskning.

Råmaterialet for Isaac Juliens filmbaserte videoarbeider er handlinger som utføres i et tredimensjonalt rom, er fotografert på utvalgte steder til bestemte tidspunkter, og vises etter bearbeidelse i et rom på et nærmere angitt sted. Forhold som angår de første stedene kan kalles produksjonskonteksten, mens utstillingskonteksten berører kunnskap om det andre. Det åpner for en lesning av stedet både som en kulturell konstruksjon og som et mentalt rom som kan kobles til en identitetstematikk.

Tidligere ble video og film, i likhet med fotografi, for eksempel brukt av kunstnere for å dokumentere teatrale eller performative praksiser. Ofte sto det filmede eller fotografiske dokumentasjonsmaterialet igjen som selve verket. Sagt på en annen måte, en dokumentasjon av handlinger eller hendelser som var rester av verket, og samtidig et nytt verk i seg selv.

I kunstneriske praksiser der film- og videobaserte verk er resultatet, kan opptaksstedet forstås som en del av råmaterialet. Det spesifikke stedet og handlingen som foregår der, kan forstås som en performance uten tilskuere i tradisjonell forstand. Hypotesen i denne avhandlingen er at stedsutvalget i Isaac Juliens arbeider ikke bare er geografiske plasseringer, men steder fylt med historie og minner, og dermed resultatet av bevisste og styrte valg som

⁹ Deleuze, Gilles: *Cinéma I: L'Image-mouvement* (1983), og *Cinéma II: L'Image-temps* (1985).

utsier noe vesentlig kritisk og politisk i forhold til spørsmål om kultur og identitet i det endelige verket.

Jeg har i noen tilfeller brukt ”åsted” i betydningen et sted der en handling er begått. En del assosierer da til kriminelle handlinger, og det er da også meningen. Bakgrunnen for ordvalget er at enkelte av de handlingene som Juliens filmarbeider presenterer, tidligere var ansett som uakseptable og i noen tilfeller kriminelle. Det gjelder for eksempel homoseksuelle handlinger i *The Long Road to Mazatlán*, og tanken om at det kunne være en svart mann som var den første til å nå Nordpolen i *True North*. I tysk kunsthistorisk terminologi finnes begrepet *Spurensicherung*,¹⁰ på norsk sporsikring, i betydningen å skaffe spor, avtrykk eller merker etter en handling.¹¹ Begrepet brukes om kunstnere som benytter seg av etnografiske metoder og materialer i sin kunstneriske praksis. Jeg har ikke funnet at begrepet brukes i engelsk eller norsk forskningslitteratur. Slik jeg ser det, er det en form for sporsikring Julien utfører når han går tilbake i kunsthistoriske og andre arkiver, og reaktiverer og utvider forståelsen av glemte handlinger og personer. Han skaffer opplysninger om avtrykk og merker som er satt, og lader dem på nytt.

Problemstillinger, metode og teori

Avhandlingen vil foreta en identifisering, undersøkelse og analyse av utvalgte steder i Juliens arbeider. Med steder menes det stedet der opptakene til det ferdige verket ble gjort. Hvilke steder kan identifiseres, og hvilke mulige tolkninger kan utledes fra dem? Dette er avhandlingens overordnede problemfelt. Ved å trekke fram stedenes mytiske og metaforiske potensial håper jeg å kunne synliggjøre aspekter ved Isaac Juliens arbeider som hittil har vært oversett, og lese film- og videobasert kunst gjennom et fokus på rom og sted, i motsetning til tid.

Det henvises stadig til Isaac Julien som en kunstner med en kompleks tematikk og ikonografi. Et spørsmål er hva denne kompleksiteten består i. Julien ble kunstner i en tid preget av en opphetet politisk situasjon i Storbritannia, det var et klima for motkultur av alle slag. Skal vi begynne å nøste i Juliens ikonografi og tematikk, kan vi starte med britiske forløpere som kunstnerduoen Gilbert & George og Derek Jarmans kunstneriske praksiser,

¹⁰ Kunstnere som jobber med *Spurensicherung* er for eksempel Anne og Patrick Poirier og Rainer Wittenborn. Underkategori av ”Individuell Mytologi” på Documenta V, Joseph Beuys, Christian Boltanski og andre. Weilacher, Udo: *Between Landscape Architecture and Land Art*. Basel-Berlin-Boston: Birkhäuser, 1996: 12.

¹¹ ’Sikring’ kan også henviser til mekanismen som utløses når et våpen lades.

utviklingen av postkolonial kritikk og *queerteori*¹² innenfor humanvitenskapene, og en generell interesse for en maktdiskurs koblet til rase og homofil identitet.

Arbeidene har åpenbare ytre ulikheter. Likheten er at de alle består av handlinger som foregår på steder, steder som lades med mening knyttet til identitet. Fokuset vil ligge på stedenes situasjon og betydning for kunstnerens overordnede temaer, forstått som representasjonen av rase, klasse, kjønn og seksuell legning.

Et perspektiv som jeg ønsker å utdype i forhold til de utvalgte verkene og kunstnerskapet som helhet, er å se stedene i lys av den franske idéhistorikeren Michel Foucaults begrep om heterotopia som et sted av annerledeshet eller forskjellighet, særlig slik han framlegger det i teksten "Des Espaces Autres"¹³ fra 1967. Heterotopiabegrepet kan være nyttig for å forstå hvordan rom og steder formuleres i Juliens arbeider, og hvordan de er gjenstand for stadige endringer og utvidelser. Slik jeg ser det, åpner begrepet opp for en aktiv og mangetydig stedsforståelse.

Forskningshistorikk

Siden Julien er en relativt ung kunstner, og *The Long Road to Mazatlán* og de andre verkeksemplene i skrivende stund er mindre enn ti år gamle, finnes det lite forskningslitteratur som knytter seg direkte til avhandlingens tema. Det meste av informasjonen om kunstneren og verkene er hentet fra tidsskriftartikler og katalogtekster. Videre har diverse nettsider, samtaler og informasjon fra kunstnerens hjemmeside vært til nytte for å skaffe bakgrunnsinformasjon.

Publikasjonene som omhandler Isaac Juliens kunstnerskap er i første rekke utstillingskatalogen *The Film Art of Isaac Julien* fra Center for Curatorial Studies ved Bard College, redigert av Amada Cruz. Her finner vi flere tekster om og av Julien, og et godt bildemateriale. En annen utgivelse er *Isaac Julien* fra Centre Pompidou ved kurator Christine van Assche, som blant annet inneholder en tekst av Françoise Vèrgès. Katalogen *Isaac Julien* fra Irish Museum of Modern Art kan skilte med et intervju der nobelprisvinneren Derek Walcott forteller om samarbeidet med Julien. British Film Institute (BFI) ga i 2003 ut en kortere biografi om Julien med tekster av Chris Darke og Kobena Mercer. Robert F. Reid-Pharris artikkel "Disseminating Heterotopia" ser *Passion of Remembrance* (1986), et tidlig verk av Julien, i lys av blant annet Foucaults heterotopia-begrep.

¹² 'Queer' henviser til en kjønns- og identitetsteori som ser all livspraksis som ikke følger samfunnets majoritetsnorm som sitt undersøkelsesområde.

¹³ Jeg har forholdt meg til engelsk og norsk oversettelse.

Avhandlingens oppbygning

Avhandlingens kapittel 1 vil beskrive de teoretiske perspektivene som vil ligge til grunn for analysen. Hovedvekten vil ligge på steds- og identitetsteori sett i forhold til i forhold til kamerabasert kunst og Juliens arbeider. Jeg vil gjøre nærmere rede for Michel Foucaults begrep heterotopia og hans forslag til en heterotopologisk beskrivelsesmetode. Denne redegjørelsen vil følge med i analysen av verkene og drøftes i avhandlingens siste kapittel. Videre vil jeg gjøre rede for arbeidsmåter og metodiske overveielser som har påvirket arbeidet med avhandlingen.

Kapittel 2 setter Juliens kunstnerskap i en biografisk og historisk kontekst. Så beskrives og tolkes *Paradise Omeros*, *Fantôme Créole* og *True North* med vekt på sted. Beskrivelsene som ligger til grunn for disse stedsanalysene er basert på flere typer stedsforståelse: både stedenes fysiske, materielle side og en tolkning av hva disse bestemte stedene symboliserer.

The Long Road to Mazatlán analyseres i kapittel 3. Først beskrives verkets ulike bestanddeler, forhold som gjelder produksjonen av det filmatiske råmaterialet og utstillingskonteksten. Tilblivelsesprosessen gjennomgås i detalj fordi den har relevans for den senere analysen. Deretter identifiseres og analyseres verkets fysiske steder og miljøer i forhold til stedsanalytisk metode, med vekt på metaforer og stedenes mytiske og kulturelle symboler og ladning i forhold til Isaac Juliens identitetstematikk.

I kapittel 4 drøftes de utvalgte verkeksemlene i lys av den nevnte heterotopologiske beskrivelsesmetoden. Avhandlingen vil hevde at Juliens verk og kunstnerskap kan betraktes som heterotopier.

Kapittel 1. Stedets omgivelser: teoretisk og metodisk bakgrunn

"Hva er et sted? Et sted er en flekk på jorden eller et område på jorden, men ikke enhver flekk på jorden er et sted. Noen flekker på jorden kvalifiserer som steder, det vil si de kommer til syne som steder i kraft av visse kvaliteter. Disse kvalitetene er det det menneskelige blikket som ser."¹⁴

Forholdet mellom sted og identitet kan i en kunsthistorisk kontekst knyttes til linjer innen eksempelvis landskapsmaleriet og nasjonalromantikken. "Landskapet" har vært råmaterialet for bilder og projeksjoner, eller visuell eksponering av territoriale enheter, i et langt historisk perspektiv. Eksempler på slike landskap spenner fra imperier, nasjoner, regioner og store byer til øde villmark, og disse landskapene har blitt kulturelt gjenskapt og produsert, avbildet og kopiert og forklart, overbrakt, mediert. Hensikten med å avbilde av et sted har variert fra å gi en beskrivelse av en topografisk situasjon, til å mane fram følelser av fellesskap eller oppildne til handling.

Spørsmål knyttet til sted og identitet har de siste årene fått stadig større oppmerksomhet innenfor humaniora og samfunnsvitenskap i internasjonal sammenheng. En årsak til den økte interessen, er at oppfatningen om hva begrepene innebærer har forandret seg.¹⁵ Den svenske idéhistorikeren Sverker Sörlin mener at vi i økende grad tar inn over oss at landskap og steder er, og har vært, omstridte som mentale rom, og at kunst ikke er en nøytral aktør i denne erkjennelsesprosessen. Kunst representerer stedet, og skaper og etablerer dermed stedet i en mental og sosial sfære. En kan si at kunst produserer sted. Et sted eller landskap skiller seg fra andre nasjoner og regioner med ulike landskap og dermed forskjellige identiteter, og ofte med annen eller mindre verdi.¹⁶

Det som særpreger arbeider av den typen som diskuteres i avhandlingen, er at de problematiserer forholdet mellom identitet og sted gjennom filmede performative handlinger som skjer på steder (åsted, plassering), som så blir til kunstverk som projiseres på andre steder (gallerier, museer). Forhold knyttet til det spesifikt romlige og stedsmessige kan føres tilbake til 1960- og 70-tallets praksiser innenfor performance, happenings og Land art.

¹⁴ Greve, Anniken: "Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet". *Stedet som kulturell konstruksjon*. Trondheim: Historisk institutt, NTNU, 1999:25.

¹⁵ "Å studere identitet. En tverrfaglig metodisk utfordring". Forord i *Nordlit*, nr. 10, høst 2001.

¹⁶ Sörlin, Sverker: "Can Places Travel?" *Documenta 11*, katalog. 2002: 137.

Det sentrale begrepet i den kunsthistoriske litteraturen som diskuterer sted i relasjon til kunstverk er *site-specific*, eller stedsbestemthet.¹⁷ Et tidlig eksempel er den amerikanske kunstneren Robert Smithsons kjente verk *Site/Non-Site* (1969) og *Spiral Jetty* (1970), som markerte stedets sentrale posisjon i verket, og konsekvensen ble en ny oppfatning av rommet og landskapet. Smithsons begreper om "site" som stedet der verket er produsert, og "non-site" som gallerirommet, korresponderer med min forståelse av produksjonen av "dobbel rom" som jeg mener er virksom i filminstallasjoner.

Isaac Juliens filminstallasjoner tematiserer plassering og forflytning i en vid forstand, og undersøker effekten av det kulturelle og fysiske stedets innflytelse. Juliens praksis kan sees som stedsbestemt ved at han går inn i hver ny situasjon med mål om å undersøke hva stedet har vært, hva som har skjedd der og hvordan det har vært oppfattet. Deretter utvider han forståelsen av stedet ved å visualisere og inkludere underrepresenterte eller fortiete elementer ved hjelp av handlinger. Vi kan si at det er stedets identitet som er under lupen, og om vi følger Sörlin, er den ikke nøytral. Når jeg ønsker å studere identitetstematikken i Juliens arbeider gjennom "stedets linse", er det *forholdet mellom* steder og identitet i verkene som står på spill. Dette forholdet blir en ladet sammenstilling hvis en tar politiske eller sosiale faktorer med i betraktningen.

1.1 Stedets identitet

Det er flere måter å se forholdet mellom sted og identitet. Filosof Anniken Greve mener at vi på den ene siden kan snakke om historikerens store fortelling. Det er en konstruktivistisk stedsforståelse som ser stedets historie som en konstruksjon. De hendelsene som har plass i en slik fortelling, er hendelser som har konsekvenser for et videre forløp, en bestemt utvikling. Hvis vi ser stedets historie som en konstruksjon av et hendelsesforløp, ser vi den med henblikk på en utvikling som peker framover mot vår egen tid, og kanskje også som hjelp til å forklare vår egen menneskelige og sosiale situasjon. Stedet får identitet og karakter ved at fellesskapet på stedet avgrensner seg fra tenkte eller virkelige steder og fellesskap utenfor. Stedet blir da et produkt av, og formet gjennom, måten fellesskapet på stedet forstår seg selv på.¹⁸

På den andre siden kan vi hevde at stedet har en egen identitet. Ifølge Greve er det vi gjør når vi tilskriver stedet en egen identitet, å anerkjenne at "ethvert sted ikke er utbyttable med ethvert annet sted: Vi holder det for å være betydningsfullt at vi har å gjøre med nettopp

¹⁷ Diskursen rundt det stedsbestemte kunstverket har økt kraftig de siste årene, og begrepet er følgelig mer komplekst enn hvordan det behandles i avhandlingen.

¹⁸ Greve, "Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet", 23.

dette bestemte stedet. At vi holder dette for å være betydningsfullt, kommer til uttrykk i praksisen vår med å gi steder egennavn.”¹⁹ Den fysiske utformingen av stedet er viktig for hvordan det framtrer, men Greve fremmer tanken om at også hendelser kan være stedsskapende:

”[...]at noe har hendt et bestemt sted, er med på å kvalifisere denne flekken som sted, ofte i en slik grad at vi må si at en knapt vet hvor en er, med mindre en vet hva som har hendt her. Stedet har en kapasitet til å lagre fortidige hendelser, og en viktig side ved omgangen vår med stedet er knyttet til at nettopp dette hendte nettopp her. [...] Stedets fysiske form og utforming og [...] egenskaper er langt fra irrelevante for det som sted, men stedets historie er med i stedet, og holder stedet sammen som samme stedet på tvers av de bruddene og forandringene som tiden bringer.”²⁰

Med stedets historie mener Greve slikt som har hendt på stedet uavhengig av hvilken plass det har i den konstruerte fortellingen som trekker de store linjene: ”Stedets historie innbefatter mye som ikke har noen plass i en slik fortelling.”²¹ For Greve er historien en del av stedet, og at den gjerne består av hendelser som er betydningsfulle for stedet helt uaktet om de har noen konsekvenser i en slik fortelling. Roma er Greves eksempel,

”en by som får sin identitet, sin karakter av å være dette bestemte stedet, fra alle de lagene av fortidig liv som har funnet sted her.[...] (E)n kan gjense, se sporene etter, de lag på lag av liv og historie som er nedfelt i stedet. Disse lagene kan komme til oss i form av bilder, like mye som i form av en kontinuerlig fortelling.”²²

Dette kaller Greve ”en historiens stille mumling”, hendelser som karakteriserer det fortidige livet på stedet, noe som i seg selv er med på å gjøre dette stedet til dette bestemte stedet.²³ Ved å se historien slik stedet inviterer oss til å se den, som lag på lag av fortidig liv, ser vi historien mer som et hukommelse[s]- eller et erindringsprosjekt. Stedet hjelper oss til å trekke opp en sammenheng som peker langt utover den forståelseshorizonten som samtiden og den samtidige kulturen trekker opp. Stedet med den lange historien minner oss om et opphav, ikke et genealogisk eller kulturelt opphav, ikke en oppkomst eller en framvekst, men om et opphav i metafysisk forstand. Greve sier videre at denne allmenne forståelsen av opphav i kraft av at vi er mennesker ”kan slå oss som betydningsfullt helt uavhengig av våre forbindelser eller røtter til stedet. Når vi er oppmerksomt henvendt mot eller deltakende i

¹⁹ Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 25.

²⁰ Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 29.

²¹ Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 30.

²² Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 31.

²³ Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 31.

stedet, er det blant annet denne historien vi blir eller kan bli grepet av.”²⁴ Om vi forstår historien som et erindringsprosjekt i forhold til stedet, får stedet en egenverdi som ikke springer ut av et fellesskaps eiendomsfølelse for det: ”Ser vi stedet for hva det er verd, ser vi at det ikke er konstituert av vår selvforståelse, men at det i stedet ligger noen muligheter og kanskje noen mål for vår selvforståelse.”²⁵

Stedet kan sees som skapt av handlinger, men også av det menneskelige blikket: ”Det blikket som ser steder, er et blikk som tilhører et menneske med et menneskes kropp. Steder kommer til syne for mennesker som står i en fysisk omverden med behov, og steder kommer til syne som svar på slike behov.”²⁶ Det er en sammenheng mellom det som er gitt oss og det vi gir til verden, det finnes en form for dialog mellom mennesket og omverden, i følge Greve. Videre mener Greve at ”[s]tedets tilsynkomst for det menneskelige blikket står i gjeld til og er betinget av både den naturlige (gitte) verden og vår egen (kulturgenererte) produktive innsats. Den kulturgenererte stedsskapingen finner sted både i praktisk stedsbygging (arkitektur, byggetradisjoner) og i språk, kunst etc.”²⁷

Arkitekten Juhani Pallasmaa hevder at film og arkitektur kan sies å være de kunstformene som ligger nærmest hverandre, at det finnes en interaksjon dem imellom: ”Cinema is (...) even closer to architecture than music, not solely because of its temporal and spatial structure, but fundamentally because both architecture and cinema articulates lived space.”²⁸

Pallasmaa tar i bruk et fenomenologisk perspektiv for å si noe om arkitekturens poetiske essens og rommets betydning som en faktor i oppfattelsen av narrativer og følelser i en film. Gjennom en undersøkelse av rom og arkitektur slik det finnes i filmatiske rom er målet er å nærme meg verket fra et scenografisk perspektiv. I motsetning til arkitektur slik vi vanligvis definerer den, er arkitekturen i det filmatiske rommet forgjengelig, den eksisterer for ettertiden kun i det øyeblikket man ser den projisert. Det gjelder selv om iscenesettelsen involverer virkelige bygninger og steder.

Kunsthistoriker Eli Høydalsnes skrev i sin analyse av Nord-Norge at når utgangspunktet er representasjon, innebærer det at teksten ikke handler om stedet direkte, hvordan stedet *er*, men hvordan et fenomen er representert er en inngang til forståelse av fenomenet. Det en får kunnskap om er stedet som kulturell konstruksjon, ”om hvilke

²⁴ Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 32.

²⁵ Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 32.

²⁶ Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 25.

²⁷ Greve, ”Dette bestemte stedet. Om stedets krav på egen identitet”, 25.

²⁸ Pallasmaa, Juhani: *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustiето, 2001: 13.

elementer og faktorer som har vært hyppig benyttet i denne prosessen, og implisitt hvilke som ikke har vært det.”²⁹

1.2 Stedet i kamerabasert kunst

Da videoteknikken ble etablert som et kunstnermedium på 1960-tallet, var publikum allerede godt kjent med ”levende bilder” gjennom filmen og fjernsynet. Tiår med filmfortellinger på kino hadde skapt en fortellerteknikk som baserte seg på en effektiv bruk av montasje.³⁰ Parallelt med utprøvingen av den nye elektronisk baserte videoteknikken, fortsatte kunstnere å eksperimentere med filmens muligheter for manipulasjon av tid og rom, slik Warhol viste at det kunne gjøres i *Outer and Inner Space* (ill. 3). Opptakene var gjort med et håndholdt filmkamera, og ble vist ved hjelp av filmprojektor fra to ruller som en *split-screen*³¹ projeksjon, og lot bildene inngå i en dialog med hverandre. I arbeidet opptrer Warhols muse Edie Sedgwick i flere versjoner, hun blir filmet ved siden av et tv-apparat som viser et opptak av henne selv. Verket reflekterer over vilkårene for produksjon av film og video, problematiserer repetisjon og fordobling og forholdet mellom ytre og indre rom i bildet, og åpner muligheten for at identiteter kan være mangetydige.

I dag kan en hevde at verket varslet en oppløsning av mediekategoriene innenfor de film- og videobaserte kunstpraksisene som fortsatte å virke inn i 1990-tallet, ettersom en mer konseptuell holdning gjorde seg gjeldende blant den yngre generasjonen film- og videokunstnere: Det viktigste var resultatet, ikke hvilket opptaksformat som ble benyttet. I tillegg endret digital teknologi og nye opptaksmedier interessen for utforskningen av det mediespesifikke. Tidligere var poenget å forstyrre film- eller videobildets perfekte overflate, nå kom en vending mot et filmatisk uttrykk som stilmessig ga assosiasjoner til Hollywoodfilmens estetikk. Det narrative videoverket har altså en tosidig komposisjon: det forteller en historie i en fullkomment filmatisk kvalitet, samtidig som det viser frem sin videografiske oppbygning. En del kunstnere og teoretikere proklamerte dermed at filmen var død som et kritisk medium, og omskapte galleriet til et oppbevaringssted for restene av den eksperimentelle filmen, a ”repository for the splinters and debris of cinema”, som den britiske kunstneren Catherine Elwes kaller det.³²

De nye mulighetene til å strekke tiden og rommet i det projiserte bildet skapt av den digitale teknologien, medførte store endringer i måten materialet kunne redigeres. Dette førte

²⁹ Høydalsnes, Eli: *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*. Oslo: Forlaget Bonytt, 2003:12.

³⁰ Metode for å sette sammen filmede sekvenser til en helhet.

³¹ En film-, fjernsyns- eller dataskjerm der to eller flere bilder vises samtidig.

³² Elwes, Catherine: *Video Art. A Guided Tour*. London-New York: I.B.Tauris, 2005: 168.

blant annet til en fornyet interesse for narrativet, handlingsforløpet i fortellingen, blant kunstnere som problematiserte filmens teknikker og virkemidler i gallerirommet. Undersøkelser og tematisering av handling og handlingsforløpet skjedde i lys av filmhistorien, som med sin særegne estetikk og ikoniske visuelle vokabular ble en rik kilde til bilder for appropriasjon og inspirasjon. Det lineære narrativet, som kunstnere hadde begynt å bearbeide allerede i 1980-årene, utviklet seg til å bli en ekstremt komplisert struktur. Formalt sett befinner arbeidene til Isaac Julien seg innenfor en slik praksis. Råmaterialet er som oftest fotografert på 16 mm film, og så overført og redigert til digitalt videoformat og vist over flere skjermer. Det digitale etterarbeidet er en vesentlig faktor for at uttrykket i verkene er slik det er. Han refererer i stor grad til filmhistoriens og kunsthistoriens visuelle arkiv.

Film- og videobasert kunst er kamerabaserte kunstformer, det vil si at bildene er avhengig av et apparat for å produseres.³³ En av apparatets funksjoner er å separere et innrammet utsnitt av virkeligheten, valgt av kunstneren, fra alt som er utenfor rammen. Det som befinner seg innenfor rammen konstituerer en egen verden, et fiktivt univers og sted som bare eksisterer i den tiden lyset slippes inn på filmstrimmelen, eller de elektroniske signalene registrerer et opptak på videobåndet. Videre er sluttproduktet, kunstverket, avhengig av en prosjektør for å framvises og utstilles i et fysisk, virkelig sted, galleriet eller museet.

Framstillingen av rom og sted har innflytelse på forståelsen av en film. Faktorer som dybde, nærhet, størrelsesforhold og steders og objekters proporsjoner spiller inn i lesningen, ved at de kan manipuleres gjennom valg av kameraplassering og linser, bruk av lyskilder og dekorelementer. Resultatet av valgene er bestemmende for tonen og atmosfæren, og forholdet mellom elementene i det fiktive universet betrakteren presenteres for. Stedet handlingene utspiller seg og objektene som er inkludert innenfor bilderammen kan brukes til å forsterke en følelse hos eller for en karakter, eller filmens dominerende atmosfære.

Stedets fysiske kvaliteter forankrer verket i tid og rom, bidrar til tekstur, atmosfære og mening i verket. Uten et sted eller et rom er det ingen film. Stedet virker inn på historien og har følger for karakterene, derfor er skapelsen av stedet av stor betydning. Stedet er en dynamisk faktor, ikke bare en scene for karakterene som fungerer som et element som samhandler med det narrative, bruken av tekstur og rom kan skape kontrast og harmoni som lader bildet med mening. Stedet skal vanligvis understøtte karakterene og historien, og kan derfor lett oversees. Det kan fortelle oss om karakterene, ikke bare gjennom gjenstander og

³³ Et kjennetegn mediene deler med fotografiet.

stedets visuelle uttrykk, men om karakterene er komfortable i miljøet eller ikke. Stedet kan også sees som en karakter i seg selv, fylt av avtrykk og spor etter aktivitet.

1.3 Stedets identitet i lys av Michel Foucaults heterotopia-begrep

”In any case I feel that the current anxiety is fundamentally concerned with space, much more than with time[...]”³⁴

I ”Des espaces autres” (”Of Other Spaces”) tematiseres rommet som en institusjonalisert avgrensning av maktstrukturer. *Heterotopia* kan oversettes med ”mange steder” eller ”steder av annerledeshet”. Michel Foucault ser heterotopier som sosiale rom som kombinerer ulike eller motsatte funksjoner. Det er ett enkelt virkelig rom der ulike uforenlige rom og steder settes opp mot hverandre.³⁵ Det framstår for Foucault som ”a sort of counter-arrangement, of effectively realized utopia, in which[...]all the other real arrangements that can be found within society are at one and the same time represented, challenged and overturned.”³⁶ Han bruker kirkegården, markedsplassen, motellet, museet og biblioteket som eksempler. Den australske kunstkritikeren Benjamin Genocchio har påpekt at det kanskje er nyttigere å tenke heterotopiene som ”more of an idea about space than any actual place”,³⁷ og at denne ideen hevder at organisering av rom er tilfeldig, og anser rommet for å være ubestendig, mangetydig og omstridt.

Om vi ser rommet og stedet i lys av ”Of Other Spaces”, har det en lang historie i Vesten. Fra middelalderens hierarkiske sammensetning av hellig og verdslig, beskyttet og åpen, urban og rural – Foucault kaller det ”beliggenhetens rom” til forskjell fra det utvidede rommet som åpner seg med de store oppdagelsesreisene og Galileos nykonstatering av jordas ferd rundt sola. 1900-tallets romlige forståelse konstitueres for Foucault av stedet.³⁸ Hvordan skal vi definere stedet? Foucault sier det slik: ”It is defined by relationships of neighbourhood between points and elements, which can be described formally as series, trees and networks.”³⁹ I en rent formal betydning er altså stedet hos Foucault definert av forhold mellom punkter eller elementer. Videre sier Foucault at ”[i]n a still more concrete manner, the problem of position is posed for men in demographic terms.[...] In our era, space presents

³⁴ Foucault, Michel: ”Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. Leach, Neil (ed.): *Rethinking Architecture*. 12. opplag. London – New York: Routledge, 2005: 351.

³⁵ Foucault, ”Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, 354.

³⁶ Foucault, ”Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, 352.

³⁷ Genocchio, Benjamin: ”Discourse, Discontinuity, Difference”. Gibson, Katherine and Sophie Watson (ed.): *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford – Cambridge, MA: Blackwell, 1995: 43.

³⁸ Bruken av begrepet sammenfaller i tid med kunstneren Robert Smithsons arbeid *Site/Non-Site*.

³⁹ Foucault, ”Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, 350.

itself to us in the form of patterns of ordering.”⁴⁰ For Foucault er altså rommet i vår tid bestemt av forholdet mellom steder.

Indre rom og ytre rom

Foucault skiller i teksten mellom indre og ytre rom. Det indre rommet knytter han til den franske filosofen Gaston Bachelard⁴¹ og fenomenologisk tradisjon, som hevdet at vi ikke lever i et tomt og ensartet rom, men tvert imot i et fantasirikt, frodig rom av drømmer og begjær. Det indre rommet er flytende eller stivnet, som kildevann eller krystall.

Det ytre rommet er det stedet vi lever, omkranset av en rekke forhold som trekker opp konturer av steder som er gjensidig avhengige, og absolutt ikke overførbare til hverandre. Vi lever ikke i et vakuum, men i et sett av forhold som et gitt sted kan defineres av.

Foucaults interessefelt er de stedene som har den egenskapen å stå i forhold til alle de andre stedene på en slik måte at de trekker dem i tvil, nøytraliserer dem, eller oppfinder de forholdene de påpeker, speiler eller reflekterer. De står i motsetning til alle de andre stedene, og er av to hovedtyper, utopier og heterotopier. Utopiene er de forestilte landskap som presenterer idealsamfunnet eller et samfunn vendt på hodet, det vil si grunnleggende uvirkelige rom.

Heterotopiene er de eksisterende plassene i samfunnet som Foucault kaller ”counter-sites”, mot-steder, en slags utspilt fungerende utopi der alle de andre virkelige stedene som befinner seg innenfor kulturen framvises, motsies og speilvendes. Denne typen steder er utenfor alle steder, selv om det er mulig å lokalisere dem i virkeligheten. De er absolutt ulike alle stedene de reflekterer og diskuterer.

Mellom utopien og heterotopien plasserer Foucault speilet, som har elementer av begge. Han kaller speilet et sted uten sted, som gjør det mulig å se seg selv der hvor en er fraværende. Det er altså en utopi. Samtidig eksisterer speilet i virkeligheten, og det gjør stedet en okkuperer i det øyeblikket en ser seg selv i speilet til noe absolutt virkelig, forbundet med alt rommet som omgir det, og absolutt uvirkelig.⁴²

Hvordan kan heterotopiene beskrives, hva betyr de? Foucault foreslår en beskrivelsesmetode han kaller heterotopologi, som består av seks prinsipper:

1. Alle kulturer i verden skaper antakelig heterotopier i en eller annen form. Foucault klassifiserer dem i to hovedkategorier. I krisens heterotopi finner overgangsriter sted. Avvikets heterotopi er stedet der avvikerne plasseres.

⁴⁰ Foucault, ”Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, 351.

⁴¹ (1884-1962) Se for eksempel Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*, 1958.

⁴² Foucault, ”Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, 352.

2. Samfunnet kan etter hvert som det utvikler seg, endre en eksisterende heterotopis funksjon. Foucaults eksempel er kirkegården, som fra gammelt av var byens hellige hjerte, ettersom det var den udødelige sjelens rom. Etterhvert som troen på oppstandelsen ble svekket, fikk døden og liket et av sykdomsoverførende potensial, og kirkegården ble flyttet til utkanten av byen.

3. Heterotopien er i stand til å sette flere uforenlige steder opp mot hverandre, eksempler er teatret, kinosalen og den orientalske hagen. Kinosalen er et tredimensjonalt rektangulært rom med en flate i den ene enden som viser projeksjoner av utsnitt av handlinger som har skjedd på et sted, i et annet tredimensjonalt rom. Hagen er det minste fragment av verden, samtidig som den representerer verdens totalitet.

4. Heterotopier er koblet til og åpner seg mot stykker eller utsnitt av tid, heterokronier. Disse er strukturert og fordelt på en relativt kompleks måte. Foucault deler dem i på den ene siden heterotopier som kobles til opphopning eller innsamling av evig tid, som museer og biblioteker. Motsetningen er heterotopier koblet til en avgrenset, absolutt vekslende tid, som markeds plasser og tivoli: unike åpne plasser i utkanten av byen, som en eller to ganger per år fylles med en broket blanding av opptredener, boder og utstillinger.

5. Heterotopiene forutsetter et system av åpenhet og lukkethet, som både isolerer dem og gjør dem tilgjengelige. Heterotopien er vanligvis ikke allment tilgjengelig som et offentlig rom. For å få inntreden, må adgangstegn vises eller visse symbolske handlinger utføres. Det kan være påbudt å gå dit (som til militærtjeneste eller i fengsel). Alternativt må individet gjennomgå ritualer og renselse først. Et eksempel er rensesheterotopiene *hammam*,⁴³ med en religiøs begrunnelse, og *saunaen*, med en hygienisk begrunnelse. I tillegg finnes det andre som ser ut til å være åpne, men allikevel gjemmer merkelige utelatelser. Tilsynelatende kan alle gå inn i dem, men det er bare en illusjon. Vi tror vi går inn, men når vi gjør det, er vi fremdeles utelatt. Et eksempel hos Foucault er ”det amerikanske motellrommet”,⁴⁴ dit en mann reiser med bilen og elskerinnen, der ulovlig sex er fullstendig beskyttet og skjult, holdt isolert, selv om handlingen er tillatt i full åpenhet.

6. Det sjette trekket ved heterotopiene, er at de har en funksjon i forhold til alt det resterende rommet. Denne funksjonen utfolder seg mellom to ekstreme polariteter. Enten er dens rolle å skape et illusjonsrom, illusjonens heterotopi, som avslører ethvert virkelig rom som uvirkelig (som bordellet). Den totalt motsatte rollen innebærer å skape et rom som er annerledes, et annet virkelig rom, som er like perfekt og omhyggelig arrangert som vårt er et

⁴³ Hammam: et spirituelt og religiøst baderituale.

⁴⁴ Foucault, ”Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, 355.

rotete, dårlig konstruert virvar. Dette kaller Foucault erstatningens eller kompensasjonens heterotopi. Han undrer om ikke visse kolonier fungerte på denne måten, ved at de spilte heterotopiens rolle i den generelle organiseringen av det jordiske rommet. I for eksempel puritanernes og jesuittprestenes perfektjonistiske samfunn i det nye Amerika på 1600-tallet var individenes liv ordnet fra morgen til kveld og fra vugge til grav.

Den ypperste heterotopien, ”the heterotopia par excellence”⁴⁵ for Foucault er båten, skipet, som han kaller et flytende stykke rom, et sted uten sted, som eksisterer for seg selv, som lukker seg om seg selv, og på samme tid er overgitt til havets uendelighet. Skipet seiler fra havn til havn og fra kurs til kurs, fra bordell til bordell. Det reiser så langt som til koloniene på jakt etter det mest dyrebare de skjuler i sine hager. I lys av dette kan en forstå hvorfor båten i følge Foucault ikke bare har vært det vesentligste instrumentet for økonomisk utvikling, men også forestillingsevnen mest betydningsfulle kilde for vår sivilisasjon, fra 1500-tallet og til i dag.

1.4 Stedsanalysen

1.4.1 Tekst og kontekst

Historikeren Ingar Kaldal gir i boka *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*⁴⁶ en klargjørende redegjørelse for nyere teoretiske og metodiske grep i arbeidet med å tolke kulturelle uttrykk. Han viser hvordan de semiotiske⁴⁷ og lingvistiske⁴⁸ vendingene på slutten av 1900-tallet ansporet til en grundigere analysering og problematisering av sosiale relasjoner. Sentralt her er begrepet ’tekst’ i utvidet betydning, ”som metafor for *alt som lét seg tolke*.”⁴⁹ Resultatet av denne vendingen er at ting som omgir oss, og måter vi opptrer på, har like mye betydning og meningsinnhold, og kan ’leses’ som ’tekst’ i like stor grad som verbale og skrevne tekster i tradisjonell forstand. Kaldal nevner ”[f]otografi, film, arkitektur, musikk, landskap, artefakt og alle andre spor etter menneskeleg verksemd [...]”⁵⁰ som eksempler på tekster i en utvidet forstand. En slik begrepsbruk har, som Kaldal skriver, åpenbare trekk fra semiotikkens meningsfulle tegnmønstre. Betydningene og meningsinnholdet i en tekst er i semiotikken bestemt av regler eller koder som styrer måten tegnene lar seg kombinere på. Disse kodene er knyttet til konvensjoner som setter dem som bruker og tolker teksten i stand til å forstå hva den betyr. Følgelig vil lesere med ulike konvensjoner lese den samme teksten

⁴⁵ Foucault, ”Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, 356.

⁴⁶ Kaldal, Ingar: *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2002.

⁴⁷ Se for eksempel Roland Barthes.

⁴⁸ Se for eksempel Ludwig Wittgenstein og Ferdinand de Saussure.

⁴⁹ Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 39.

⁵⁰ Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 40.

ulikt, og en tekst vil stadig kunne leses på ulike måter som får fram nye betydninger og meningsinnhold.⁵¹ Kaldal spør så om hvordan kultur som 'tekst' og vev av betydninger kan analyseres eller 'leses'. Han trekker fram antropologen Clifford Geertz' innflytelsesrike begrep *thick description*⁵², som Kaldal mener skal forstås som "tett, i betydningen kompakt, intens og utdjupande [...]"⁵³ For Geertz er ikke kultur en maktfaktor, men en kontekst som sosiale handlinger, atferd, institusjoner eller prosesser kan innskriveres i.⁵⁴ En slik analyse kan få fram viktige kulturelle koder og flere lag av betydninger om disse. Kritiske innvendinger mot en slik metode har hevdet at det er lett å overtolke symbolikk, og vanskelig å vite om eller hvilken støtte tolkningene hadde i samtiden.⁵⁵ Videre kan det være en tendens til å tolke det kildene forteller, som uttrykk for felles og overordnede symbolsystemer preget av indre sammenheng, og miste "blikket for konflikt og kamp".⁵⁶ Svaret på denne kritikken var at et historisk materiale vil være åpent for flere tolkninger, på samme måte som det ikke finnes fasit på hvordan en skal forstå meningen med et teaterstykke.⁵⁷

I følge historikeren Jan Bjarne Bøe kan en studere et sted ut fra en konstruktivistisk eller en essensialistisk stedsforståelse.⁵⁸ Den første ser stedsoppfatningen som et resultat av konvensjoner, en forestilt enhet som er konstruert ut fra et behov for å avgrense i forhold til andre enheter.⁵⁹ Den sistnevnte registrerer de fysiske forholdene, som stedets omfang og naturgitte og kulturbestemte gjenstander og fysiske mønstre. Metoden brukes gjerne av arkitekter, planleggere og kulturminneforvaltere for å identifisere de karakteristiske elementene som skaper særpreget til et sted, og forholdet mellom disse elementene. Den innebærer en utforsking av stedets beliggenhet og dets forhold til det omliggende området. En slik analyse kan identifisere kvaliteter som stedets potensial (forstått som for eksempel dramatisk potensial), kapasitet og lokale identitet. Den kan også avdekke referanser til historiske og utvidede oppfatninger om stedet. I avhandlingen vil både en konstruktivistisk og en essensialistisk forståelse av sted være i bruk, ettersom stedets fysiske elementer er nødvendige for å forstå hva stedet er som mental konstruksjon.

⁵¹ Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 40.

⁵² Metoden handlet i følge Geertz (1973:28) om å "[...]draw large conclusions from small, but very *densely textured facts*". Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 40.

⁵³ Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 41.

⁵⁴ Geertz (1973:15) i Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 40.

⁵⁵ Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 41.

⁵⁶ Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 41.

⁵⁷ Kaldal, *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, 41.

⁵⁸ Bøe, Jan Bjarne: *Å lese fortiden. Historiebruk og historiedidaktikk*. Kr.sand: Høgskoleforlaget, 2006.

⁵⁹ Nasjonalstaten kan være eksempel på en slik konstruert enhet.

Et mulig problem når en fortolker, er at en kan risikere å presse materialet til å gi de resultater som en på forhånd har bestemt seg for å oppnå. Historikeren Ingar Kaldal advarer mot å konstruere historiske sammenhenger. Han skriver at en må ”gi eit bilde som er solid støtta av det ein etter kritisk tolkning av kjeldene kan argumentere for.”⁶⁰ Med det forstås at en ikke står fritt til å tolke kildene på en hvilken som helst måte.

Det har vært en ambisjon i avhandlingen å samle nok bakgrunnskunnskap om Isaac Julien og hans kunstneriske praksis til å sikre at tolkningene som presenteres ikke er tendensiøse.

1.4.2 Analysepunkter

Som nevnt i innledningen er et av avhandlingens mål å identifisere, beskrive, forklare og fortolke et utvalg steder som forekommer i materialet. Funnene sammenfattes i en stedsanalyse, som siden skal være grunnlag for drøfting. Metoden kan sies å ha likheter med en tradisjonell kunsthistorisk ikonografisk/ikonologisk motivanalyse.

For at resultatene skal være analyserbare, har jeg stilt opp punkter som skal behandles i forhold til hvert verk. Punktene er: **Verksbeskrivelse:** En kort teknisk og innholdsmessig beskrivelse av verket og verkets steder. **Skriftstedet:** En redegjørelse for verkets tekstuelle referanser. **Det fysiske stedet:** Det faktiske stedet der opptakene til verket fant sted, og verket på utstillingsstedet. **Det mytiske stedet:** Den kulturelle konteksten rundt stedet, ’stedet’ slik det framstår i verket. **Stedene i verket:** En undersøkelse av forholdene rundt verkets steder, stedet som handlingen foregår på i verket. **Stedet i det kunsthistoriske arkivet:** Isaac Juliens metode innbefatter forundersøkelser i den vestlige kunsthistoriens arkiv, og disse referansene dukker opp som tablåer og henvisninger i verkene.

I verkene som benyttes i kapittel 2, er det verkenes overbyggende stedsmyter slik de har fungert innenfor en vestlig forståelsesramme som diskuteres. Jeg vil der foreløpig avgrense analysen til den kulturelle og mytologiske tolkningen av stedet i en vid forstand. De kan sees som en type allegoriske fortellinger eller symboler med en inneforstått kulturell mening. Mytene defineres ut fra min forståelseshorisont og tolkning av det visuelle materialet. Disse mytiske stedene er ”det kalde nord”, ”det mørke kontinentet” og ”det eksotiske paradiset”. I det tredje kapitlet identifiseres og diskuteres først det mytiske stedet ”det ville vesten”. Så følger en utvidet stedsanalyse av verket *The Long Road to Mazatlán*. Der identifiserer jeg først alle interiøre og eksteriøre steder (eller indre og ytre rom), før et utvalg gjøres til gjenstand for nærmere analyse basert på samme punktsystem som i kapittel 2.

⁶⁰ Kaldal, Ingar: *Historisk forskning, forståing og forteljing*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2003:149.

Kapittel 2

Omstridte landskap i Juliens filminstallasjoner

”The landscape is no longer the space defined by European art or by photography but the new spaces – ethnoscapes, technoscapes – the new scapes affecting identity, memory, emotion, the visual. Visualizing the new scapes has been an important endeavour for artists and scholars engaged in the deconstruction of an amnesiac cartography. The landscape is an archive.”⁶¹

I følge samfunnsgeografene Inger J. Birkeland og Bjørg Lien Hanssen brukes ”rom” og det mer konkrete ”sted” i dag blant annet som metafor ”i sammenhenger hvor det er viktig å forklare maktforhold, mangel på makt, eller på marginaliserte gruppers forsøk på å ta tilbake makten eller skape seg en posisjon innenfor et nettverk av makt.”⁶² Rom og sted setter grenser og ekskluderer, og spiller slik en rolle i konstruksjonen av identitet.⁶³ Kunstnere, kuratorer og kritikere med koblinger til postkolonialistisk orientert teori⁶⁴ forsøker i dag å utvide kunstfeltets bevissthetsrom ved å se den vestlige kunsthistorien som et arkiv, en minnebank åpen for utforskning.⁶⁵ Et eksempel fra skjønnlitteraturen kan være ”[å] skrive fra eksil eller fra ’marginale steder’ [...]”⁶⁶ Sosiale og kulturelle normer krever at en handler på bestemte måter på steder, og at de identitetene som ikke passer inn, holdes utenfor.

Isaac Juliens kunstnerskap kommer fra, og befinner seg på, marginale steder, og vil i noen sammenhenger kunne hevdes å bevege seg i omstridte landskap. Juliens overordnede innholdsmessige tema er en omforming av stereotypiske framstillinger av det svarte homofile subjektet. Etnisitet og seksuelle preferanser er, og har vært, kilder til konflikt, vold og overgrep grupper og individer imellom. Når han løfter fram motivgruppen ’hvordan svarte homofile menn framstilles i kunsten’, setter Julien fokus på en dobbelt marginalisert gruppe og deres identitet. Ved å bevisst benytte seg av de mulighetene som handlingsforløpets og ikonografiens symbolspråk gir, mener kulturteoretikeren Kobena Mercer at kunstneren

⁶¹ Vergès, Françoise: ”Walking with Isaac Julien”. *Isaac Julien*, katalog. Paris: Centre Pompidou, 2005:55.

⁶² Birkeland, Inger J. og Bjørg Lien Hanssen (red.): *Menneskers rom*. Oslo: Unipub, 2000: 3.

⁶³ Panelli (2004) i Leifson, Taran: *Sted, kropp, identitet og seksualitet. En studie av steders påvirkning på homofiles identitet og fysiske fremtoning*. Trondheim: NTNU, 2006: 19.

⁶⁴ Jeg tenker da på den kritiske teoriproduksjonen i kjølvannet av Edward Saids innflytelsesrike bok *Orientalism* (1978) som omhandler den kulturelle arven etter (særlig) det britiske koloniherrdømmet.

⁶⁵ Ønsket om å oppnå anerkjennelse og aktivt inkluderes i kunstfeltet er et trekk som er overtatt fra feministiske kunstpraksiser.

⁶⁶ Birkeland, Inger J. og Bjørg Lien Hanssen (red.), *Menneskers rom*, 3.

kommer i kontakt med "the damp patches and dark corners of the culture's collective imagination."⁶⁷ Det mentale kulturelle landskapet som Julien fører oss inn i har fuktige flekker og mørke kroker, det er med andre ord en kompleks og utfordrende tematikk med muligheter for konfrontasjon og stridigheter som presenteres.

2.1 Isaac Julien

Isaac Julien ble født i London i 1960, og vokste opp i østkantbydelen Bow. Foreldrene er vestindiere av afrikansk avstamning, moren og faren innvandret fra øystaten St. Lucia i det karibiske hav.⁶⁸ Etter annen verdenskrig emigrerte karibiere i et stort antall til Storbritannia, de var ettertraktet som arbeidskraft og hadde fordelen av å snakke godt engelsk på grunn av den britiske koloniseringen.⁶⁹ Julien lærte aldri å snakke foreldrenes opprinnelige morsmål, hybridspråket *patois*. Som andre hybridspråk hadde det lav sosial status.⁷⁰ Julien har beskrevet familien som "modest people".⁷¹ Moren var ateist, noe som i følge Julien var uvanlig i en svart familie: "She didn't allow me to go to church with all my friends".⁷² Kunstneren bor og arbeider fremdeles i London.

Isaac Juliens formelle kunstneriske utdannelse foregikk ved Saint Martin's School of Art⁷³ i London fra 1980 til 1984.⁷⁴ Skolen var anerkjent som en av Londons ledende kunstskoler på 1960- og 70-tallet.⁷⁵ Kunstnere med internasjonale karrierer var lærere, og fagplanen ga mulighet til å fordype seg i ulike materialer på tvers av mediegrensene. I Juliens tilfelle begynte han på skolen for å lære maleri,⁷⁶ men fortsatte med fotografi og film. Allerede i de tidlige arbeidene eksperimenterte han med det formmessige og tematiske uttrykket. Han har sagt at Derek Jarman⁷⁷, Jean-Luc Godard⁷⁸ og Maya Deren⁷⁹ var blant forbildene hans. Alle var filmskapere med et kritisk og avantgardistisk, særegent uttrykk.⁸⁰

⁶⁷ Mercer, Kobena: "Avid iconographies". *Isaac Julien*. London: ellipsis, 2001:8.

⁶⁸ St. Lucia var britisk koloni fram til 1979, er i dag en selvstendig stat innen the Commonwealth of Nations.

⁶⁹ Karibiskbritiske innvandrere fra den første generasjonen kalles "the Windrush Generation", etter skipet "The Empire Windrush" som kom til Tilbury nær London i juni 1948 med 492 immigranter fra Jamaica ombord.

⁷⁰ "Isaac seems to be very sorry he never learnt to speak patois as a child, even if his parents spoke it." Sitat Marie-Hélène Laforest, i upaginert intervju med Derek Walcott. *Isaac Julien*, katalog. IMMA, Dublin 2005: tredje side. "[...]You must remember there was social contempt for patois, for its backwardness, it being spoken by illiterate people." Sitat Derek Walcott, i upaginert intervju av Marie-Hélène Laforest. *Isaac Julien*, katalog. IMMA, Dublin 2005: tredje side.

⁷¹ Wright, Karen: "Gay Orgy, Saint Sparks Isaac Julien's Homage to Derek Jarman". Bloomberg.com. Intervju lest 12.03.08. <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20670001&refer=home&sid=a2PwWjtT...>

⁷² Sitat Julien i intervju med B. Ruby Rich i *Art Journal*, October 2001:63.

⁷³ Fra 1989 del av Central Saint Martins College of Art and Design.

⁷⁴ Han oppnådde graden Bachelor of Art (1.Class Hon.) i Fine Art Film.

⁷⁵ Tidligere studenter inkluderte for eksempel Lucian Freud og Gilbert & George.

⁷⁶ Morrow, Bruce and Isaac Julien: "An Interview with Isaac Julien". *Callaloo*, Vol. 18, No. 2, (Spring, 1995): 412.

⁷⁷ Julien laget i 2008 dokumentarfilmen *Derek* om Derek Jarman. Jarman var også lærer på St. Martin's.

Derek Jarman (1942-1994) var en britisk kunstner og filmskaper med et personlig bildespråk, eksplisitt homofil tematikk og en følsomhet for ”camp”.⁸¹ Jarmans film *Sebastiane*⁸² (1976) hevdes å være den første britiske filmen som fremstilte bilder av homoseksualitet på en positiv måte.⁸³ Gjennom 1980-tallet var han en av de få personene i Storbritannia som sto offentlig frem som åpent homofil og etter hvert AIDS-syk. Han var en politisk figur som ledet kampanjer mot lovforslag som diskriminerte homofile og rettet oppmerksomheten mot AIDS-krisen.

2.1.2 Londons kulturelle, sosiale og politiske undergrunn på 1970- og 80-tallet

*White riot – I wanna riot White riot – a riot of my own White riot – I wanna riot White riot – a riot of my own Black people gotta lot a problems But they don't mind throwing a brick White people go to school Where they teach you to be thick [...] All the power's in the hands Of people rich enough to buy it While we walk the street Too chicken to even try it [...] Are you taking over Or are you taking orders? Are you going backwards Or are you going forwards?*⁸⁴

Allerede på slutten av 1950-tallet kom det til konflikter mellom innvandrere av karibisk opprinnelse og engelske grupperinger. Raseopptøyer i bydelen Notting Hill høsten 1958 førte indirekte til karnevalet som ble arrangert i samme bydel første gang i januar 1959, ment som en motvekt til det negative bildet som var skapt.⁸⁵ Neste store voldelige sammenstøt skjedde i 1976, på slutten av karnevalsdagene. Det ble vedtatt en lov som skulle sørge for mer ro og orden i gatene i bydeler med overvekt av svarte innbyggere. Den konservative regjeringen allierte seg med USA og Ronald Reagan mot Sovjetunionen. Margaret Thatcher var verdens mektigste kvinne, og Storbritannia gikk inn i en dynamisk periode i økonomi og samfunnsliv, samtidig som reformene skapte store sosiale problemer. Blant kunstnerne kan en i ettertid identifisere en kulturell motstandsølge, her eksemplifisert

⁷⁸ Et av Godards (f. 1930) utsagn som kan relateres til Juliens praksis, er: “Il n’y a pas des images justes, juste des images” (i norsk oversettelse: ”Det finnes ikke riktige/rettferdige bilder, bare bilder”).

⁷⁹ Deren (1917-1961) var en sentral avantgardistisk dansefilmskaper med base i USA. Hennes filmer er eksperimentelle i at de følger dansens bevegelser på en særegen måte.

⁸⁰ Det skal sies at Julien i ulike kilder oppgir et variert utvalg forbilder.

⁸¹ ”Camp”, i betydningen noe som har estetisk verdi fordi det spiller på dårlig smak eller ironi, er en kjent og mye omtalt strategi koblet til en homoseksuell kontekst. En av grunnene kan være at tilstedeværelsen av flere betydningsnivåer, speiler identitetsmessige temaer i denne gruppen.

⁸² Filmen spilte på helgenmyten om Sankt Sebastian som i kunsthistorien framstilles med et ekstatisk uttrykk, iført lendeklede, gjennomboret av piler. En kuriositet: filmen var den første med dialog på latin.

⁸³ Julien sier at filmen gjorde stort inntrykk på ham da han så den: ”

⁸⁴ ”White Riot” var første single fra The Clash’ debutalbum (1977). Melodi og tekst: Strummer/Jones.

Bandmedlemmene skal ha vært vitner til sammenstøtene mellom politi og svarte ungdommer under karnevalet i 1976, og ville oppfordre hvite ungdommer til å uttrykke frustrasjon overfor myndighetene gjennom liknende aksjoner og protester.

⁸⁵ Karnevalet arrangeres fremdeles tre dager i august hvert år.

ved The Clash' sang *White Riot*, og Gilbert & George' store collage *Are You Angry or are You Boring?* (1977) (ill. 4) fra serien "Dirty Words Pictures".⁸⁶

Tidlig på 1980-tallet ble det bevilget midler til utdannelse og opprettelse av ulike filmkollektiver i Storbritannia, delvis finansiert av BBCs Channel Four. Det politiske og kulturelle klimaet var slik at det var mulig å ta hensyn til krav om minoritetsrepresentasjon på politisk og kulturelt nivå, og dette ble gjort ved hjelp av offentlig finansiering. Isaac Julien sier selv at opprøret i Brixton i 1981, og det faktum at de var under utdanning, var årsaken til at svarte kulturarbeidere organiserte og engasjerte seg i det som kalles "the workshop movement".⁸⁷ Sankofa Film and Video Collective var et slikt verksted. Ideen var at arbeidsfellesskapene skulle gi en mulighet til å fordype seg og skape muligheter for minoritetsgrupper til å delta i mediesamfunnet, gi bildene av svarte flere alternative uttrykk, og mulighet til selvrepresentasjon gjennom tilgang til teknologien. I ettertid viste det seg at mulighetene til å fortelle historier med egne ord og bilder også førte til et krav fra enkelte om å vektlegge positive representasjoner, for å være gode forbilder for den unge svarte befolkningen og skape velvilje i majoritetssamfunnet. Julien og hans praksis har vært del av dette stridsområdet, ettersom både teknikken og innholdet i verkene hans er tvetydige og fragmenterte.

Dokumentaren *Who Killed Colin Roach* (1983)⁸⁸ og filmessayet *Territories* (1984)⁸⁹ er tidlige eksempler på Juliens etter hvert karakteristiske blanding av aktuelle politiske temaer og formmessig eksperimenter. *Territories* kritiserer BBCs dokumentar om karnevalet i Notting Hill for å nøytralisere festivalens kritiske potensial og mening for den svarte befolkningen, ved å kontekstualisere karnevalet tilbake til røttene i de karibiske øystatene,⁹⁰ i stedet for å se det i lys av spesifikt karibisk-britiske temaer og problemstillinger. Unge svarte menn var provosert av det de anså som institusjonalisert rasisme i Londonpolitiet, eksempelvis måtte svarte bære festivalpass for å delta i festlighetene.

1970-tallet og det tidlige 80-tallet sees som et tapt paradisi av mange homofile i dag; det var en tid med større offentlig aksept for avvikende seksuelle legninger, og AIDS var

⁸⁶ Bracewell, Michael: "Fournier World' The Art of Gilbert & George 1967-2007". *Gilbert & George*, katalog. London: Tate Publishing, 2007: 34.

⁸⁷ "It was precisely because we went to university, and because of the 1981 [Brixton] riots, that we could then pull together and make an intervention into the media." Sitat Isaac Julien i Deitcher, David: "A Lovesome Thing. The Film Art of Isaac Julien". *The Film Art of Isaac Julien*, katalog. Annandale-on-Hudson, N.Y.: Center for Curatorial Studies, Bard College, 2000:14.

⁸⁸ *Who Killed Colin Roach* tok for seg det kontroversielle ved C.R.s dødsfall i politiets varetekt.

⁸⁹ *Territories* undersøker den svart britiske befolkningens levekår, samtidig som den analyserer representasjonsforholdene i seg selv. Filmen er laget samprodusert av Isaac Julien og filmkollektivet Sankofa.

⁹⁰ Og dermed tilbake til en eksotisk og primitivistisk "fortid", i følge en kritisk politisk tankegang.

fremdeles ukjent for det store flertallet. Undergrunnsscenen i Londons kulturliv hadde et hektisk gryende klubbiv, som skapte et miljø som blandet aktører fra kunstmiljøet og den populærkulturelle sfæren.. Klubbkulturen og blandingen av mote, musikk, kunst og film var en eksplosiv blanding. På utstillingen ”The Secret Public: the Last Days of the British underground 1978-1988” ble årene kalt ”the dark flowering of creativity”.⁹¹ Dette var en tid i London da motkulturelle strømninger og utskeielser av alle slag florerer, rett før AIDS-bølgen slo inn over den vestlige verden. Forfatteren Alan Hollinghurst sier det slik: ”I begynnelsen av perioden vakte den seksuelle frigjøringen stor begeistring. Men så plutselig bare fra det ene året 1983 til 1984 kom HIV og AIDS for fullt. I løpet av kort tid hadde begeistringen snudd og blitt til frykt.”⁹²

Den av Isaac Juliens filmer som har skapt størst kontroverser er *Looking for Langston* fra 1989, et svart-hvitt filmessay som kombinerte iscenesatte dokumentariske og dramatiserte sekvenser. Filmen tar utgangspunkt i den betydelige afrikanskamerikanske *Harlem Renaissance*⁹³-poeten Langston Hughes’ (1902-1967) miljø og liv, og løfter ham implisitt fram som et homofilt ikon. Å framheve den homofile legningen til USAs mest lovpriste poet med afrikansk opphav var ikke noe som ble mottatt med velvilje i alle kretser.⁹⁴

I 1991 kom spillefilmen *Young Soul Rebels*,⁹⁵ som dramatiserte Londons mangfoldige og motsetningsfylte kulturelle scene i 1977, året for Queen’s Silver Jubilee.⁹⁶ Skildringen av politiske, kulturelle og sosiale spenninger blant de ulike ungdomsgruppene i det østlige London innbrakte Julien Prix de la Critique på filmfestivalen i Cannes, men filmen fikk liten kommersiell suksess. I ettertid har filmen oppnådd en viss kultstatus, blant annet på grunn av at skildringene av punkere, skinheads og soulboys var ledsaget av et energisk musikalsk lydspor. Filmen fremsto som et personlig portrett, og Juliens bruk av sin egen biografi og minnebank er noe han har tatt med seg videre.

⁹¹ “The Secret Public: The Last Days of the British Underground”, utstilling. London: Institute of Contemporary Arts (ICA), 23. mars-6.mai, 2007.

⁹² Alan Hollinghurst i intervju med Turid Larsen: ”Skjevt blikk på Thatchers 80-tall” i Dagsavisen 8. april 2005.

⁹³ The Harlem Renaissance er en historisk samlebetegnelse på den afrikanskamerikanske kulturelle bevegelsen på 1920- og 30-tallet med utspring i Harlem, New York. Bevegelsen hadde stor betydning ikke bare i USA, men også i afrikansk-karibiske kretser.

⁹⁴ Blant annet sørget stiftelsen som har ansvar for Hughes’ ettermæle for at Julien ikke fikk bruke sitater fra Hughes’ poesi i filmen den første tiden den ble vist. Deitcher, David: “A Lovesome Thing”. *The Film Art of Isaac Julien*. Annandale-on-Hudson, NY: Center for Curatorial Studies, 2000: 11.

⁹⁵ Regissert av Julien, produsert av Nadine Marsh-Edwards (det samme gjelder *Looking for Langston*), som også var en av stifterne av Sankofa i 1983.

⁹⁶ Jubileet i anledning dronning Elizabeths første 25 år ved tronen.

2.1.3 Fra kinosal til gallerirom

Utover på 1990-tallet begynte Julien å lage kortfilmer i skjæringspunktet mellom dokumentar og fiksjon, ofte med en homoerotisk undertone, og med forhold knyttet til makt som et sentralt tema. Museet var et tilbakevendende sted der handlinger utspilte seg i disse verkene, og da særlig museer med en tilleggs kontekst som for eksempel antislaverimuseet Wilberforce House Museum i Hull i Storbritannia, der opptakene til *The Attendant* (1993) ble gjort. Utgangspunktet for Julien var Francois-Auguste Biards maleri *Slaves on the West Coast of Africa* (ca. 1833). I filmen iscenesetter Julien en rekke levende tablåer med motiver fra Biards maleri (ill. 37 og 38). Kunstneren tolker pisker i "den koloniale ikonografien"⁹⁷ inn i det sadomasochistiske rollespillets fantasier om underkastelse og dominans. Slik vil han overta og forflytte "den imperialistiske slaveikonografien."⁹⁸

2.2 "Det tapte paradiset": *Paradise Omeros* (2002)

*"Landscapes produce a new reading. In Paradise Omeros, when I show a man running through the plantation of bananas and we hear dogs barking, I evoke the slave's escape from the plantation, the landscape of the maroon"*⁹⁹.¹⁰⁰

Verket er en installasjon vist over tre skjermer (ill. 7, fotografiet er beskåret). Opptakene som er verkets råmateriale er gjort på 16 millimeter svart-hvitt og fargefilm, senere overført til digitalt videoformat. Det har et lydspor, og varer i 20 minutter og 29 sekunder.¹⁰¹ *Paradise Omeros* var et kommisjonsarbeid fra Bohem Foundation i New York, og ble første gang vist på utstillingen Documenta 11 i 2002.¹⁰² Kurator Okwui Enwezors hovedstrategi var å skape såkalte diskusjonsplattformer¹⁰³ på seks forskjellige steder på flere kontinenter i forkant av utstillingen. Arrangementet "Créolité and Créolization", fant sted i den karibiske øystaten St. Lucia. Øya er som nevnt det opprinnelige hjemlandet til Isaac Juliens foreldre, og opptakssted for *Paradise Omeros*.¹⁰⁴ Forholdet mellom dette åstedet og Juliens biografi er altså knyttet til hans private opphavshistorie.

⁹⁷ Julien, Isaac: "Confessions of a Snow Queen". *The Film Art of Isaac Julien*. Annandale-on-Hudson, NY: Center for Curatorial Studies, 2000: 81.

⁹⁸ Julien, "Confessions of a Snow Queen", 81.

⁹⁹ /maroon/ er blant annet en betegnelse fra kolonitiden på vestindier eller rømt slave. I: www.ordnett.no.

¹⁰⁰ Sitat Isaac Julien i samtale med Françoise Vergès. I: *Isaac Julien*, katalog. Centre Pompidou, Paris 2005: 55.

¹⁰¹ *Isaac Julien*, katalog. IMMA, Dublin 2005. Upaginert biografiseksjon bakerst i katalogen.

¹⁰² Bohem Foundation er en privat stiftelse og et galleri i New York. Documenta-utstillingene finner sted hvert fjerde år i Kassel i Tyskland.

¹⁰³ Diskusjonsplattformene besto av offentlige seminarer og paneldebatter, og tanken var å skape dialog og desentralisere arrangementets globaliseringstema i tråd med intensjonen til kurator Okwui Enwezor.

¹⁰⁴ Opptakene ble gjort mens Documenta-konferansen pågikk. Marie-Hélène Laforest i upaginert intervju med Derek Walcott, første side. *Isaac Julien*, katalog. IMMA, Dublin 2005.

”Er det mulig for et menneske å komme fra et annet sted enn der han eller hun er født?” spør sosialantropolog Thomas Hylland Eriksen, og svarer: ”Innenfor en mytisk forståelse av identitet: Utvilsomt. Forfedrene er ’oss’.”¹⁰⁵ I følge sosialantropolog Trond Thuen har folk som født og lever i diaspora et forhold til hjemstedet som det stedet de hører til, uten å ha vært der. Det er det tapte stedet som de strever etter å komme til.¹⁰⁶ Mennesker knytter minner til steder. De kan knytte deler av identiteten sin til steder de aldri har besøkt, for eksempel forholdet en katolikk kan ha til Roma, eller en jøde til Jerusalem.

I verket forteller Julien historien om kreolsk kultur i England og på St. Lucia gjennom lag på lag av litteratur, eksilhistorie og språk.¹⁰⁷ Den sentrale figuren i verket, en ung mann ved navn Achilles, reiser over Atlanterhavet fra St. Lucia til London i håp om å utrette noe mer meningsfullt enn å servere vestlige turister. I metropolen møter han rasisme, nedlatenhet og skiftende årstider for første gang. En kommentatorstemme (lest av Derek Walcott) bemerker at det er som om vi er i England for å betale for våre synder. Helten vender blikket tilbake mot øya han har forlatt, som nå fortøner seg som et paradys. To sjamanliknende karakterer som bærer bokstavformede ringer som utgjør ordene love og hate, forteller Achilles om den evige kampen mellom hat og kjærlighet.¹⁰⁸

Verkstittelen *Paradise Omeros* er en hyllest til den nobelprisvinnende poeten og dramatikerens Derek Walcotts¹⁰⁹ episke diktverk *Omeros* (1990). Tematikken i Walcotts arbeider er sterkt knyttet til mytologi og mytenes forhold til kultur. I Homers *Odysséen* fortelles det om Odyssevs som er i eksil på havet. Walcotts *Omeros* bearbeider Homers tema og tradisjon til å bli en reise i Karibia, og videre via USA til London. I følge Walcott tok ikke Julien utgangspunkt i *Omeros*, men siterte noen avsnitt: ”I don’t know if he worked from the book so much as occasionally quoting it. [...] He wasn’t trying to adapt *Omeros*. [...] It’s not an adaptation. Isaac tells another story.”¹¹⁰

St. Lucias kultur er en hybrid av fransk og engelsk påvirkning tillegg til den karibiske, ettersom øya vekselvis har vært kolonisert av de to landene. Den karibiske kulturen er i sin tur en kulturell sammensmelting av afrikanske, asiatiske og europeiske elementer. I dag

¹⁰⁵ Eriksen, Thomas Hylland: *Kampen om fortiden. Et essay om myter, identitet og politikk*. Oslo: Aschehoug 1996: 34.

¹⁰⁶ Thuen, Trond: ”Sted og identitet”. *Nordlit* nummer 10, høst 2001: 81.

¹⁰⁷ Zabunyan, Elvan: ”Encounter with the *Fantôme Créole*”. *Isaac Julien*, katalog. Centre Pompidou, Paris 2005: 10.

¹⁰⁸ Ringene er en kommentar til Robert Mitchums karakter i ”Night of the Hunter” (1955, dir. Charles Laughton), som har ”love” og ”hate” tatovert på fingrene. Spike Lee hyllet filmen i ”Do the Right Thing” (1989).

¹⁰⁹ Derek Walcott (f. 1930) vant Nobelprisen i litteratur i 1992. Walcott er født og oppvokst på St. Lucia.

¹¹⁰ Laforest, Marie-Hélène: upaginert intervju med Derek Walcott, tredje og femte side. *Isaac Julien*, katalog. IMMA, Dublin 2005.

symboliserer de karibiske øyene kanskje den ypperste romantiske feriedrømmen i den vestlige majoritetskulturen. Palmer og blått hav, et behagelig og harmonisk liv i pakt med naturen, glade øyboere som er forskånet for urbane bekymringer. Dette er reisekatalogenes versjon av det tropiske paradiset. For Juliens foreldre og andre var reisen vekk fra St. Lucia et forsøk på å skape et bedre liv.

En kan ha oppfatninger og fordommer om steder basert på allmenne forestillinger og myter, selv om en aldri har vært på stedet. En slik forståelse av et tapt paradiset kan minne om den vestlige oppfatningen av de koloniserte områdene i Afrika, Asia og Amerika. Roland Barthes skriver i *Mytologier* om hvordan en reiseguide kan redusere et land og dets innbyggere til stereotyper, og bli et instrument til forblindelse:¹¹¹

*”Generelt vitner Guide Bleu om det fruktesløse i enhver analytisk beskrivelse som gir avkall på både forklaringer og fenomenologi: den svarer faktisk ikke på noen av de spørsmål en moderne reisende kan stille seg når han reiser gjennom et landskap som er reelt og som har en historisk eksistens.”*¹¹²

Verkets vestlige kulturelle myte kan hevdes å ha bibelsk opphav. Drømmen om ”Edens have” på jorda kunne virkeliggjøres ved å forlate ens egne ”modne” vestlige kultur og tre inn i en fremmed kultur og en ”barnlig” fortidig tilstand: afrikansk, oseansk eller islamsk kultur kunne sies å speile den vestlige sivilisasjonens barndom og opphav.¹¹³ Walcotts kommentar om at oppholdet i England må være en botsgang for synder, gir også assosiasjoner til Bibelen. På spørsmål om St. Lucia er paradiset, svarer Derek Walcott at han mener at landskapet har paradisiske kvaliteter: ”[...]the nature, places with fresh water, quiet, [...] a lot of St. Lucia is that. If there is the equivalent of an earthly paradise.”¹¹⁴ Derimot har han betenkeligheter med utviklingen av de sosiale og kulturelle aspektene ved stedet, og stiller seg kritisk til den nye turismen. Etter Walcotts mening sørger i dag karibierne selv for å opprettholde en type slavementalitet:

“The Caribbean is being sold as an idea of tourism by the Caribbeans. Tourism is presented as the only possible industry for the Caribbean. On TV people are praised for being good waiters, good managers, that’s promotion;[...]And the insistence on smiling and

¹¹¹ Barthes, Roland: *Mytologier*. 3.utgave. Oslo: Gyldendal, 1999:106.

¹¹² Barthes, *Mytologier*, 106.

¹¹³ Antliff, Mark and Patricia Leighton: “Primitive”. Nelson, Robert S. and Richard Shiff (ed.): *Critical Terms for Art History*. 2nd ed. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2003: 222.

¹¹⁴ Laforest, Marie-Hélène: upaginert intervju med Derek Walcott, femte side. *Isaac Julien*, katalog fra IMMA, Dublin 2005.

being nice to tourists, there is nothing wrong with courtesy, but this insistence is mild slavery."¹¹⁵

Havet spiller en framstående rolle i verket. Det samme gjør den karibiske hvite stranden. En sekvens viser hovedkarakteren som driver av gårde under vann. Londons urbane forsteder framstilles som en truende betongjungle. Bruken av havet kan sees som en henvisning til Paul Gilroys begrep "The Black Atlantic": havtriangelet mellom Vest-Afrika, Amerika og Europa, som visualiserer den koloniale folkeforflytningen.¹¹⁶

Lengselen etter å bryte med den vestlige sivilisasjonen og leve i pakt med naturen sammen med et ubesudlet naturfolk stammer fra romantikken. Den primitivistiske ideen om et enklere liv fylt av åndelig og estetisk inspirasjon finnes hos kunstnere som for eksempel Paul Gauguin, som uttalte at han forlot Frankrike og reiste til Tahiti "to immerse myself in virgin nature, see no one but savages, live their life, with no other thoughts in mind but to render the way a child would...and to do this with nothing but the primitive means of art, the only means that are good and true."¹¹⁷

Gauguins ønske om å vende ryggen til Vestens kultur og flytte til et mindre komplisert samfunn for å få estetisk og åndelig inspirasjon, reflekterer den europeiske primitivismens komplekse og problematiske karakter. Gauguin anså øyboerne på Tahiti som å befinne seg nærmere naturen, og dermed nærmere en ideell menneskelig tilstand. Stedet var uten krav og kjennskap til den moderne erfaringen.

Innenfor den vestlige diskursen om kollektiv og individuell kunstproduksjon følges en historisk progresjon fra en kulturs mindre utviklede tilstand med fokus på instinkter og drifter, til avanserte samfunn der individet har hevet seg over den irrasjonelle sfæren. Instinktene henger sammen med det naturlige, sykliske og repetitive, altså det uforanderlige. Det romlige og det tidsmessige kombineres ofte i denne diskursen, for å forlate vesten og tre inn i en fremmed kultur er å forlate ens egne "modne" kultur og tre inn i en "barnlig" fortid: afrikansk, oseansk eller islamsk kultur sies å speile den vestlige sivilisasjonens barndom. På denne måten er begrepet "primitiv" del av en større diskurs som dreier seg om tidsmessige konstruksjoners rolle i maktforhold mellom kulturer, eller mellom alternative måter å organisere menneskelig aktivitet innenfor et gitt samfunn.

¹¹⁵ Laforest, Marie-Hélène: upaginert intervju med Derek Walcott, femte side. *Isaac Julien*, katalog fra IMMA, Dublin 2005.

¹¹⁶ Se Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993).

¹¹⁷ Se http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_50_1.html

2.3 "Det mørke kontinentet": *Fantôme Créole* (2005)

*"I want to explore things that people wish to push away but which always come back. A space of fusion of moving images, digital and cinema. The Creole language has a vocabulary and a syntax created from fusion and this is what inspires me: taking the poetic of political ideas and visualizing them."*¹¹⁸

Fantôme Créole er en installasjon over fire skjermer. Råmaterialet er filmet på 16 millimeter film og overført til digitalt videoformat. Det har lydspor, og varer i 23 minutter og 27 sekunder.¹¹⁹ Verket ble produsert spesielt for Centre Georges Pompidou i Paris, og ble vist første gang på separatutstillingen Julien hadde på senteret i 2005.¹²⁰ Et av kjennetegnene ved Isaac Juliens arbeider er at han ved å sette ulike geografiske regioner opp mot hverandre utforsker effekten av det kulturelle og fysiske stedets innflytelse (ill. 9). Verket kobler filmatiske og arkitektoniske referanser med et frodig bildemateriale fra det urbane Ouagadougou, hovedstaden i det vestafrikanske landet Burkina Faso og sentrum for afrikansk film, med bilder fra de gylne strøkene i landets indre regioner (ill. 8). Gutter passerer forbi kamera på sykler, og kvinner portretteres mens de ser rett i kamera. Juliens nye filmede sekvenser lar ofte kamera trekkes bakover for å vise at kunstneren selv filmer handlingen. De avbrytes av kornete innklippsbilder som skal vise autentisk filmet etnografisk arkivmateriale fra tidlige ekspedisjoner til koloniene, og skjellsettende øyeblikk i afrikansk historie. Koreografen og danseren Stephen Galloway og Juliens mye brukte aktør Vanessa Myrie agerer henholdsvis "gjenferd" og "vitne" i verket. Handlingsforløpet er sentrert rundt en mannsfigur som oppsøker ulike steder. Han er kledd i en tradisjonell blå kjortel, en *djellaba*, og har langt hår med rastafletter. Stedene der figuren framtrer viser spor av sivilisasjoner fra ulike epoker: tradisjonell arkitektur og moderne arkitektur, urbane og landlige motiver. Han utfører en sjamanistisk inspirert moderne dans. Verket framstår som en konsentrert meditasjon over det identitetsløse ingenmannslandet som oppstår i møter mellom lokale og globale kulturer, der historiens gjenferd driver rundt i nåtidens virkelighet.

Den britiske museologen Louise Tythacott skriver at Frankrike opprettet et etnologisk institutt allerede i 1925, som var nært involvert i aktiviteter knyttet til koloniene. Instituttet underviste byråkrater, misjonærer og andre som skulle sendes til koloniene på oppdrag, og utstyrte etnografiske ekspedisjoner.¹²¹ En inspirasjonskilde for *Fantôme Créole* er Mission

¹¹⁸ Sitat Isaac Julien i samtale med Françoise Vergès. *Isaac Julien*, katalog. Centre Pompidou, Paris 2005: 38.

¹¹⁹ *Isaac Julien*. Utstillingskatalog fra IMMA, Dublin 2005. Upaginert biografiseksjon bakerst i katalogen.

¹²⁰ Assche, Christine van: "Space Scapes". *Isaac Julien*, katalog. Centre Pompidou, Paris 2005: 6.

¹²¹ Tythacott, Louise: *Surrealism and the exotic*. London-New York: Routledge, 2003:4.

Dakar-Djibouti,¹²² den etnografiske og lingvistiske ekspedisjonen som systematisk samlet inn afrikansk kunsthåndverk i stor skala på vegne av den franske staten fra 1931 til 1933. En rekke spesialister fra ulike fagfelt, forskere og kunstnere, var involvert i den 21 måneder lange ekspedisjonen. Samlingen skulle plasseres i det nye Musée de l'Homme i Paris som åpnet i 1937. Innhentingen av gjenstander ble delvis gjort under tvang, og kultiske objekter som tilhørte hele folkestammer ble betalt med småpenger. Michel Leiris' bok *L'Afrique fantôme* er en biografisk reiseskildring om ekspedisjonen som han var sekretær for, utgitt etter hjemkomsten i 1934. Boka kan sies å være et subjektivt, men kritisk filter som observerer Afrika, inspirert av at Leiris' erfaringer fra psykoanalyse i 1929. Den unge forfatteren forlot Frankrike etter råd fra Georges Bataille i 1931, i et innfall av romantisk eskapisme.¹²³ Litteraturviteren Phyllis Clark Taoua skriver at Leiris håpet på en personlig forandring "by reconnecting with the wild child within."¹²⁴ Louise Tythacott ser *L'Afrique Fantôme* som en en bildemessig konstruksjon av Afrikas ritualer, danser, lokalbefolkning, landskap og drømmer sett gjennom Leiris' tidligantropologiske observasjoner: "There is a strange sense of 'Africa', but always the awareness of its mediation through the author's subjective perceptions.[...] This is not the 'true' or 'real' Africa but rather a dialectical relationship concerning Leiris in Africa."¹²⁵ Sitatet kan delvis være gyldig også for Isaac Juliens praksis i *Fantôme Créole*.

I følge kunsthistorikeren Elvan Zabunyan tar Isaac Julien også utgangspunkt i arkivmateriale fra etnografiske filmer, blant dem en film fra 1928 av Marc Allegrét og André Gide,¹²⁶ som ble laget på deres reise til Kongo i 1925-26. Den velstående forfatteren og kritikeren Gide reiste til Fransk Ekvatorial-Afrika¹²⁷ med sin unge venn Allegrét først og fremst for fornøynens skyld. Kanskje ville han oppfylle en tradisjonell orientalistisk fantasi om flukt fra sivilisasjonen og fornyet livskraft. Reisen bød på sjokkerende erfaringer av den franske kolonipolitikken og en kamp mot egen eurosentrisk estetisisme for Gide, som publiserte notatene sine som *Voyage au Congo* i 1927. Boka ble starten på en kritikk av forholdene rundt kolonisystemet i fransk offentlighet.

¹²² Tythacott, *Surrealism and the exotic*, 204.

¹²³ Leiris overtok plassen fra filmskaperen Luis Buñuel, som avslo invitasjonen fra ekspedisjonsleder Marcel Griaule (Ruoff, Jeffrey: "An Ethnographic Surrealist Film". *Visual Anthropology Review* 14, no. 1 (Spring/Summer 1998), 45).

¹²⁴ Taoua, Phyllis Clark: "In Search of New Skin: Michel Leiris' *L'Afrique Fantôme*". *Research in African Literatures*. Vol. 34, No. 2 (Summer 2003), 479.

¹²⁵ Tythacott, *Surrealism and the exotic*, 206.

¹²⁶ André Gide er i dag kanskje mest kjent for boka *Corydon* (1924), et forsvar for homoseksualitet.

¹²⁷ Området er i dag delt i de selvstendige statene Gabon, Kongo-Brazzaville, Den Sentralafrikanske Republikk og Tsjad. Se http://www.sprakrad.no/Ordboeker/Historiske_navn_E_F/

Det afrikanske kontinentets forhold til Europa er komplisert, preget av århundrer med slavehandel og kolonialisme. Frankrike og Storbritannias fortid som koloniale stormakter har gitt dem en kulturelt variert befolkning og historie, og en postkolonialistisk revisjon av kulturhistorie og teori.¹²⁸ Viktige temaer som behandles er hvordan en nasjonal kulturell identitet kan skapes etter løsrivelse, og hvordan denne identiteten både tar avstand fra og beholder sterke bånd til kolonih Herren. I *Fantôme Créole* har Julien lagt opptakene til det vestafrikanske landet Burkina Faso. Landet var en del av det franske koloniområdet fra 1897 fram til frigjøringen i 1960. Landet har hatt store kulturelle, økonomiske og sosiale problemer etter frigjøringen, men har rike kunstneriske tradisjoner. Den viktige afrikanske filmfestivalen FESPACO¹²⁹ arrangeres i Ouagadougou annethvert år. Ved å sette den islamske arkitekturen, ruinene etter tidligere sivilisasjoners storhet og det moderne forsøket på å skape et milleniumsmonument opp mot hverandre, utforsker kunstneren effekten av det kulturelle og fysiske stedets betydning.

Uttrykket ”det mørke kontinentet” stammer fra 1800-tallet og har flere varianter, ”Afrikas mørke hjerte”, referanser til Joseph Conrads bok *Heart of Darkness*. På 1800-tallet ble uttrykket brukt for å beskrive Afrika sør for Sahara. Det skal ha vært vanlig for kartografer å la de indre regionene av det afrikanske kontinentet være mørklagt, ettersom så lite var kjent om de geografiske og topografiske forholdene. Journalisten og den oppdagelsesreisende Henry Morton Stanley¹³⁰ skrev i 1878 *Through the Dark Continent*,¹³¹ en bok der Stanley utforsket den østafrikanske geografien, beskrev området rundt Victoriasjøen og forsøket på å følge Kongoelvas løp.

Kolonien hadde ikke noe landskap, skriver Francoise Vergès. Den hadde ”natur”, som enten var barsk og fiendtlig, eller frodig og fruktbar. I begge tilfellene ledet den ikke til noen form for estetisk meditasjon blant kolonisererne, tvert i mot kjente de seg knuget av ”den koloniale naturen”. I reiseskildringer og dagbøker tilhørende nybyggere i koloniene klages det over den flammende solen, de svekkende monsunene og den ufruktbare jorda. Naturen måtte temmes, den sto for utemmede, usiviliserte mennesker og landskap.¹³²

I verket *Fantôme Créole* blandes referanser til fortid og nåtid. Steder i verket inkluderer tradisjonelle bygninger i lokal arkitektur med stor åndelig og symbolsk verdi, men også en moderne skulptur plassert i en rundkjøring, og et uferdig milleniumsmonument i

¹²⁸ Sammen med en rekke andre land som kolonialiserte områder i mindre målestokk.

¹²⁹ Se hjemmeside: <http://www.fespaco.bf/index.html>

¹³⁰ Henry Morton Stanley (1841-1904), britiskfødt journalist og oppdagelsesreisende i de indre regionene av det afrikanske kontinentet. Blant annet kjent for å ha ”funnet” dr. Livingstone.

¹³¹ Boka finnes i dansk utgave; *Gjennem det mørke Fastland*.

¹³² Vergès, Francoise: ”Walking with Isaac Julien”. *Isaac Julien*, katalog. Centre Pompidou. Paris 2005:55.

støpt betong. Måten Julien tar tilbake disse arkitektoniske symbolene ved å sette dem inn i et nytt format tillater en alternativ lesning, fordi alle stereotypiene og de vedtatte sannhetene forvrenges. Prosessen han setter i gang i hver av sine filmer er basert på møter som han har eller skaper i løpet av undersøkelsesperioden og faktainnsamlingen. Slik går det til at når han i *Fantôme Créole* velger karakteren som reiser til Burkina Faso, henviser til representasjoner av engler ikke bare i vestens kultursfære, men i yorubakulturen¹³³ eller i kubansk *santería*-religion,¹³⁴ der engler kan vende tilbake i ulike former.¹³⁵

Innenfor kunsthistorien plasseres ikke-vestlig kunst ofte i en "etnografisk nåtid",¹³⁶ slik fjernes kulturuttrykk fra den historiske strømmen. Dette resulterer i at individer og hele generasjoner kollapser til å bli én sammensatt figur som er nødt til å representere sine medsamsvorne i fortid og nåtid. Et eksempel kan være Pablo Picasso (1881-1973) og maskene som inspirerte ham i *Les Femmes d'Alger* (1907). Maskenes afrikanske skaper identifiseres bare etter sin stammemessige eller etniske opprinnelse, slik blir de vektløse og uendrede tegn for et helt folk for all nåtid, fortid, fremtid.

Surrealistene på 1930-tallet var ute etter inspirasjon som kunne komme fra det underbevisste, og benyttet begrepet "Etnologi" i tidsskriftet *Minotaure* (1936) på linje med "Mytologi" og "Psykologi". André Breton sa i et intervju i 1945 at surrealismen var de fargede folkeslagenes allierte:

*"first because it has sided with them against all forms of imperialism and white brigandage...and second because of the profound affinities between Surrealism and primitive thought. Both envision the abolition of the hegemony of the conscious and the everyday, leading to the conquest of revelatory emotion."*¹³⁷

Samlingen av afrikansk kunsthåndverk fra Dakar-Djibouti-ekspedisjonen skulle få stor innflytelse på den franske og europeiske kunsten, surrealismen og bruken av afrikanske masker som inspirasjon. "Afrika" sto for mange i Vesten som et likhetstegn med det erotiske, det visuelle, og det sanselig forbudte. Det eksotiske og det erotiske smeltet sammen i

¹³³ Yorubakulturen har sitt utspring i området som utgjør dagens Nigeria, Benin og Togo.

¹³⁴ Kubansk religion med hybride trekk, den har sin opprinnelse i vestafrikansk yoruba-kultur, men har tatt til seg de katolske helgenene i tillegg.

¹³⁵ Zabunyan, Elvan: "Encounter with the *Fantôme Créole*". Isaac Julien, katalog. Centre Pompidou, Paris 2005: 14.

¹³⁶ Sally Price (1989). Antliff, Mark and Patricia Leighton: "Primitive". Nelson, Robert S. and Richard Shiff (ed.): *Critical Terms for Art History*. 2nd ed. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2003: 218.

¹³⁷ Tythacott, *Surrealism and the exotic*, i.

l'Africanisme, i form av Josephine Bakers dansenummer, jazzmusikk, og en forestilling om den primitive tanken som var siste skrik i 1920-tallets Paris.

2.4 "Det kalde nord": *True North* (2004)

*"In True North, landscapes are "sublime" but in the sense of exploring a space anew, here in this case through my own displaced narrative about Henson's exploration. I wanted to show what that landscape represented, that expanse of whiteness denaturalized through the presence of the Black subject. Movement space is geophysic space. I visualize a poetic scape, a creolized space where art, architecture, dance, sound, movement mingle, intermix."*¹³⁸

Verket er en projisert installasjon vist over tre skjermer. Opptakene er fotografert på 16 millimeter svart-hvitt- og fargefilm, og overført til digitalt videoformat. Verket har lydspor og varer i 14 minutter og 20 sekunder.¹³⁹ *True North* er filmet i øde landskap dekket av is og snø på Island og i Nord-Sverige. Verket dreier seg om amerikanerne Robert E. Peary og Matthew Hensons arktiske ekspedisjon i 1909, og er blant annet basert på Hensons senere nedtegnelser (ill. 10). Matthew Henson var en nøkkelperson i Pearys ekspedisjon for å finne den geografiske nordpolen, og muligvis den første av ekspedisjonsmedlemmene til å nå selve polpunktet, noe som aldri ble anerkjent eller nevnt i deres levetid. I *True North* innsettes Vanessa Myrie i Hensons rolle (ill. 11), og Juliens versjon av handlingen vektlegger den psykiske reisen i tillegg til den fysiske. Verket er en allegorisk gjenfortelling av Hensons og inuittenes historie. Hovedaktøren framstilles i svart kvinneskikkelse (ill. 12). Verket inkluderer mange bilder av inuitter med hundespann.

True North tar utgangspunkt i historien om Matthew Henson,¹⁴⁰ den svarte assistenten til den amerikanske polfareren Robert E. Peary.¹⁴¹ Peary og Henson foretok en ekspedisjon for å finne den geografiske Nordpolen i 1908-09, Peary fikk heltestatus i USA ved hjemkomsten. I ettertid har det vist seg at kanskje Henson faktisk var først til polpunktet, uansett var han uten tvil den første afrikanskamerikanske polfarer.¹⁴² Antropologen James Clifford har understreket at det i den viktorianske tidsånden ikke var mulig for en ikke-hvit

¹³⁸ Sitat Isaac Julien i samtale med Françoise Vergès. I: *Isaac Julien*. Utstillingskatalog fra Centre Pompidou, Paris 2005: 55.

¹³⁹ I: *Isaac Julien*. Utstillingskatalog fra IMMA, Dublin 2005. Upaginert biografiseksjon bakerst i katalogen. *True North* har også vært vist som en versjon med live performance.

¹⁴⁰ Matthew Henson (1866-1955) var Robert E. Pearys medhjelper fra 1888 på mange oppdagelsesreiser. I 1912 skrev han boka *A Negro Explorer at the North Pole* og la ut på foredragsturne, noe som skal ha gjort Peary rasende, ettersom han ikke så Henson som noe annet enn en tjener.

¹⁴¹ Robert E. Peary (1856-1920), militær og oppdagelsesreisende som hevdet å være den første på den geografiske Nordpolen.

¹⁴² Henson og kona ble i 1987 gitt statlig æresbegravelse ved siden av Peary med frue, en anerkjennelse av Hensons innsats.

person å oppnå status som helt, intellektuell, eller ha noen slags vitenskapelig autoritet.¹⁴³ Hensons innsats forble dermed usynlig i presse og blant politikere og historikere, og kanskje i enda større grad arbeidet som var lagt ned av alle fra inuittfolket som bisto ekspedisjonen på forskjellige måter.¹⁴⁴

Det er Nordpolregionen og Grønland som er åstedet for Hensons fortelling. Nordpolregionen er et mytisk sted som assosieres med kulde, men også med hvithet og lys, i kraft av det uendelig utstrakte landskapet. For å overleve her må en ha helt spesielle mentale og fysiske egenskaper. Skandinavia og områdene mot Nordpolen hadde lenge en mytisk status som et uoppdaget område og en hvit flekk på kartet. Poeten Vergil kalte regionen for Ultima Thule, et sted bortenfor verdens grenser. Thule ble selve symbolet på periferi, på den disige verden ved klodens nordligste ytterkanter, skriver Tore Rem.¹⁴⁵

Det hvite, kalde, ugjestmilde landskapet i de arktiske områdene skaper særegne utfordringer for kunstnere. I 1838 reiste en fransk ekspedisjon med korvetten ”La Recherche” til nordområdene. Om bord var vitenskapsmenn og kunstnere, blant dem Francois-Auguste Biard.¹⁴⁶ Ekspedisjonen hadde som mål å utforske Ultima Thule, det ytterste nord. Fra reisen malte Biard malte *Læstadius preker for samene* (1840), som nå tilhører Nordnorsk kunstmuseum.

2.5 Oppsummerte omstridte landskap

Ifølge kunsthistorikeren Elvan Zabunyan benytter Julien territorium og tid i overført betydning for å understreke sin bevissthet om å tilhøre flere kulturer: den britiske som han er født, oppvokst, utdannet og bosatt i, den nordamerikanske som han kjenner godt fra lengre opphold i USA, og den karibiske, som var nærværende i barndomshjemmet ved at foreldrene kommuniserte seg i mellom på et språk som Julien ikke forsto eller kunne ta del i. Zabunyan forklarer at Julien mener at hans filmatiske metode gir mulighet for refleksjon rundt et ”transnasjonalt” subjekt som er avhengig av en bevissthet om den transatlantiske forflytningen av folkegrupper (fra Afrika til Karibia til Storbritannia), som en visuell arkeologisk ekspedisjon, en slags reisende filmproduksjon som beveger seg i motsatt retning av globalisering.

¹⁴³ Zabunyan, Elvan. ”Encounter with the *Fantôme Créole*”. *Isaac Julien*, katalog. Centre Pompidou, Paris 2005:14.

¹⁴⁴ Zabunyan, Elvan. ”Encounter with the *Fantôme Créole*”. *Isaac Julien*, katalog. Centre Pompidou, Paris 2005:14.

¹⁴⁵ Rem, Tore: ”Drømmer om is og kulde”. Anmeldelse av Kavenna, Joanna: *The Ice Museum: In Search of Thule*. <http://www.dagbladet.no/kultur/2005/04/18/429103.html>

¹⁴⁶ Høydalsnes, Eli: *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*. Oslo: Forlaget Bonytt, 2003: 114.

Kapittel 3. Møtesteder og spillerom i ”det ville Vesten”

3.1 ”Det ville Vesten”: *The Long Road to Mazatlán* (1999)

I *The Long Road to Mazatlán* involveres betrakteren i et intenst møte mellom to menn som spiller sine roller iført cowboyens tilsynelatende ulastelige maskuline karakter. Vi presenteres for situasjoner der en mann begjærer en annen. Om det lykkes ham å oppnå den andres gunst annet enn i sin egen fantasi, er ikke tydelig.

The Long Road to Mazatlán presenteres som ”triple-screen rear projection; 16 mm sepia/colour film; video transfer; sound; 20 minutes”.¹⁴⁷ En slik beskrivelse informerer betrakteren om at verket har en kompleks teknisk sammensetning, at det består av flere visuelle og lydige elementer, og gjør bruk av både video- og filmmediet. Selve filmstrimmelen er i 16 millimeter-format, det brukes sepiatonet¹⁴⁸ svart-hvitt film og fargefilm. Bildeflaten er sammensatt av tre separate, men sammenstilte projeksjoner. Installasjonens tre prosjektører er montert hengende i taket eller på utstillingsrommets bakvegg. De viser tre koblede bilder ved siden av hverandre uten mellomrom, som ett lysfelt med langsmal rektangulær form. Av og til skifter det til ett bilde som opptar hele feltet. Bildene er hovedsaklig i farger, men veksler iblant til svart-hvitt. De vises på en hvit flate i visningslokalet, en bred omsluttende ramme er bygd minimalt ut fra billedflaten. Lysfeltet står i kontrast til det omsluttende galleriets tussmørke. Den hvite flaten kaster lyset tilbake, og gjør at fargebildene framstår som intense og mettede.

Redigeringens eller montasjens tempo veksler mellom hurtig og langsom klipperytme, mellom partier med sakte film (*slow motion*), partier der hastigheten er økt (*upspeed*), og ”virkelig tid” (*real time*). Bildene fordobles, speilvendes og vris. Ultranære og totale utsnitt flettes i hverandre eller settes opp mot hverandre.

Lydbildet er variert og fragmentert. Det inneholder musikk, reallyd (*kontentum*),¹⁴⁹ og lydkulisser som oppleves som et eget nivå fjernet fra bildene. Av og til er lyd og bilde synkronisert, iblant oppleves de som separate størrelser. Dialog er fraværende, noen få ganger blir enkeltsetninger ytret.

Betrakteren kan bevege seg fritt i rommet i møtet med installasjonen. Det finnes ikke noen fiksert synsvinkel, eller et fastmontert sete som bestemmer hvor en ser verket fra. Størrelsen på bildet kan endres etter visningsrommets areal, og det kan gi forskjellige

¹⁴⁷ Se for eksempel filmografien bakerst i katalogen *Isaac Julien*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.

¹⁴⁸ Sepia er navnet på en brunfarge som tidligere ble utvunnet fra blekksprutens blekk.

¹⁴⁹ Kontentum eller reallyd er lyd innspilt på opptaksstedet.

opplevelse av intensitet. Arbeidet vises som en 20 minutter lang sløyfe (*loop*) slik det ofte gjøres i museums- og gallerikonteksten¹⁵⁰. Filmen har ingen for- eller ettertekster, betrakteren kan dermed ikke umiddelbart vite hva som er begynnelse og slutt, og som regel fører det til to hovedmåter å forholde seg til verket på. Enten stopper betrakteren opp en kort stund og ser på bildene, eller vedkommende ser verket fra det tidspunktet han/hun kommer inn i rommet og til det samme stedet dukker opp igjen 20 minutter senere.¹⁵¹

Det ligger en kompleks produksjonsprosess til grunn for arbeidet, og det endelige resultatet avhenger av mange personers sakkunnskap, logistikk og teknisk utstyr.¹⁵² Opptakene som utgjør verkets råmateriale ble gjort i og rundt byen San Antonio, Texas, i det sørvestlige området av USA. De ferdig framkalte bildene overføres til et avansert digitalt redigeringsverktøy og bearbeides videre i London.¹⁵³ Verket kan så vises hvor som helst der en kan montere en projektor. Innenfor konseptkunsten er det slik at kunstneren blir en regissør eller prosjektleder. Vedkommende har ideene og koordinerer de ulike prosessene som må til for at verket skal realiseres. I arbeidet med en filminstallasjon som Juliens befinner kunstneren seg i en mellomposisjon: Han er i kontakt med verket frem til opptakene er ferdige, og igjen når filmen er fremkalt og prosessen ved klippebordet begynner, og som oftest i gallerirommet når verket skal monteres.

Triptykets funksjon

Serialitet, repetisjon og fordobling har vært sentrale modernistiske strategier. Triptyket eller andre formater som er sammensatt av flere bildeflater, som diptyk og polyptyk, brukes i 1990-tallskunsten innenfor flere medier. Isaac Julien har benyttet ulike formater med flere samtidige skjermbilder. I hans filminstallasjon *Trussed* (1996) projiseres to like bilder ved siden av hverandre, i en montasje kunsthistoriker Chrissie Iles mener antyder et cinemascopeformat.¹⁵⁴ Triptykformatet brukte han første gang i *The Long Road to Mazatlán* (ill.13). Den amerikanske performance- og queerteoretikeren José Esteban Muñoz sier om triptykformatet i Isaac Juliens kunst at det tillater kunstneren å utforske temaets ulike estetiske og historiske vinklinger fra mange kanter. Det gir muligheter for å sette temaer og motiver

¹⁵⁰ Det er i dag to praksiser som benyttes, den ovennevnte og å sette opp et visningsprogram i en kinosal med faste klokkeslett, et grep som gjerne benyttes for lengre filmer.

¹⁵¹ Observasjonen er hentet fra Una Line Ree Hunderis masteroppgave "Hybrid Spectatorship: experiencing film and video inside the white cube". University of Amsterdam, 2002: 23.

¹⁵² Som en totalt motsatt praksis kan en for eksempel se Douglas Gordons filmatiske videoarbeider: Han låner sekvenser fra eksisterende Hollywoodfilmer som manipuleres ved hjelp av ulike metoder.

¹⁵³ Klipperen Adam Finch sto for det tekniske etterarbeidet, som han har gjort det i flere av Juliens verk.

¹⁵⁴ Iles, Chrissie: "The Mutability of Vision". *Scream and Scream Again*, katalog. Oxford: The Museum of Modern Art Oxford, 1996: upaginert 11. side av artikkelen. Cinemascope er et ekstra bredt visningsformat.

opp mot hverandre.¹⁵⁵ Kunsthistorikeren Elvan Zabunyan mener at installasjonens tre skjermer formidler en følelse av forflytning og fortrenning, selv om den symmetriske repetisjonen forsterker innrammingens avgrensning.¹⁵⁶

Formatet åpner for en tilknytning langt tilbake i kunsthistorien, og muliggjør mange ulike assosiasjoner og tolkninger. Triptykformen med tre atskilte, men motivisk sammenhengende bilder er nær knyttet til alterfunksjonen i den kristne kirke.¹⁵⁷ Et antall kunstnere i det 20. århundre benyttet dette formatet, uavhengig av den kristne motivtradisjonen. En tilbakevendende motivkrets i de moderne triptykene er menneskenes lidelser og grunnleggende følelser. Den fornyede bruken kan trolig motiveres ut fra det forholdet at inndelingen i et hovedbilde og to flankerende bilder tilfører helheten monumentalitet og uttrykkskraft.¹⁵⁸ Kunstneren Francis Bacon (1909-1992) koblet triptyket til filmstrimmelens serielle stillbilder (ill. 30), og anså det som en mer komposisjonsmessig balansert enhet:

”Triptychs are the thing I like doing most, and I think this may be related to the thought I’ve sometimes had of making a film. I like the juxtaposition of the three images separated on three different canvases. So far as my work has any quality, I often feel perhaps it is the triptychs that have the best quality. [...]I find the triptych is a more balanced unit.”¹⁵⁹

3.2 Skriftsteder

Isaac Juliens tekstreferanser for *The Long Road to Mazatlán* kommer fra ulike kilder. Verkets tittel er en henvisning til den amerikanske forfatteren Tennessee Williams’ skuespill *The Glass Menagerie* fra 1944.¹⁶⁰ I stykket karakteriserer ”Tom” sin forsvunne far slik: *”The last we heard of him was a picture postcard from Mazatlán, on the Pacific coast of Mexico, containing a message of two words – ‘Hello – Goodbye!’ and no address.”¹⁶¹* Williams lar videre morskarakteren ”Amanda” beskrive faren som *”[a] telephone man who - fell in love with long distance! - Now he travels and I don’t even know where!”¹⁶²*

¹⁵⁵ Munoz, José Esteban: ”Meandering South: Isaac Julien and The Long Road to Mazatlán”. *Isaac Julien*, katalog. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert artikkel.

¹⁵⁶ Zabunyan, Elvan: ”Encounter with the *Fantôme Créole*”. *Isaac Julien*, katalog. Paris: Centre Pompidou, 2005: 10.

¹⁵⁷ Mørstad, Erik: *Malerileksikon*, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1996: 303.

¹⁵⁸ Mørstad, *Malerileksikon*, 303.

¹⁵⁹ Sylvester, David: Sitat Francis Bacon 1979, *Looking back at Francis Bacon*, London: Thames&Hudson, 2000: 100.

¹⁶⁰ Dette ble bekreftet av Julien i samtale med U.T., 15. oktober 2005.

¹⁶¹ Williams, Tennessee: *The Glass Menagerie*, engelsk skoleutgave. Oslo: Cappelen, 2002: 25.

¹⁶² Williams, *The Glass Menagerie*, 105.

Mazatlán er en by på vestkysten av Mexico, rett sør for Krepens vendekrets. Mexico er USAs geografiske nabo i sør, og kobles i den forbindelse med illegal immigrasjon til grensestaten Texas, der Julien gjorde opptakene til verket. Grensestrøk anses ofte for å ha en spesiell atmosfære, det Okwui Enwezor kaller ”the claustrophobia of border culture”.¹⁶³ Et av temaene i Tennessee Williams’ forfatterskap er en dveling ved skjebnene til einstøinger, dagdrivere og vagabonder. Han viser en ømhet overfor karakterer som ikke oppfyller forventningen om å oppnå suksess i livet. Williams tilhører også gruppen av forfattere med homofil legning; siden den internasjonale homobevegelsen kom på banen i 1960-årene har det vært interesse for å gjenreise disse kunstnerne med hele deres seksuelle personlighet. Betrakterne behøver ikke å vite disse detaljene for å få en opplevelse av installasjonen, men kunnskapen gir en ekstra dimensjon til de ulike nivåene i arbeidet. Julien har bedrevet *outing*¹⁶⁴ før, i *Looking for Langston* (1989), der han koblet den anerkjente afrikansk-amerikanske forfatteren Langston Hughes til homokulturen. Handlingen ble kraftig kritisert av konservative grupper, og Langston Hughes Estate forbød kunstneren å benytte utdrag fra Hughes’ tekster.

En annen tekstreferanse er novellen ”Brokeback Mountain”¹⁶⁵ av den amerikanske forfatteren Annie Proulx, teksten er senere blitt mer kjent som historien bak spillefilmen ved samme navn.¹⁶⁶ Novellen beskriver et barskt mannssamfunn blant kvegdrivere der det oppstår et lengselsfullt, begjærlig forhold mellom to ensomme menn, fortapte sjeler som av ulike årsaker aldri klarer å forenes. *The Long Road to Mazatlán* mediterer videre over temaer som lengsel og begjær, samtidig som den åpner opp for en homoerotisk westernikonografi.

3.3 Det fysiske stedet

The Long Road to Mazatlán ble til i forbindelse med Isaac Juliens stipendopphold¹⁶⁷ ved den private kunststiftelsen ArtPace¹⁶⁸ i San Antonio, Texas, USA i 1999. Artpace er en stiftelse for samtidskunst som siden 1995 har invitert kunstnere til fire måneder lange opphold i delstaten. Et panel som består av internasjonalt anerkjente kuratorer og kunstkritikere velger gjestekuratorer som i sin tur plukker ut kunstnere for årets tre perioder à fire måneder. Hvert år velger gjestekuratoren ni kunstnere til å skape nye prosjekter. Av de tre kunstnerne skal én være fra Texas, én fra det øvrige USA, og en velges fritt internasjonalt. Stiftelsen sørger for

¹⁶³ <http://www.grandarts.com/exhibits/IJulien.html> , lest 29.01.2007.

¹⁶⁴ Outing refererer til praksisen med å offentliggjøre at en person er homofil uten vedkommendes samtykke.

¹⁶⁵ Annie Proulx, *Brokeback-fjellet: Historier fra Wyoming*, (Oslo: Pax forlag, 2006), 215-242.

¹⁶⁶ Nevnt av Julien i samtale 15.oktober 2005. Han leste novellen i magasinet *The New Yorker*. Ang Lee regisserte den prisbelønte spillefilmen ”Brokeback Mountain” i 2006 .

¹⁶⁷ Oppholdet var et ”international art residency”.

¹⁶⁸ Se ArtPace’ hjemmeside: <http://www.artpace.org>

materialer, atelierplass, assistenter, kost og losji under oppholdet. Målet er i følge stiftelsens egne nettsider å stille et fysisk og mentalt rom til rådighet der kunstnerne kan utvikle nye ideer og metoder. Den to måneder lange arbeidsperioden etterfølges av to måneders utstilling av prosjektet, som også blir dokumentert og presentert i katalogform. ArtPace bygger ikke opp en samling, alle verk tilhører kunstneren etter oppholdet. Isaac Julien ble invitert av den nigerianskfødte kuratoren Okwui Enwezor, daværende kunstnerisk leder for utstillingen Documenta 11 og kurator for samtidskunst på Art Institute of Chicago.

Julien valgte å samarbeide med danseren og koreografen Javier de Frutos i forbindelse med *The Long Road to Mazatlán*, som også er den ene hovedaktøren i verket. Kompaniskapet resulterte i nok et fellesprosjekt året etter, filminstallasjonen *Vagabondia* (2000). De Frutos er kjent for dristige koreografier med mye nakenhet, men også for sitt arbeide med tekstene til den amerikanske forfatteren Tennessee Williams, og et tematisk fokus på løsgjengere og dagdrivere. Koreografen har brukt Williams' tekster som inspirasjon i et antall verk.¹⁶⁹ I forbindelse med at verket ble nominert til Turnerprisen i 2001,¹⁷⁰ gikk de Frutos ut og krevde større anerkjennelse for det arbeidet han hadde nedlagt i *The Long Road to Mazatlán*. Resultatet ble et forlik der Julien fikk full opphavsrett til verket.¹⁷¹

3.3.1 Størrelse og visningsformat

Et kjennetegn ved video- og filminstallasjoner basert på projeksjon, er at størrelse og visningsformat kan endre seg.¹⁷² Verkene kan se forskjellig ut i ulike utstillingsrom, avhengig av rommets størrelse og karakter. Da *The Long Road to Mazatlán* ble vist på Henie-Onstad Kunstsenter i Bærum,¹⁷³ opptok installasjonen en stor langvegg. Rommet hadde hvite vegger og blankt gulv, det var høyt under taket. Bildene var projisert opp i stort format. Det var mørkt i rommet, og lyset fra bildene speilte seg i det blanke gulvet. Det sto kun en lav liten benk et stykke fra veggen, de fleste betrakterne valgte å stå i ulik, selvvalgt avstand til verket. De store, fargesterke tablåene og lyseffektene på det blanke gulvet var estetisk tiltalende, og ga en ekstra dimensjon til opplevelsen av verkene.

På Irish Museum of Modern Art i Dublin¹⁷⁴ ble verket vist i et langsmalt rom, ca 10 x 4 meter, med hvite vegger og grått teppe på gulvet. Det var mørkt i rommet, teppet dempet alle lyder. Det var ikke plass til å bevege seg mye rundt. En måtte snike seg raskt inn og sette

¹⁶⁹For mer informasjon om Javier de Frutos, se for eksempel: McGlone, Jackie: "The Naked Truth". The Sunday Herald, Oct. 29, 2000. http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4156/is_20001029/ai_n13955301

¹⁷⁰ Isaac Julien ble nominert for utstillingen *Cinerama* (2000), som inkluderte *The Long Road to Mazatlán*.

¹⁷¹ Verket beskrives nå som "a collaboration between I.J. og J.d.F".

¹⁷² Det er et trekk de deler med annen konseptuell installasjonskunst.

¹⁷³ Utstillingen ble besøkt i februar 2002.

¹⁷⁴ Utstillingen ble besøkt i januar 2006.

seg på en langbenk som sto ca tre meter fra projeksjonen, for å ikke ødelegge bildet for andre besøkende. Bildet som ble projisert på veggen var vesentlig mindre enn på Henie-Onstad. Rommet var dog bygget spesielt for visningen av denne installasjonen.¹⁷⁵

3.3.2 Betrakteren som medskaper av verket

Verket er på reise, i bevegelse, det vises i mange forskjellige utstillingsrom av ulik størrelse, atmosfære og karakter. Selve filmen er den samme, men et stort mørkt rom der en kan bevege seg fritt i forhold til verket gir det en ekstra dimensjon. Betrakteren kan velge å sette seg ned og se hele filmen, eller å observere den fra en egendefinert avstand, med den ønskede fysiske distanse. Opplevelsen av verket kan altså være noe ulik fra visningssted til visningssted, avhengig av rommet og karakteren av dets overflater (ill. 13, 16, 20). I møte med et verk som inneholder tre projeksjoner, får betrakterne se dobbelteksponeeringer, repetisjoner, flere synsvinkler samtidig, en veksling mellom ulike blikk og posisjoner. Det gir et fragmentert, men samtidig rikere innsyn i situasjonene eller handlingene i verket. Det krever en aktiv bruk av blikket fra betrakternes side: blikket må bevege seg, det kan ikke være i ro. Opplevelsen av verket vil også bli mer subjektiv, ettersom den enkelte betrakter vil være medskaper av sin egen filmopplevelse, avhengig av hvordan en bruker sitt eget blikk. Noen vil kanskje se rett fram mot midtpartiet, ettersom det er slik der vi konvensjonelt fester blikket når vi ser på bilder i bevegelse. Dette grepet kjennetegner også andre av Juliens verk, som nevnt i forrige kapittel.

3.4 Det mytiske stedet

”After exhausting philosophical work Wittgenstein would often relax by watching a western movie, where he preferred to sit at the very front of the cinema.”¹⁷⁶

”Det ville Vesten” kan sies å omfatte historier, myter, legender, overtro og kulturelle betydninger som henviser til livet bortenfor ”sivilisasjonens grense” (det vil si så langt den europeiske innflytelsen rakk) i de nord-amerikanske statene på slutten av 1800-tallet. Geografisk strakk området seg langs ”the Frontier Strip”, de seks amerikanske statene fra nord-Dakota til Texas i sør, til Stillehavet i vest. Fiksjonsfortellinger som hentet omgivelser og lokalkoloritt fra regionen ble snart så populære at de dannet en egen sjanger som, uavhengig av medier, ble kalt ”the western”.¹⁷⁷ Basisen var enkle moralfortellinger som

¹⁷⁵ Kissane, Séan: ”Introduction”. *Isaac Julien*, katalog. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.

¹⁷⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein

¹⁷⁷ Kan antas å være en kortform av ”the western frontier”.

kontrasterte moderne sosiale og teknologiske endringer som primitive og foreldede levemåter ble stilt overfor. Tematisk kretser westernhistoriene hyppig rundt livet til en nomadisk vandringsmann, vanligvis en cowboy eller en pistolmann.

En kan hevde at westernfilmen er en nøkkelkomponent i skapelsen av myten om den amerikanske vesten, og at denne myten er like politisk og kulturelt relevant nå som den alltid har vært. Westernfilmen er en av de tidligste typene spenningsfilm, og dens landskap kjennetegnes av vide sletter, og ørkenområder der det foregår skytekamper. Produksjonsselskapene i Hollywood så tidlig den kommersielle appellen som landskapene i USAs sydvestre hjørne hadde. En kan hevde at de vidstrakte landskapene i seg selv tok form av karakterer i filmene. Et eksempel er Monument Valley¹⁷⁸ i staten Utah, som med sine særpregede fjellformasjoner utgjør en vesentlig del av westernikonografien. Martin Nussbaum¹⁷⁹ skrev i 1961 at westernfilmens landskap betyr noe spesielt for amerikanere, på samme måte som andre land har knyttet særlig betydning til sine landerobringer:

*"[...]the American is preoccupied with the West of the beautiful landscapes, with the wide open spaces, the valleys, canyons, mountains, and other scenery. The very landscape breathes heroism not between men but giants. To exist in this land you need heroic will."*¹⁸⁰

Det ville vesten kan altså tolkes som et land for helter, for "the true heroic man".¹⁸¹ Nussbaum identifiserer denne helten som "a man with a mission, a faceless man, a universal man of mystery, a 'loner'".¹⁸² Han er en mann som følger sin egen æreskodeks og opprettholder et individuelt, men konsistent syn på lov og orden. Han kjennetegnes videre av uavhengighet og individualisme, og en primitiv og uanstrengt kontakt med naturen: "He is a drifter; a vanishing symbol of individualism in an age of togetherness and conformity."¹⁸³ Den rastløse cowboyen eller revolvermannen på stadig vandring kan sies å vise til en type fremmedhet eller utenforskap i forhold til det regulerte samfunnet. Christian Refsum og Eivind Røssaak skriver at et kjennetegn ved westernfilmen er at den dyrker tvekampen som

¹⁷⁸ Se bildeeksempler for eksempel på http://en.wikipedia.org/wiki/Monument_Valley Her ble blant annet opptakene til John Fords tidløse westernfilm *Stagecoach* (1939) med John Wayne gjort.

¹⁷⁹ Jeg har ikke klart å identifisere Nussbaum nærmere, han skrev fra Philadelphia, PA. Artikkelen ble også publisert med identisk tekst som "The 'Adult Western' as an American Art Form", *Folklore*, Vol. 70, No. 3 (Sept. 1959), 460-467.

¹⁸⁰ Nussbaum, Martin: "Sociological Symbolism of the 'Adult Western'", *Social Forces*, Vol.39, No.1, (Oct.,1960-May, 1961), 25.

¹⁸¹ Nussbaum, "Sociological Symbolism of the 'Adult Western'", 26.

¹⁸² Nussbaum, "Sociological Symbolism of the 'Adult Western'", 26.

¹⁸³ Nussbaum, "Sociological Symbolism of the 'Adult Western'", 26.

modell for å samle filmens ulike tråder i et spenningsfylt klimaks.¹⁸⁴ Tvekampen ble sett som en ærefull aktivitet som loddet samfunnsmessige spenninger i forenklet form. Hos Julien er tvekampen homoerotisk ladet, på alle stedene som er behandlet i dette kapitlet foregår det et erotisk spill som kan sammenlignes med en symbolsk tvekamp eller maktkamp for å gi seg hen.

Etter 2. verdenskrig mener Nussbaum at western-helten "humaniseres" og at det moderne menneskets følelser, redsel, utilstrekkelighet og psykoser gradvis innpodes i karakteren.¹⁸⁵ Dette synet sammenfaller med andre kilder, som hevder at westernsjangerens temaer endret seg fra et fokus på verdier som ære og offer på 1940- og 50-tallet, til et mer pessimistisk bilde av den opprørske anti-helten og det ville vestens kynisme, brutalitet og urettferdighet på 1960- og 70-tallet.¹⁸⁶

3.5 Stedene i verket

Scenarioet består av en rekke samhandlinger mellom mennene på steder som kan forbindes med USAs westernkultur i nåtidig tapning. Måten handlingene utføres på gir assosiasjoner til performance og moderne dans. Stedene inkluderer blant annet interiører som en auksjonshall for kveg, en telefonkiosk, et motellrom og en bar, og eksteriører som et bassengområde og en øde grusvei. Mellom disse konkrete stedene klippes passasjer og overgangssteder som veier og bruer inn i montasjen.

Et visualisert miljø i en film kan få sterk symbolsk verdi eller bli tillagt en handlingsintensiverende funksjon. For det første kan det ligge en dekormessig intensjon bak, ved at kunstneren ønsker å dvele ved miljøets estetiske visuelle kvaliteter. For det andre kan stedene i seg selv fungere assosiasjonsskapende i forholdet mellom et bilde og en idé. Til slutt kan disse stedene iblant sette i gang eller forsterke emosjonelle mekanismer. Bruken av det samme stedet flere ganger eller gjenbruken kan skape et minnested, stedet kan få en plass i hukommelsen til kunstneren og betrakterne. I *The Long Road to Mazatlán* framtrer disse stedene:

1. En øde, grusdekket landevei med vegetasjon på begge sider i et forholdsvis flatt område (ill. 13 og 14).
2. En innendørs auksjonshall med skrånende seterader (nærbilde ill. 15).
3. Et innendørs område med telefonbokser i tilknytning til auksjonshallen (ill. 16).

¹⁸⁴ Refsum, Christian og Eivind Røssaak: *Kyssing og slåssing: fire kapitler om film.* (Oslo: Pax forlag, 2004), 101.

¹⁸⁵ Nussbaum, "Sociological Symbolism of the 'Adult Western'", 26.

¹⁸⁶ Se http://en.wikipedia.org/wiki/Western_%28genre%29

4. En overgang eller bro i forbindelse med kveginnhegninger utendørs.
5. En togovergang.
6. Et utendørs avskjermet bassengområde (ill. 17 og 18.).
7. Utenfor og inne i et motellrom (ill. 19, 23 og 25).
8. Inne i en bar (ill. 20).
9. En øde landevei i skrånende terreng som gjør en sving inn mot et pass (ill. 19 og 21).

Alle stedene befinner seg geografisk i og omkring San Antonio, Texas. Den meteorologiske størrelsen er varmt solskinn og en intens blå himmel med lubne cumulusskyer. Ved å operere i ett område, i Juliens tilfelle San Antonio-regionen, og ved å ta i bruk fortellende eller narrative strategier, kan det samlede verket gi et inntrykk av stedet som virker sammen med den ubevisste kulturelle forforståelsen vi har av Texas som cowboyenes hjemstat og åsted for et udefinert "ville Vesten". For de av betrakterne som ikke har en slik viten, kan det være aktørens antrekk som angir betydningsnivået "western". Det sier seg selv at denne tolkningsprosessen er en kompleks aktivitet.

Jean-Louis Leutrat og Suzanne Liandrat-Guigues skriver at det samme 'monumentet' i regissør John Fords klassiske westernfilmer fra Monument Valley i Utah kan referere til forskjellige signifikanter.¹⁸⁷ Det er et faktisk, virkelig sted, men gjennom å velge det som location, har Ford konstruert dette stedet lag på lag som *topos*, i betydningen et forråd av stereotypier. Først etter Fords besøk og filming på stedet oppsto dette topos. Det fantes en potensiell skatt der, og den måtte skapes for å finnes: "There was a potential treasure there, [...] This alternative treasure had to be made to exist."¹⁸⁸ På samme måte kan en hevde at Isaac Juliens metode innebærer en re-appropriasjon og utvidelse av de ikonografiske tolkningsmulighetene for et informert publikum, og for et publikum med en homofil kulturell identitet vil stedene, kostymene og noen av objektene ha et ytterligere betydningsnivå. Det overlates til betrakteren å utlede mening fra en serie av kulturelt kodede assosiasjoner.

I *Retorikken: En moderne innføring i den gamle retoriske kunst* siterer Roland Barthes Aristoteles på at alt vi behøver å gjøre for å huske noe, er å gjenkjenne stedene hvor dette "noe" kan finnes. Derfor er i følge Barthes steder ikke argumenter i seg selv, men små skott som vi klassifiserer argumenter i. Slik bringer ethvert bilde sammen ideen om et rom, en lagerplass, en plassering og en herkomst: en region, en åre av et spesielt mineral, en sirkel, en kule, en kilde, et oppkomme, et arsenal, en skatt. Steder skaper en særegen lagerplass, en

¹⁸⁷ Leutrat, Jean-Louis and Suzanne Liandrat-Guigues: "John Ford and Monument Valley". Buscombe, Edward and Roberta E. Pearson (ed.): *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. London: BFI Publishing, 1998: 164.

¹⁸⁸ Leutrat and Liandrat-Guigues, "John Ford and Monument Valley", 165.

samling med former som ikke har betydning i seg selv, men som nærmer seg mening gjennom utvalg, organisering og aktualisering. Videre hevder forfatterne at Ford approprierte eller beleiret Monument Valley da han gjorde opptakene til "Stagecoach" (1939) på stedet, og at han etter hvert bruker stedet som et minnested. De ulike miljøene tar opp i seg tidligere scener som har foregått der, og sekvensen blir som et uttrekk av de tidligere filmene. "Ford is not attempting to reconstruct Monument Valley as a real place, but rather to establish a recapitulation."¹⁸⁹ Regissøren bringer de ulike stedene sammen, og publikum blir invitert til å "framkalle" de tidligere filmene.

Dette mener jeg kan overføres til Juliens måte å bruke de kunsthistoriske og filmhistoriske referansene i sine arbeider: David Hockney lot for eksempel sine visualiseringer av ladede erotiske situasjoner mellom menn finne sted ved svømmebassenger i det vestlige USA (ill. 26, 27, 28, 29). Julien sammenfatter eller oppsummerer alle disse kulturelle nivåene og tilfører et nytt, men det er opp til den informerte betrakteren å ta inn over seg all eller bare deler av informasjonen.

3.6 Steder i det kunsthistoriske arkivet

Den tidlige kunsten med cowboymotiver domineres av malerne Fredric Remington (1861-1909) og Charles M. Russell (1864-1926). Maleriene er ofte storslagne tablåer av cowboyer og hester i øde, ugjestmilde landskap malt i et realistisk formspråk. Det som står på spill er kampen mellom natur og kultur, og å frambringe en følelse av fare. Det barske livet på grensen av sivilisasjonen illustreres: Mannen som behersker det rommet, er en som klarer seg i ødemarken mot alle odds.¹⁹⁰

3.6.1 En homoerotisk fantasi

Cowboyhelten er blitt spesielt mye brukt som motiv blant kunstnere med en homofil identitet. Den konservative og nostalgiske auraen som omgir cowboystereotypien i USA gis en provokativ tvist med kunstnere fra Andy Warhol og framover. Warhol laget en serie arbeider basert på et fotografi av Elvis i cowboykostyme og med dragne pistoler. Motivet kommer fra Don Siegels westernfilm "Flaming Star" (1960). Elvis' karakter i filmen er halvt indianer, og havner i lojalitetskonflikt. Han ender opp med å ta indianernes side.¹⁹¹ *Elvis I and II* (1963), er en sammenstilling av et sølv malt lerret ("the silver screen") med en dobbelprojeksjon av Elvis som en stilisert cowboy med en fargelagt versjon av det samme (ill.32) Resultatet er et

¹⁸⁹Leutrat and Liandrat-Guigues, "John Ford and Monument Valley", 166.

¹⁹⁰Refsum, Christian og Eivind Røssaak: *Kysning og slåssing: fire kapitler om film*. Oslo: Pax forlag, 2004: 96.

¹⁹¹Friedrich, Julia: "Everything Doubled". *Das Achte Feld*, katalog. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006: 101.

ikon med firedobbel kraft. En kan si at verket spiller på blandingen av begjær og død. Det har vært hevdet at Warhol har gjort Elvis til en transvestitt ved å endre fargene på klær og ansikt slik at han fremstår med en usikker kjønnsidentitet.¹⁹² Kurator Julia Friedrich mener at Warhol bruker repetisjoner til å feire oppløsningen av fast identitet.

Kunstnerparet Pierre et Gilles¹⁹³ er blant dem som har som strategi å speilvende maskuline heltefigurer som tradisjonelt har symbolisert makt og autoritet. Cowboyen er en slik figur, her eksemplifisert ved fotografiet *Le cow-boy – Viktor* (1978) (ill. 35), men også senere verk som *Midnight Cowboy* fra 1995. Det skiller nesten 20 år mellom første og siste fotografi, noe som mer enn antyder at kunstnerne har en vedvarende interesse for cowboymotivets erotiske ladning.

Som beskrevet tidligere er det en lang tradisjon innen Vestens kunsthistorie for å representere og visualisere kulturer og personer som tilhører ”de andre”. Kunstnere har vært viktige sannhetsvitner når oppdagelsesreisende har ”oppdaget” nye land og kontinenter. Slike representasjoner har vært med på å legge grunnlaget for livskraftige stereotyper og slutninger om alt fra geografi til folkeslags fysiognomi som lever også i dag. Også innenfor feministisk diskurs finner en denne subjekt/objekt-diskusjonen, og grupper ønsker å selv ta kontroll over representasjonsmidlene. Mange kunstnere har siden siste halvdel av 1900-tallet brukt disse stereotypiene som tema for sitt arbeid. En kan nevne Cindy Shermans fotografiske iscenesettelser. Ingres haremsscener, og ikke minst den franske maleren Francois-Auguste Biards (1798-1882) malerier. Han malte scener fra slavehandelen, og han reiste til Nord-Norge og malte motiver fra besøk hos samer.

En kan hevde at Isaac Julien foretar et subversivt grep på denne sjangeren når han velger cowboyen som motiv for *The Long Road to Mazatlán*. Om det er som Eli Høydalsnes skriver, at den andre alltid er langt borte og forskjellig,¹⁹⁴ er det også tilfelle for Isaac Julien. Som svart homofil mann fra Storbritannia vil han ha svært vanskelig for å bli akseptert innenfor den verdikonservative, hvite cowboy- og westernkulturen. For ham kan dette livet bare bli en drøm og en lengsel. Motsetningsparet natur/kultur oppløses eller får en annen betydning, i og med at det på sett og vis er Julien selv som representerer kulturen i kraft av å være kunstner fra et urbant miljø, samtidig som hans bakgrunn i følge utredningen om primitivisme er nærmere naturen, mens cowboyen innenfor en primitivistisk og tradisjonell

¹⁹² Friedrich, Julia: ”Everything Doubled”. *Das Achte Feld*, katalog. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006: 105.

¹⁹³ Egentlig Pierre Comoy (f. 1949) og Gilles Blanchard (f.1953). Lager stiliserte iscenesatte fotografier inspirert av kunsthistoriske, populærkulturelle og homofile forbilder.

¹⁹⁴ Høydalsnes, Eli: *Møte mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*. Oslo: Forlaget Bonytt, 2003: 118.

vestlig tankegang vil stå høyere opp på sivilisasjonens rangstige som hvit mann, samtidig som figurens handlingsrom kan kobles til en tilstand nærmere naturen.

3.7 Handlingsrommet

Åpningssekvensen begynner med ett bilde som strekker seg ut i hele lysfeltets bredde. Kameraet er helt nede på bakkenivå, vi ser mot en blå himmel med lubne skyer. Bildet viser en grusvei med vegetasjon på begge sider. Lyset er skarpt, vi får et inntrykk av sterk hete. På lydsiden: en klaprende eller hissende lyd. Jodling. En mann kommer langsomt gående mot kamera, han er kledd i en lys ermeløs trøye og dongeribukser og bærer hatt (ill. 14). Han kommer nærmere og går forbi kamera. Så skifter bildet fra ett enkelt til tre, og vi følger en gul - og hvitmønstrete slange som bukker seg sakte fra venstre mot høyre gjennom bildene. Bildet i midten viser et halvbilde av slangen i landskapet, bildene på venstre og høyre side viser nærbilder av slangens buktende, skjellete overflate (ill. 13). Så byttes det om slik at nærbildet er i midten og halvbildene er på hver side. I det høyre skimter vi mannen som passerte. I det venstre kommer en annen mann langsomt mot kamera, han er kledd i mørke klær og liknende hatt som den første. Gjennom verket foregår det en slik veksling av synspunkt mellom ett og tre bilder.

Neste sekvens viser en tom innhegning avgrenset med slitte metallgjerder og et rustent skilt som lager en gnissende lyd.

Kutt til et innendørs amfi med rader av mørke treseter, vi ser ned mot podiet der en mann, auksjonarius, står bak en talerstol. Det er en auksjonshall for kveg (nærbilde ill. 15). Vi hører mumling fra auksjonarius. Det er få mennesker til stede. De to hovedpersonene, som vi gjenkjenner fra åpningssekvensen, sitter et stykke fra hverandre og på ulikt nivå i amfiet. Vi ser vekselvis bilder av den ene og den andre, nærbilder og detaljbilder av kroppsdelar og påkledning. De er begge kledd i rodeo/cowboy/westernutstyr av det mer forseggjorte slaget: Den ene er iført hvite klær, den andre er i sort. Skjortene deres er overbroderte med fargerike roser. Cowboyhattene ser ut til å være helt nye og av suveren kvalitet. Støvlene er blanke. Lydbildet gir oss nå en slags mikrohørsel, vi hører støvelknirking og rasling i klær. De to aktørene reiser seg etter tur, den sortkledde først. Den hvite følger etter i samme retning. De stiller seg i hver sin telefonbås og snakker ut i løse luften (ill. 16). Den sortkledde går ut og over ei bru, den hvitkledde følger etter. Vi forstår at han ønsker noe av den sortkledde, som på sin side smiler med en upåvirket mine før scenen kuttet.

I sekvensene videre ser vi de to i ulike situasjoner: Først i en ertende, usynkron vanddans som aldri blir pardans i svømmebassenget (ill. 18). Så i en kikkersituasjon (ill. 19

og 25) og en heftig omfavelse på et motellrom. Den sortkledde poserer med pistolen foran speilet på motellrommet (ill. 23) og sier (til speilet, til seg selv og tilskueren): "Are you looking at me?" mens den hvitkledde følger med fra den avsatsen utenfor rommet.

Den påfølgende sekvensen foregår i en bar, der en gruppe musikere synger og spiller en serenade om kjærlighetens smerte og lengsel. Et fåtall mennesker sitter spredt rundt i lokalet. En svart mann sitter ved et bord, det er Isaac Julien som er til stede som statist (ill. 20).¹⁹⁵ Den hvitkledde sitter ved et annet bord, den sortkledde kommer inn i lokalet, men setter seg for seg selv. Tre showdanserinner åpenbarer seg. De bærer fjærpyntede hodeplagg og er kledd i trange korsetter i rødt, hvitt og sølv. De er overdådige i sin femininitet, kanskje er det menn i kvinneklær? I siste sekvens er vi tilbake på en grusvei, denne gangen skrånende ned gjennom et pass. De to mennene utfører en stakkato dans med gjentakende bevegelser, stadig uten å berøre hverandre. Den hvitkledde drikker av en spritflaske han bærer på. De tre danserinnene fra baren beveger seg mot kamera/betrakteren med duvende bevegelser (ill. 19 og 21).

3.8 Cowboyen

Den amerikanske kulturhistorikeren Marshall W. Fishwick diskuterer i essayet "The Cowboy: America's Contribution to the World's Mythology"¹⁹⁶ cowboykarakteren koblet til Rousseaus romantiske idé om den naturlige mannen som et symbol på ubegrenset frihet. Han hevder at den stereotypiske cowboyen er den sentrale nord-amerikanske helteskikkelsen: "[...] *the hero type par excellence of twentieth-century America*".¹⁹⁷ Slik er hovedtrekkene ved cowboyen i Fishwick beskrivelse: en hvit mann, høy, brunbarket, tilrekkende på en røff måte. Aldri langt fra hesten. Uniformen er, med små variasjoner, denne: På hodet en vidbremmet filthatt, "white if he's good, black if he is shady"¹⁹⁸. Et halstørkle for å beskytte seg mot sol og støv, eller tiltrekke piker. En farget bomullsskjorte dekker overkroppen, og hvis denne cowboyen befinner seg i en westernfilm, er skjorta utført med detaljerte broderier: "[...](*elaborately embroidered if a movie camera is lurking by*) covers his manly chest"¹⁹⁹. Buksene passer som en hanske, og i beltet henger en, eventuelt to, revolvere i hylster, for å symbolisere evne til rask og bestemt handling. På beina har han tettsittende høyhælte lærstøvler, eventuelt med sporer. Som Fishwick skriver, er alle disse tingene funksjonelle for cowboyen i hans

¹⁹⁵ Dette er kunnskap jeg har fordi jeg kjenner Julien av utseende, og fordi han bekreftet det i samtale 15. oktober 2005.

¹⁹⁶ Fishwick, Marshall W.: "The Cowboy: America's Contribution to the World's Mythology". *Western Folklore*, Vol. 11, No.2 (Apr., 1952), 77-92.

¹⁹⁷ Fishwick, "The Cowboy: America's Contribution to the World's Mythology", 77.

¹⁹⁸ Fishwick, "The Cowboy: America's Contribution to the World's Mythology", 81.

¹⁹⁹ Fishwick, "The Cowboy: America's Contribution to the World's Mythology", 81.

arbeidshverdag, men kan virke fremmede og farlige for en utenforstående: ”[...]But to the outsider, who has little use for any of them, they seem bizarre and dangerous. They put the cowboy in a world of his own. [...]Here is a real he-man dressed for the part”²⁰⁰.

Cowboyen spiller altså rollen som selve den maskuline helten i den nordamerikanske kulturen, i følge Fishwick i 1952. Isaac Juliens installasjon tematiserer lengsel og begjær og westernfilmens homoerotiske potensial, og utvider representasjonsrommet for den mytiske cowboyhelten.

Som diskutert i beskrivelsen kan de to aktørene i *The Long Road to Mazatlán* tolkes som å tilhøre cowboykulturen. Det etableres raskt ved hjelp av referanser til westernfilmer i kostymer, lyd og bilder. De er kledd i jeans og cowboystøvler og bærer cowboyhatter, alt i plettfri og eksklusiv kvalitet. Kostymene signaliserer at dette ikke er cowboyer som gjør sitt arbeid fra hesteryggen, de er iført sitt fineste antrekk fordi de er på kvegauksjon.

Jane Marie Gaines og Charlotte Cornelia Herzog hevder i artikkelen ”The Fantasy of Authenticity in Western Costume”²⁰¹ at det er umulig å skille natur og kultur i kostymene i den amerikanske western-filmen.:

*“Just as the motion-picture cowboy seems to have grown out of the Western landscape, his Western wear seems to have magically grown out of and on to his body, so ideally are his clothes and gear suited and proportioned to the functions he effortlessly performs in the taming of the wilderness.”*²⁰²

Myten og virkeligheten kan i denne sammenhengen ikke holdes fra hverandre, fordi bildet av kulturen har begynt å bli den historiske virkeligheten i westernsjangeren. Et bevis mener de er den tidsmessige forskjellen mellom den kortlevde virkeligheten og den langvarige myten. Det autentiske ”ville Vesten” eksisterte kanskje bare i mindre enn et kvart århundre som virkelighet, mens det allerede i et knapt århundre har blomstret som kultur, som nordamerikanerne har levd ut som forbrukere av myten om det ville Vesten. ”The Western reality-myth is that myth that narrates for Euro-American culture its relation to the indigenous Other as well as to the virginal land, that tells us whether we once were (and by implication continue to be) benevolent rulers or ruthless imperialists.”²⁰³

Om Roland Barthes og betydningen av virkelighetseffekten mener forfatterne at detaljer i kostymer eller rekvisitter som har endret seg har signalisert skiftninger i western-

²⁰⁰ Fishwick, “The Cowboy: America’s Contribution to the World’s Mythology”, 82.

²⁰¹ Gaines, Jane Marie and Charlotte Cornelia Herzog: ”The Fantasy of Authenticity in Western Costume”. Buscombe, Edward & Roberta E. Pearson (ed.): *Back in the Saddle Again*. London: BFI Publishing, 1998.

²⁰² Gaines and Herzog, ”The Fantasy of Authenticity in Western Costume”, 172.

²⁰³ Gaines and Herzog, ”The Fantasy of Authenticity in Western Costume”, 173.

sjangeren. Ikke virkeligheten i seg selv, men følelsen av noe virkelig. Et eksempel kunne være å bruke profesjonelle, arbeidende cowboyer som statister i filmene. Cowboyene i Juliens versjon fjerner seg fra denne virkeligheten ved at aktørene er kledd mer i filmkostyme eller ”camp”-versjonen, de er veldig pene i tøyet.

Om mannlig seksualitet i westernfilmen skriver Gaines og Herzog at det ikke er lett å forestille seg et mannlig kostyme som er mer erotisk enn westernhabitten, og at det er grunnen til at cowboyantrekket florerer i den homofile ikonografien (ill. 32, 34, 35, 36):

“It is difficult to imagine a male costume that lends itself more to eroticisation than that of the Western gunfighter, and it is not surprising that the iconography of the low-slung, skin-tight trousers and the cocked hat, the texturing of raw and smooth cowhide, is one of the favourite costume repertoires of gay male pornography, lending itself to fantasies of soft flesh concealed and protected by leather.”²⁰⁴

Cowboy-kulturen er blitt et symbol på mannlighet og kontakten mellom mann og natur som er gått tapt i moderniteten. Ved å leve ut det frie livet der hver mann må klare seg selv og aldri vet hva morgendagen bringer, romantiseres det ville Vesten som mytologi. *The Long Road to Mazatlán* utvider måten denne kulturen kan sees på, utvider adgangen til dette mytiske materialet til å gjelde også homofile menn. Denne utvidelsen kan fra et homofobt ståsted sees som en provokasjon. Det kan diskuteres om ikke den nordamerikanske cowboykulturen handler om nasjonalisme og konservatisme, slik den beskrives av kunsthistorikeren J. Gray Sweeney:

”[...]a revisionist approach to western American art hits a very sore nerve among conservatives. The cultural values exposed here are racism, nationalism and nostalgia, which threaten the conventional historical notions of pioneers establishing a righteous American Empire in the West.”²⁰⁵

Sweeney hevder at det er vanskelig å forsøke å forandre og kritisere kulturen, fordi den undergraver forestillingen om at pionerens verdier førte til etableringen av et rettferdig amerikansk imperium. Videre hevder Sweeney at cowboyheltens funksjon er å være denne historiske visjonens mytiske figur i et nasjonalt allegorisk skuespill: ”The cowboy hero – a macho figure of the imagination who has been enshrined in the consciousness of the world as an archetypal protagonist of American history – is the mythic persona fostered in this

²⁰⁴ Gaines and Herzog, ”The Fantasy of Authenticity in Western Costume”, 179.

²⁰⁵ Sweeney, J. Gray: ”Racism, Nationalism, and Nostalgia in Cowboy Art”. *Oxford Art Journal*, Vol.15, No.1 (1992), 67.

historical vision of the past as a national morality play”.²⁰⁶ Dette kan være vanskelig å forstå eller skjult viten for europeere. I Europa er cowboykulturen en myte eller fantasi, en stereotypi med et mylder av populærkulturelle referanser fra tegneserier, musikk, bøker og filmer gjennom mange tiår.

3.9 Svømmebassenget

De to aktørene er kledd i badebukser av den kroppsnære og minimale sorten. I og rundt bassenget utspiller det seg en performativ hendelse mellom aktørene, de berører hverandre aldri fysisk. Mennene viser seg fram for hverandre. Det ligger en spenning i måten de forholder seg til hverandre på som aldri utløses. Den skallede aktøren henger på kanten av bassenget, den andre slipper seg ut i vannet på motsatt side. Han svømmer på tvers av bassenget under vann, men rører aldri den andre mannen. Bildene er fotografert både over og under vann (ill. 17 og 18). Det dveles ved kroppen under vann, og den våte kroppen som estetisk objekt.

Bassengscenen i *The Long Road to Mazatlán* er lokalisert til et avskjermet område uten noen videre geografisk henvisning. Bildet domineres av et turkist vannspeil som er omkranset av uregelmessige steinskiver i en lys steinsort som har et rustikt uttrykk. I bakgrunnen vokser fyldig buskaktig vegetasjon, i motsetning til en klippet og formet hekk, som skjerner for innsyn og utsyn. Dette er ikke kunstneren David Hockneys (f. 1937) modernistiske, flate, skarpe californiske bassengmiljø (ill. 26-29), men en mer rå estetikk som samsvarer med det mytiske bildet av det ville Vesten. Dette bassenget er et sted for noen som vil være i fred, omgitt av kultivert natur.

Det private svømmebassenget utviklet seg i det 20.århundre til å bli et uttrykk for en særegen amerikansk kultur, hevder den nederlandske arkitekturhistorikeren Thomas Van Leeuwen.²⁰⁷ Bassenget kan sees som et kar fullt av ideer om vann – så vel hellige og sosiale som verdslige. Dets opprinnelse strekker seg ifølge Van Leeuwen tilbake til romernes militære svømmeopplæring. Det militære aspektet er også opphav til interessen for bassenget i Europa fra 1800-tallet, men ettersom de helsemessige gevinstene ved svømmetrening ble kjent, omfattet svømmingen snart bredere lag av (den mannlige) befolkningen. Det ble utviklet treningsapparater til bruk i og ved vann, etter hvert også fornøylesanordninger, som rutsjebaner. Videre utviklet Ludwig II av Bayern innendørsbassenger som midtpunkt i sine fantastiske scenografiske/teatrale installasjoner. Pengesterke amerikanere lot seg inspirere av

²⁰⁶ Sweeney, “Racism, Nationalism, and Nostalgia in Cowboy Art”, 67.

²⁰⁷ Leeuwen, Thomas A.P. van: *The Springboard in the Pond.: an intimate history of the swimming pool*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

ideen, og begynte å utvikle overdådig dekorerte fantasiverdener og bassenger i sine ferieboliger fra Long Island til Florida, dermed knyttet de fritidskulturen opp mot atletiske bragder. Esther Williams' svømmefilmer og Hollywoods stjernedyrking førte til at utendørs svømmebasseng, i California ble et symbol på individuelle og allmenne drømmer fra 1920-tallet og framover.

David Hockneys bruk av svømmebassengmotivet kan sees i sammenheng med den glamorøse californiske kulturen han møtte under sine første besøk i USA på 1960-tallet. Han ble tiltrukket av den solfylte og avslappede livsstilen, og den tolerante holdningen til homoseksualitet. I 1966 reiste Hockney til Los Angeles for andre gang. Høsten 1966 begynte han på *The Pool Series*, som besto av malerier, tegninger, pasteller og Polaroidfotografier. Et tidlig eksempel er *Peter Getting Out of Nick's Pool* (1966) (ill. 27). Hockneys bilder knytter bassenget til uhemmet nytelse. I ly av 1960-tallets frigjorte syn på seksualitet kunne Hockney invitere betrakterens blikk til å dvele ved den nakne mannskroppen på bassengkanten.

I *The Long Road to Mazatlán* ikke bare fryser og dveler verket ved det private øyeblikket, rekreasjonen og det vitale elementet i badehandlingen, som vi ser i bade- og svømmemotiver tidlig på 1900-tallet. Det utvides til en performativ handling, en nesten rituell dans. To post-minimalistiske performancer av henholdsvis Robert C. Morgan og Claes Oldenburg fra 1960- og 70-tallet undersøkte vannets fysiske og mentale muligheter. Kunstneren Robert C. Morgans *Waterfields: Conceptual Water Drawings* (1972-75), er et performanceverk laget for utførelse i svømmebasseng. Morgans tema var "the problem of motion and locomotion as related to the swimmer's movements".²⁰⁸ Han gjør det klart at "the work is not related to water ballet."²⁰⁹ Aktørens personlige erfaringer skulle diskuteres i lys av fenomenologiske forklaringsmodeller og surrealisme. Det ble lagt vekt på de psykologiske, sosiale og arkitektoniske aspektene ved den perseptuelle erfaringen, og samspillet mellom svømmerne i det de ble klar over disse elementene i verket.

Washes av Claes Oldenburg (utført i mai 1965)²¹⁰ var en performance som strakk seg over to uker i en privat helseklubb i New York. Kunstneren var blant annet og fikk massasje for å forberede seg, "[f]amiliarizing myself with the particular place."²¹¹ Oldenburg skriver at stedet var sentralt i hendelsen: "*Washes* depended as usual very much on place. The involvement of the audience was mostly through place conditions."²¹² Robert Rauschenberg

²⁰⁸ Morgan, Robert C.: "Waterfields: Conceptual Water Drawings". *Leonardo*, Vol. 17, No. 2 (1984), 71.

²⁰⁹ Morgan, "Waterfields: Conceptual Water Drawings", 71.

²¹⁰ Oldenburg, Claes: "Washes". *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2 (Winter, 1965), 108.

²¹¹ Oldenburg, "Washes", 108.

²¹² Oldenburg, "Washes", 108.

og andre kunstnere deltok i verket, som ble vist fire ganger. *Washes* beskrives slik av Andy Warhols fotograf Billy Name: "It was actually a post-happenings period event, so less grungy and more upper class, being in a commercial setting [...]." ²¹³

Hvilken forbindelse er det mellom disse to performancene og bassengscenen i *The Long Road to Mazatlán*, bortsett fra at de foregår i vannfylte steder? De kan sies å korrespondere med de performative elementene i Isaac Juliens verk. Scenen fungerer både som en del av et narrativ i helheten, men også som et verk i seg selv. I *The Long Road to Mazatlán* kombineres den maleriske og den performative tradisjonen fra 1960- og 70-tallet i en scene som utforsker både de visuelle og de handlingsmessige mulighetene i det homoerotisk ladede bassenget.

3.10 Motellet

En avgjørende scene i *The Long Road to Mazatlán* foregår inne i og utenfor et motellrom. Vi får se en episode der den ene aktøren kikker på den andre gjennom vinduet, og et ladet møte mellom de to aktørene. Det erotiske samspillet er både voldsomt og nølende. Intense, seksuelt motiverte favntak mellom to menn i en seng er ikke et dagligdags syn innenfor majoritetskulturen. Derfor gjør scenen også inntrykk. Kikkerscenen foregår avskåret i tid fra det erotiske møtet. Den hvitkledde er blitt avvist av den svartkledde. Den svartkledde står alene på motellrommet med fjernsynsapparatet på og sikter med pistol på seg selv i speilet.

Motellet er en type overnattingssted som oppsto blant annet som en følge av den moderne bilismen, ordet er en sammenslåing av motor og hotell. I USA der privatbilen og de store veiutbyggingsprosjektene sammenfalt i tid, oppsto et behov for etablissementer som var plassert så å si i veikanten for å kunne fylle et behov hos de nye reisende. I motsetning til hotellet, som er en borgerlig institusjon som legger vekt på å være som et annet hjem for den reisende, har motellet en sterkt praktisk funksjon, ved at gjesten kan kjøre helt til døra og parkere utenfor det leide værelset. Ofte strekker bygningskroppen seg ut i lave volumer, i én eller høyst to etasjer. Det skaper en mulighet for en mer privat situasjon rundt motellet, det er ingen resepsjonist eller heisgutt som har oversikt over hvem som kommer og går, eller mulighet for å utøve sosial kontroll. Det har gjort motellet til et populært møtested for skjulte stevnemøter og lyssky transaksjoner, slik det ofte vises i Hollywood-filmer. ²¹⁴ Motellrommet er også et av Michel Foucaults eksempler på en heterotopi: "This type of heterotopia [...] might perhaps be recognized in the American 'motel' room, which one enters with one's

²¹³ <http://www.warholstars.org/news/june2005b.html>

²¹⁴ Et slanguttrykk for motell er "love hotel", i mange land er stedet kun brukt som et sted for hemmelige og raske seksuelle møter.

own vehicle and lover and where illicit sex is totally protected and totally concealed at one and the same time, set apart and yet not under an open sky.”²¹⁵

Den erotiske handlingen mellom aktørene i motellsenga framstår som voldsom og øm på samme tid. Et liknende motiv kan vi finne i noen av maleriene til Francis Bacon, for eksempel *Two Figures* (1953) (ill. 31). Motivet framstiller to nakne mannsfigurer i en seng med hvite laken. Det omgivende rommet er i mørke sjatteringer og nokså udefinert, samtidig har Bacon skisset opp en stram geometrisk struktur i hvitt rundt mennene.

Arbeider som viser menn i fysisk nærkontakt, fører tankene til bryting så vel som erotikk. Ved å blande motiver som assosierer til vold og erotikk samtidig, oppstår en kompleksitet som overskrider en endimensjonal oppfatning av begreper som ren kjærlighet og den romantiske kjærligheten. Dette grepet kan kobles til en praksis som er behandlet innenfor homoforskningen: ”queering”. Queer betyr noe som er skeivt eller rart, i Norge brukes ”skeiv” som et synonym for homofil. Queering kan blant annet innebære å vri på et tema, en praksis eller et motiv, slik at det inkorporerer et homofilt aspekt.

3.11 Skyteren

I *The Long Road to Mazatlán* står aktøren i den hvite trøya utenfor motellværelsets vindu og betrakter sitt begjærsobjekt, mannen kledd i sort, som står alene inne i rommet og poserer med en pistol foran et helfigurspeil. Kunsthistorikeren David Deitcher har påpekt hvordan Julien omformer den berømte scenen fra Martin Scorseses film *Taxi Driver* (1976) der karakteren Travis Bickle følges mens han øver på sin paranoide, aggressive utfordring; ”You talkin’ to me?”²¹⁶ (ill. 24). I Juliens versjon sier den mørkkledde cowboyen til seg selv og betrakteren(-ne): ”Are you lookin’ at me?” Det er en henvisning til det å se og bli sett som en syklisk bevegelse. Det er også en indirekte beskjed om at å kikke er noe en gjør på eget ansvar.

Bevæpnede menn

Håndvåpenet som rekvisitt er et objekt med mange lag av betydninger. I følge Martin Nussbaum symboliserer skyteren og evnen til å være ”rask på avtrekkeren” manndom, individualisme og *deus-ex-machina*.²¹⁷ I det greske dramaet er *deus-ex-machina* en innretning som bringer gudene til jorden, slik at de kan løse fastlåste situasjoner med et håndgrep.

²¹⁵ Foucault, “Of Other Spaces”, 355-356.

²¹⁶ Deitcher, “A Lovesome Thing”, 22.

²¹⁷ Nussbaum, “Sociological Symbolism of the ‘Adult Western’”, 27. Uttrykket stammer fra teatret i antikkens Hellas, en slags kran som brakte guden i skuespillerens skikkelse uventet inn på scenen gjennom luften

Westernfilmen bruker skyteren på en slik måte, mener Nussbaum, i det øyeblikk en situasjon virker håpløs, drar helten våpenet opp av hylsteret og tar makt over situasjonen.

Skyteren i 20. århundrets kunst: Sex + Pistol

”*The pistol in westerns is by now accepted as a phallic symbol*”, skal den svenske filmkritikeren Harry Schein ha skrevet,²¹⁸ og Nussbaum synes å være av samme mening. Uten revolverbeltet festet på hofta er ikke helten en komplett mann. Beltet er et symbol på maskulin autoritet og inngir respekt. Westernhelten praktiserer sin manndom på en symbolsk måte når han bruker skyteren: ”[...]the western hero exercises his masculinity symbolically as he employs his gun, uninhibited, decisive, fearless, and noble.”²¹⁹ Fra gammelt av ble visse våpen ansett for å være instrumenter med magiske egenskaper. John Lash undrer om det er dette mytiske opphavet som er årsaken til vår moderne tro på de teknologiske våpnenes overnaturlige potens.²²⁰

Når skyteren aktiveres av personen som besitter den, kan den fungere som et symbol på en personlighetsforandring, og være med og trigge aggressivitet og selvsikkerhet hos våpenbæreren. Nussbaums konkluderende poeng er at kanskje grunnen til at våpenet er en sentral attraksjon i westernfilmen, er fordi: ”[...] it is such a quick and potent agent of death or sustainer of life.”²²¹ Det å peke eller sikte med pistolen representerer en kraftfull blanding, et indeksikalsk tegn for sex, frykt, makt og mulig død. Den som siktes på, er utvalgt, blir ”sett” i overført betydning. Det å sikte på noen med pistol: en utfordring, en mulighet for død.

Homofile menn og våpen ansees i en kulturell kontekst for å være et motsetningspar. I USA finnes selvforsvarsbevegelsen ”Pink Pistols”, som kjemper for homofiles rett til å forsvare seg mot angrep fra homofobe personer og gjenger, såkalt ”hate crime”. Deres motto er: ”Pick on someone your own caliber.”²²²

3.12 Ville Vesten er ikke som før

Dette kapitlet har presentert og behandlet ulike aspekter ved filminstallasjonen *The Long Road to Mazatlán*. Repetisjon, dobbelprojeksjon og triptyket som organiseringsform er noe Julien har felles med kunstnere fra flere disipliner på 1900-tallet, blant annet Francis Bacon og Andy Warhol, i tillegg til et antall film- og videokunstnere i samtiden. Ved å presentere ulike synsvinkler samtidig, vil betrakteren få en delvis subjektiv opplevelse av

²¹⁸ Sitert i Nussbaum, ”Sociological Symbolism of the ‘Adult Western’”, 27. Artikkelen har ikke noter, setningen lyder slik: ”Swedish critic, Harry Schein, writing in the *American Scholar*, goes so far as to say, [...]”

²¹⁹ Nussbaum, ”Sociological Symbolism of the ‘Adult Western’”, 27.

²²⁰ Lash, John: *The Hero. Manhood and Power*. London: Thames and Hudson Ltd, 1995: 79.

²²¹ Nussbaum, ”Sociological Symbolism of the ‘Adult Western’”, 27.

²²² <http://www.pinkpistols.org/index2.html>

verket. Avhengig av øyets bevegelseshastighet og hvor en velger å feste blikket, og hvor lenge det festes på en skjerm, vil ulike montasjerytmer med tidsmessige avvik oppstå. Tilskuerens medspill i Juliens installasjoner er en subjektiv, indre opplevelse. Julien tilbyr et fragmentert kaleidoskopisk bilde som tilskueren til en viss grad kan påvirke ved hjelp av blikkveksling og fokusskifte. Siden tilskueren er fysisk fristilt fra den faste plassen i en konvensjonell kinosal, kan han/hun bevege seg i forhold til det, og det er også mulig å bestemme avstand til verket, og hvor mye tid som investeres i å betrakte det.

Isaac Julien opptrer selv i en sekvens av verket. Når filmregissører gjør en kort opptreden i sin egen film, kalles det en cameo-rolle. Formålet kan for eksempel være å gi filmen en personlig signatur. Regissøren Alfred Hitchcock satte ofte inn seg selv som en passiv tilskuer, slik Julien gjør i *The Long Road to Mazatlán*. En cameo-opptreden kan etablere en karakter som viktig uten at den vises lenge på skjermen, det er min tolkning av Juliens bruk av seg selv. I en rasemessig hvit kontekst gjør hans svarte figur en visuell forskjell i bildet. Vi tvinges til å tenke over hvorfor han er der, et tegn på annerledeshet; vi har en forventning, kanskje skapt av tidligere erfaringer med rollen som mennesker med mørk hudfarge spiller i filmer: slik kan synet av mennesker med svart hud framkalle angst, hva kan han finne på, kanskje har han skytevåpen.

The Long Road to Mazatlán kan sies å løsrive cowboyfiguren fra en maskulin, stereotypisk ikonografi, ved å problematisere og visualisere lengsel og begjær mot en person av samme kjønn. Verket foregriper det homoerotiske potensial i westernfilmen som Ang Lees spillefilm *Brokeback Mountain* (2005) utdypet. I en liberal sammenheng der Juliens visuelle uttrykk kjennetegnes av et estetisk tiltalende formspråk og antydende heller enn tydelige bilder av en homoseksuell praksis, er det vanskelig å forstå at verket kan virke støtende. Men diskrimineringen av homofile er like fullt et reelt og aktuelt konfliktområde på en global skala. I USA kjemper for eksempel den felleskirkelige organisasjonen Traditional Values Coalition, som ber amerikanske foreldre kontrollere om det finnes grupper som jobber for homofiles rettigheter på barnas skoler. I tilfelle oppfordres de til å kreve dem fjernet med henvisning til at de er en fare for folkehelsen. Organisasjonens slagord er "Homosexual Sex Equals Death from HIV-infection".²²³

I *The Long Road to Mazatlán* benytter Julien film som råmateriale for å fotografere en performance i koreograferte bevegelser på et utvalgt sted, som siden overføres til et annet medium og et nytt sted. En betraktningsmåte er å se verket som et minnesmerke over en

²²³ http://www.traditionalvalues.org/pdf_files/HomosexualSexEqualsDeath.pdf

hendelse som har skjedd, og som bare eksisterer som et minne i det betrakterne ser det endelige verket. Stedet og tiden som vises på skjermene, er ikke mer, og kan aldri gjenskapes nøyaktig slik det framstår der. Dette kan kobles til Juliens utsagn om at han og koreografen ville lage og hans tidligere interesse for arkiver, minner.

Kobena Mercer hevder at Juliens filmer og installasjoner framkaller en glidende følelse av å drive: "[...] *the experience is one in which the dream-like quality of the image flow induces a luxurious mood of 'drift'.*"²²⁴ Ordet "drift" står for meg som sentralt i hele diskusjonen rundt kunstnerskapet og de utvalgte verkene, fordi den som driver og "å være i drift" både kan knyttes til verkenes underliggende tekstreferanser, til en homofil identitet fordi den som ikke underkaster seg samfunnets forventninger (gifte seg, få barn osv.) er en som driver av gårde, en betegnelse på cowboy er ridende kvegdriver, en kvegdriver er en omflakkende person uten fast oppholdssted, en nomade. Karakteren i *Paradise Omeros* driver på kryss og tvers over Atlanterhavet på sin reise mot nytt land. *Fantôme Créole* refererer blant annet til to franske "fornøyselsesekspedisjoner" til Afrika på 1920- og 1930-tallet, gjennomført av livstrøtte kulturpersonligheter fra Paris som søkte atspredelse og fornyelse i de franske koloniene – kanskje for å oppleve et element av spenning og fare, et møte med det primitive i og utenfor dem selv. Den kvinnelige figuren i *True North* på vandring i isødet kan motivisk assosieres til en tuareg på vandring i Saharas ørkenlandskap. Cowboyfigurene i *The Long Road to Mazatlán* er i drift på flere måter; vi ser ikke at de utfører noe som likner på arbeid av noe slag, de koreograferte bevegelsene deres er langt fra noen harmonisk og symmetrisk ballett, men en serie fragmenterte, abrupte rykninger. De møtes på anonyme steder som i telefonkiosken, motellet og baren – steder for tilfeldige bekjenskaper og løsrevet kontakt. Det å være i drift kan også bety å være på reise, ute av kurs (en normoppløsning), eller på flukt.

Kobena Mercer beskriver i artikkelen "Avid Iconographies" noe han kaller "visual culture's slow fade into multicultural 'drift' as a norm of modern life."²²⁵ Videre mener Mercer at Juliens arbeider kan sies å framkalle en tilstand av kritisk fantasering eller drømmespinn: "In this condition of critical reverie, which feels at once 'transgressive and hallucinatory',²²⁶ thoughts and sensations are directed by a poetic touch that loosens the stream of semiotic material from rigid adherence to sedimented conventions."²²⁷ Mercer ser denne tilstanden som overskridende og hallusinatorisk, at Juliens følelse for stoffet er preget

²²⁴ Mercer, Kobena: "Avid iconographies", *Isaac Julien*. London: ellipsis, 2001:8.

²²⁵ Mercer, Kobena: "Avid iconographies", *Isaac Julien*. London: ellipsis, 2001:19.

²²⁶ David Deitcher (2000:15), i: Mercer, Kobena: "Avid iconographies", *Isaac Julien*. London: ellipsis, 2001:8.

²²⁷ Mercer, Kobena: "Avid iconographies", *Isaac Julien*. London: ellipsis, 2001:8.

av at han løsner strømmen av betydningsbærende materiale på en poetisk måte, slik at det ikke lenger henger fast ved forsteinede konvensjoner.

4. Annerledeshetens utbredelse

I kapittel 1 redegjorde jeg for stedets identitet og Foucaults heterotopiske beskrivelsesmåte. Etter å ha analysert fire verk, vil jeg nå drøfte om Isaac Juliens filminstallasjoner kan sees som heterotopier – hver for seg, og som en del av et heterotopisk kunstnerskap.

Den amerikanske kulturteoretikeren Robert F. Reid-Pharrs artikkel ”Disseminating Heterotopia” tar for seg verket *Passion of Remembrance* fra 1986, og artikkelens poenger er aktuelle for denne avhandlingen.

Reid-Pharrs hovedtese er at Juliens strategi er å akseptere myter som en kommunikasjonsform som ikke kan utviskes eller temmes. Det ser han som et radikalt brudd med de fleste tidligere praksiser blant svarte kunstnere, som valgte å se myten som et objekt. I følge Roland Barthes er det ikke budskapets mening, men *formen* det overføres ved hjelp av som gjør budskapet til en myte. Myter bør ikke sees som forsteinede objekter eller ideer, men som en form for kommunikasjon. Hvis en ser myten som en prosess som har fellestrekk med en matematisk ligning, kan de to sidene av ”setningen” forstås som sammenlignbare, men ikke nødvendigvis like.

Reid-Pharr mener at denne forståelsen av den mytiske prosessen var virksom i *The Passion of Remembrance*. Kunstnerens mål var ikke å avsløre én enkelt negativ myte eller konstruere nye. Ønsket var å vise at myter ikke er forseglede sannheter, men kommunikasjonsmåter eller formler som støtter opp om allmenne forestillinger om rett og galt, innfødt og fremmed, selvet og andre. Verket ville demonstrere at som en form for kommunikasjon kan myten verken ødelegges, overgå eller temmes. I sammenheng med denne forståelsen av den mytiske prosessen konfronterte kunstneren tradisjonelle oppfatninger av hva som ansås for å være en passende identitets- og fellesskapspolitikk, særlig slik den hadde kommet til uttrykk blant tidligere generasjoner svarte kunstnere i Storbritannia og USA.

Juliens strategi i forhold til myter i dette verket var å anerkjenne deres eksistens og vise fram de ulike elementene av den mytiske ligningen. I følge Reid-Pharr var dette et radikalt brudd med mange svarte kunstners praksis, fordi i stedet for å behandle myter som objekter ble de sett som et felt der mange forskjellige ideologier kunne uttrykkes, utfordres og forsvares. Reid-Pharr ser heterotopia-begrepet som anvendelig i denne sammenhengen fordi det tillater stadig endring og improvisasjon, det vektlegger en ”mulighetenes mulighet”, mens

utopiene er uvirkelige, trøsterike soner av behag og et enkelt liv.²²⁸ Heterotopiene skaper dermed muligheter for en mer aktiv måte å forholde seg til en fragmentert virkelighet.

Et verk som er ment å leses som en myte, inneholder gjerne en markør som signaliserer at handlingen befinner seg utenfor betrakternes rom og tid, og skal leses som en allegorisk tolkning av den virkelige verdens sosiale og kulturelle strukturer. Hvert element i handlingen har flere symbolske meningsnivåer. Markørene har en fremmedgjørende effekt, de nekter betrakterne illusjonen som kan få dem til å glemme hindringene som skiller dem fra handlingen. Publikum blir ikke en taus partner, men en klart avgrenset Annen. Hos Julien finnes slike markører, samtidig som verkene har elementer av en dokumentarisk praksis. I *Fantôme Créole* er det mannsfiguren, kalt "the trickster". I *Paradise Omeros* kan det være at handlingen foregår på patois, det lokale kreolspråket.

Det er allikevel språklige og handlingsmessige konvensjoner som er aktive i å opprettholde sammenhengen mellom teksten og leseren i Juliens verk. Det er en begrenset rekke av betydninger som tekstprodusenter må holde seg til for å sikre et verks lesbarhet. Julien benyttes seg av en rekke velkjente konvensjoner som setter rammer for den ytre handlingen i verkene. De kan gjenfinnes i enkle sjangermodeller som hvordan westernfilmens tvekamp benyttes i *The Long Road to Mazatlán*; to cowboyer møtes, egger hverandre til kamp, den ene blir såret, den andre trekker seg tilbake. De sitter hver for seg og drikker på en bar eller i en saloon. Ingen av dem får jenta, og siden driver de to ensomme outsiders av gårde, videre hver for seg.

Reid-Pharr bruker begrepet *liminality* for å beskrive den ytre handlingen i betydningen terskel, overgang, passasje, grense. Det er i psykologien uttrykk for et overgangsrituale som medfører forandringer i deltakerne, særlig en endret sosial status. Her kan vi se kobling til overgangsheterotopien, Foucaults første prinsipp. En overgangsfase karakteriseres av tvetydighet, åpenhet, ubeslutsomhet, og at identitetsfølelsen endres. Resultatet kan bli en endret holdning til samfunnsnormer og en situasjon som kan lede til nye perspektiver. Liminalitet kan også forbindes med steder, det er mulig å finne flere konkrete stedssymboler som kan knyttes til passasjer eller overgangssituasjoner i verket: aktørene går over en bro, senere er kamera plassert ved en skinneovergang for tog. I begynnelsen og slutten går aktørene på veier som ikke fører noe sted, omstridte territorier.

Som Reid-Pharr skriver, utfordrer Juliens verk forestillingen om at verket skal lukke seg til slutt, hovedvekten ligger på prosessen. Utgangspunktet er at myter ikke er verdifulle

²²⁸ Reid-Pharr, Robert F.: "Disseminating Heterotopia". *African-American Review*, Vol. 28, No. 3 (Autumn 1994): 348.

objekter. Derimot er de komplekse betydningsbærende systemer som ikke kan overskrides, men som kan forstås atskilt fra deres spesifikke ideologiske innhold. Ifølge Reid-Pharr utføres dette ved hjelp av Gayatri Spivaks modell inspirert av Jacques Derrida: å konstruere en rekke handlingsmessige og symbolske vendinger som rokker ved betrakternes forventninger. Dette gjøres for eksempel ved å bringe konvensjonelle motsetningspar som slaveri/frihet, mann/kvinne, svart/hvit ut av balanse, vende om på begrepene verdi og vise fram den indre logikken som kobler begrepene sammen.

Homoseksualitet og homofil identitet er et sentralt tema i Isaac Juliens kunstnerskap på mange nivåer. Enten temaet er eksplisitt visualisert i verket, eller finnes i tekster og arkivmateriale, løper dette temaet gjennom kunstnerskapet. Innen forskningen på homofil identitetsproblematikk er det doble forholdet mellom seksualitet og rase et mye diskutert felt. Det finnes en uttalt homofobi i deler av den svarte mannskulturen. Reid-Pharr mener at de homoseksuelle svarte karakterene i Juliens verk kan forstå hvit rasisme, fordi de opplever en ekstra avvisning. Her ser vi vendinger innenfor vendinger som den overordnede estetikken, en praksis av den tidligere nevnte iboende ”mulighetenes mulighet” i heterotopien.

I flere verk har Julien inkludert speil og speilinger som betydningsbærende symbol, en problematisering av blikket og det returnerte blikket. Foucault kaller speilet en utopi og en heterotopi, ettersom det på den ene siden er et sted uten et sted, og på den andre siden en virkelig ting i verden.²²⁹ Speilet fungerer slik at speilvendingen av et bilde gjør uregelmessigheter mer synlige – og uregelmessigheter gjør det regelmessige mer åpenbart. Med speilet kan vi se strukturen som holder sammen både objektet og dets motsats: ”It is with the mirror, then, that we can see the structure that holds together both the object and the inverse, the One and the Other.”²³⁰

Julien forsøker ikke å tilintetgjøre mytene, men å løse opp måten de er bygget opp. Ved å endre betrakterens fokus vises at velkjente handlingsforløp er konstruerte. De handlingsmessige konvensjonene er til en viss grad beholdt, men de er vrent, snudd på hodet og speilvendt. Betrakternes forventninger blir motarbeidet gjennom en serie med skurrende, disharmoniske kutt. Det er ikke oppbygningen av verkets struktur som er ødelagt, den er framvist som en konstruert logikk, en syntaks, som holder handlingens form sammen. Reid-Pharr mener at det som skjer gjennom en slik operasjon, er at myten ikke forsvinner, den blir derimot mer tydelig.²³¹ I prosessen skal betrakteren forstå at myter ikke er ahistoriske objekter

²²⁹ Foucault, ”Of Other Spaces”, 352.

²³⁰ Reid-Pharr, ”Disseminating Heterotopia”, 352.

²³¹ Reid-Pharr, ”Disseminating Heterotopia”, 352.

utenfor tid og rom. Det faktum at de myteskapende elementene faktisk eksisterer innefor rom og tid, er det som gjør det mulig for oss å fortolke lignelsens mening, pakke ut mytens ideologiske innhold. Roland Barthes sier at mytiske ytringer består av materiale som allerede er bearbeidet slik at det skal kunne kommuniseres, fordi alt mytisk materiale forutsetter en tegnfortolkende bevissthet, at en kan diskutere rundt dem på samme tid som en kan se bort fra stoffet de er laget av.²³² Dette er en oppløsningsprosess som kan utvides i det uendelige, sier Reid-Pharr. Når symbolske og handlingsmessige konvensjoner speilvendes fram og tilbake, blir det stadig tydeligere at alle myter, selv de som holder språket sammen, er konstruerte og derfor mulig å dekonstruere. Derfor bør både språket vi kritiserer, og språket vi kritiserer med, betraktes som midlertidige. Juliens anliggende er å vise også de mytene som skaper logisk enhet i verkene, og slik gjøre betrakteren klar over at fortellingen blir fortalt, noe som ideelt skal åpne for debatt og korrektur. Dette gjelder også problematiseringen av blikket. Vi kan se en syklisk bevegelse av å se og bli sett i verkene, aktørene ser rett i kamera, vi blir klar over at vi ser og får følelsen av å bli sett.

Mytene som vi organiserer våre ulike kulturer rundt er ikke faste, udelelige enheter, men heller dynamiske former for kommunikasjon, åpne for forandring. Hvordan forholder prosjektene seg til identitetspolitikk, en praksis verkene indirekte kritiserer? Reid-Pharrs kritikk av Julien og andres prosjekt, er at de ikke må introdusere nye motsetningspar som overtar for de gamle. Det er ikke slik at kunstneren overskrider den mytebyggende prosessen ved å vise hvordan motsetningsparene er oppbygd, og henvendelsen til publikum må gjøres på en måte som de forstår. Identitetsspørsmål blir veldig viktige, ikke minst fordi Julien så aktivt har jobbet for å unngå forenklete forestillinger om hvordan rase, kjønn og seksualitet skaper fellesskap.

Julien har sagt at det ikke er mulig å holde fast identitet lenger, "[w]e somehow have to enter into our own kind of complex modernity."²³³ Reid-Pharr undrer over hvem "vi" skal være, og hevder å kunne identifisere et avgrenset fellesskap som kunstneren henvender seg til, nemlig den samme gruppen kritikere og kunstnere som har problematisert temaer som selvet, fellesskap og sannhet. Resultatet kan bli nye motsetningspar, som homofob/homofil og feminist/mannsjåvinist. I dag er identiteter "criss-crossed by a multiplicity of variables",²³⁴ og spørsmålene som verkene til Julien og andre stiller kan virke så utrolig komplekse at de synes umulige å besvare.

²³² Barthes, Roland: *Mytologier*. 3. utg. Oslo: Gyldendal, 1999: 165.

²³³ Sitat Julien i intervju med B. Ruby Rich, 1988. Reid-Pharr, "Disseminating Heterotopia", 354.

²³⁴ Reid-Pharr, "Disseminating Heterotopia", 356.

I dag er ”svart, homofil mann” en størrelse som de fleste av oss kjenner til. Han er ikke fremmed, utydelig, usynlig. Reid-Pharr mener at etter som flere selverklærte homofile svarte menn har stått fram med kulturell produksjon (billedkunstneren Basquiat, poeten Essex Hemphill m. fl. i tillegg til Julien), har bidratt til at ikke-homofile, ikke-svarte grupper har fått en forståelse av hvem Juliens ”vi” må være. ”The trick is to learn to manipulate the myths with which we fashion ourselves in such a way as to privilege both multiplicity and solidarity, the one and the many.”²³⁵

Juliens ytre og indre rom: ladede heterotopier?

Foucaults første prinsipp klassifiserer heterotopier i to hovedkategorier: krisens heterotopi, som blant annet inkluderer overgangsritualer, og avvikets heterotopi. Samfunnets avvikere plasseres på steder hvor de ikke er så synlige for majoritetssamfunnet, et eksempel hos Foucault er mentalsykehuset. Subjektene og historiene som er bakgrunnsmateriale for Juliens arbeider handler som vi har sett ofte om avvikere, enten de er svarte, dissident-surrealister, eller homofile. De er ofte i drift, på flukt bort fra verden og seg selv. De er ute av kurs. Aktørsubjektene i verkene framstiller samme type avvik: de er kvegdrivere, vandrere, mennesker i bevegelse. Betrakterne som møter Juliens arbeider i utstillingsrommet blir også tvunget til å være i bevegelse, både fysisk og mentalt. En må posisjonere seg i rommet i forhold til skjermene, og blikket må innstilles på ikke én synsvinkel, ikke ett fast punkt, men en rask sideveis bevegelse som gjør betrakteren til medskaper av verket, det oppstår et nytt unikt verk hver gang en betrakter ser verket, et verk for det indre, private rom. Basert på dette vil jeg hevde at verkene kan kalles avviksheterotopier.

Prinsipp nummer to er at en eksisterende heterotopi kan få endret sin funksjon etter som samfunnet utvikler seg. Foucault eksemplifiserer ved hjelp av kirkegården, tidligere var det viktig at kirkegården lå så nær byens hjerte som mulig, så ble den flyttet til utkanten på grunn av økt fokus på sykdom og smitte. Om en ser ”filmens rom” som en heterotopi, som et sted der handling skjer, kan også dette punktet innpasses. Filmen har bygd på kronologi og fortelling som virkemidler. Den har blitt framvist i saler bygget for formålet, publikum har tatt plass i faste seter. Skjermen har gitt tilskueren ett fast punkt å se det fiktive universet fra, og gjennom. Med Julien og andre eksperimentelle filmmakeres fragmentering, det Julien kaller en post-cinematisk metode, har filmen endret funksjon. Ved å oppløse kategorien og løsrive bildene, har Julien bidratt til å endre filmheterotopiens funksjon.

²³⁵ Reid-Pharr, ”Disseminating Heterotopia”, 356.

Det tredje prinsippet er at heterotopien er i stand til å sette flere uforenlige steder opp mot hverandre. Både verket i seg selv og verket i utstillingsrommet tilfredsstiller dette kravet til en heterotopi. I verket møtes steder i montasjen, de er selvstendige enheter, opptakene er gjort på ulike steder og i hvert sitt tidsrom, men de møtes i montasjen. I kinosalen eller gallerirommet monteres verket i et rom, dette skjer på mange forskjellige steder etter hverandre om verket er på vandreutstilling.

Prinsipp nummer fire hevder at heterotopier er koblet til og åpner seg mot stykker eller utsnitt av tid, heterokronier. Foucault deler dem i de som er koblet til innsamling av evig tid, som museer og bibliotek, og de som er koblet til en avgrenset, absolutt vekslende tid. Etter min mening er Juliens filminstallasjoner knyttet til begge varianter av heterokroni om en ser hele arbeidsprosessen med verket, fra planleggingsfase til framvisning under ett. Juliens metode er preget av arkivundersøkelser og grundig konseptuelt forarbeid som dreier seg om å finne glemte punkter i kjente historier. Dette kan forstås som en innsamling, eller komplettering, av evig tid i en museal eller arkivmessig forstand. Opptaksperioden, den tiden da øyeblikkene av handling på steder skjer, det som er verkets råmateriale, vil derimot være et eksempel på et stykke avgrenset, absolutt vekslende tid. Foucaults eksempel er markedsplassen eller tivoliet. En filmstab på opptak kan sammenlignes med et omreisende følge, mye utstyr monteres og mange mennesker skal organiseres og transporteres fra sted til sted, og utføre sin bestemte handling før de pakker ned og reiser videre.

Heterotopologiens femte prinsipp er at en heterotopi forutsetter et system av åpenhet og lukkethet, som både isolerer og gjør tilgjengelig. Det er ikke allmenn adgang, og for å få inntreden må en vise adgangstegn eller utføre visse symbolske handlinger. Igjen må vi se prosessen med filminstallasjonen under ett. I opptaksperioden er det kun adgang til arbeidsprosessen for de som tilhører produksjonen. I møtet med offentligheten på opptaksstedet vil filmstaben oppfattes som en lukket verden som utfører handlinger, benytter et språk og utstyr som kan virke fremmed for en tilfeldig forbigående. I galleriet eller museet er verket allment tilgjengelig, men det forutsettes kjennskap til de uskrevede reglene som gjelder for galleri- og museumsbesøk. Du må ha informasjon om at utstillingen finnes, og møtet med verket kan skape usikkerhet med hensyn til hvordan en skal plassere seg i rommet, og hvor og hvordan en skal se på verket. Foucault nevner en type som ser ut til å være åpen, men som ikke det, det amerikanske motellrommet, dit en mann reiser med bilen og elskerinnen, der ulovlig sex er beskyttet og skjult. I *The Long Road to Mazatlán* kan scenen mellom de to cowboyene i motellrommet være et faktisk eksempel på et slikt system av åpenhet og lukkethet.

Det sjette og siste prinsippet er at heterotopiene har en funksjon i forhold til resten av rommet. Dens rolle kan enten være å skape et perfekt organisert rom, et rom som kompenserer for verdens dårlig organiserte virvar. Foucaults eksempel er jesuittkolonier i Sør-Amerika som ordnet innbyggernes liv fra vugge til grav. Eller et illusjonsrom, som avslører ethvert virkelig rom som uvirkelig, som nevnt er eksemplet her bordellet.

Foucaults ypperste heterotopi er båten eller skipet, som han kaller "et flytende stykke rom", et sted uten sted, som eksisterer for seg selv, som lukker seg om seg selv og på samme tid er overgitt til havets uendelighet, og som fra havn til havn og fra kurs til kurs. Slik jeg ser det, kan båten eller skipets analogi overføres til film- og videobaserte kunstverk, både Isaac Juliens og andres. De er også flytende stykker rom som ved hjelp av en mekanisk innretning, prosjektøren, kan flyttes fra galleri til galleri, fra museum til museum. De er et sted uten sted som eksisterer for seg selv, skjult for omverden og lukket om seg selv i en cd-plate eller et videobånd fram til de når sitt foreløpige bestemmelsessted. De kan reise så langt som til de tidligere koloniene, og er uten tvil en betydelig kilde for forestillingsevnen.

Så til spørsmålet om det er mulig å se hele Isaac Juliens kunstnerskap som en heterotopi. Igjen om en forstår heterotopien som "et sted av annethet" slik en oversettelse lyder, eller "forskjellige rom", rom som et sted hvor maktkamp foregår – et åsted hvor det bedrives sporsikring. Hvis rom brukes i den vide betegnelsen, kan vi se kunstnerskapet som et rom. Hvis vi igjen vender oss mot Foucaults seks heterotopologiske prinsipper, oppfyller Juliens kunstneriske praksis den første grunnsetningen, hovedtypen avviksheterotopi, forstått som "der hvor man plasserer individer som bryter med vanlige eller normfestede krav."²³⁶ Her forstår jeg "vanlige eller normfestede krav" som det hvite, vestlige, heteroseksuelle samfunnets krav. Neste regel gjelder funksjonsendring, og i og med at Julien har flyttet verkene sine fra filmkonteksten til kunstkonteksten, er den oppfylt. Den tredje grunnsetningen gjelder heterotopiens evne til å sidestille flere rom på samme sted, vise flere plasseringer som i seg selv er uforenlige, eksemplifisert ved kinoen, teatret og hagen. Foucault beskriver kinoen som "en underlig firkantet sal som i den ene enden har et todimensjonalt lerret som man ser tredimensjonale bilder bli projisert på."²³⁷ Hagen kaller han "den aller minste bit av verden og likevel verden som helhet."²³⁸ En viktig del av Juliens praksis har bestått i å operere i kinosalen, og gallerirommet bygget om med avansert surround-anlegg for lyd korresponderer nokså godt til Foucaults beskrivelse av den samme sal. Den fjerde grunnsetningen som tar for

²³⁶ For variasjonens skyld bruker jeg her en norsk oversettelse av teksten. Foucault, Michel: "Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet.", 7.

²³⁷ Foucault, "Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet.", 9.

²³⁸ Foucault, "Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet.", 9.

seg heterotopienes forhold til tidsoppdeling, i følge Foucault begynner de ”å virke for fullt idet menneskene finner seg i et slags brudd med sin tradisjonelle tidsoppfatning.” I denne sammenheng kan en forstå ”tradisjonell tidsoppfatning” som filmens kronologiske fortelling, en montasjeteknikk som betrakterne aksepterer som filmfortellingens tid. Den eksperimentelle filmens montasje bryter med denne tidsoppfatningen, og montasje av den typen Julien benytter, gjør det i enda større grad på grunn av bruken av flerskjermformatet og den kaleidoskopiske, fragmentariske bildebruken. Både evighetens tid, i form av innsamling og verkets form som permanent dokumentasjon, og den flyktige tiden, i form av korte opptaksperioder og utstillinger.

Det femte prinsippet dreier seg om åpenhet og lukkethet, at heterotopiene er isolerte og gjennomtrengelige på samme tid. Foucaults beskrivelse er at ”til slike heterotope plasser kan all verden gå rett inn men når sant skal sies er det bare en illusjon: Man tror seg sluppet inn men finner seg utstøtt nettopp i kraft av dette faktum.”²³⁹

Isaac Juliens kunstnerskap kan hevdes å være et slik sted: arbeidene kan alle se, og vi kan studere og undersøke tekster og kildemateriale med utgangspunkt i vår forståelseshorisont. I møtet med en homofil kultur er gjennomsnittspersonens forståelseshorisont og evne til deltakelse kanskje noe begrenset, og som deltaker i majoritetskulturen er det min personlige erfaring som kvinne som eventuelt skulle gi meg en ekstra innlevelsessevne, i kraft av å være ”den Andre” i motsetningen mann/kvinne. Antakelig forblir jeg ”helt og holdent en korttids overnatter, ikke invitert som virkelig gjest.”²⁴⁰

Det sjette punktet, om heterotopienes funksjon i forhold til det øvrige rommet, oppgaven å skape et rom av illusjoner som forkaster hele det virkelige rommet som mer illusorisk, det vil si at de forkaster de plasser menneskelivet er inndelt i (som de offentlige horehusene) eller skaper nye, perfekte, virkelige rom – som kompensasjon for vår kaotiske verden – så vil jeg hevde at Juliens kunstneriske praksis kan sies å skape et rom av illusjoner som omvelter det virkelige rommet. Han ”bryter seg inn i” de rådende forestillingene om et sted Analogien med skipet som et flytende stykke rom mener jeg også kan overføres til kunstnerskapet: Isaac Juliens tar med seg hele sin opphavshistorie, på tvers av hav og kontinenter, og for å sitere Ingerid Helsing Almaas: ”Er det mulig å tenke seg at et sted først og fremst er noe vi har i oss, og med oss?”²⁴¹

²³⁹ Foucault, ”Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet.”, 11.

²⁴⁰ Foucault, ”Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet.”, 11.

²⁴¹ Almaas, Ingerid Helsing: ”Hverandres drømmer”, lederartikkel i *Byggekunst* 4-2006.

Sluttord

Utgangspunktet for avhandlingen har vært å undersøke forholdet mellom steder og identitet i fire av Isaac Juliens filmbaserte videoinstallasjoner fra perioden 1999 til 2005. I tillegg til å gi et innblikk i Isaac Juliens komplekse kunstnerskap, har avhandlingen forsøkt å identifisere og analysere forholdet mellom stedene i verkene og spørsmål knyttet til identitet.

Det teoretiske og metodiske feltet som skisseres i kapittel 1 er bakgrunnen for drøftelsene i avhandlingens siste del. Jeg har valgt å vektlegge den romlige og stedsmessige dimensjonen ved film- og videobasert kunst. Jeg har brukt teorier om sted og identitet fra fagdisipliner som samfunnsgeografi og sosialantropologi, og slik forsterket betydningen av visse elementer i arbeidene på bekostning av andre. Michel Foucaults begrep om heterotopia brukes som en innfallsvinkel til å tolke verken.

I det andre kapitlet presenterte jeg den biografiske, kulturelle og politiske konteksten til Isaac Juliens kunstnerskap. Videre ble tre verk fra perioden 2002 til 2005: *Paradise Omeros*, *Fantôme Créole* og *True North* behandlet, med vekt på en drøfting rundt det fysiske og mentale stedet som ble identifisert.

I kapittel 3 ble verket *The Long Road to Mazatlán* tekniske og innholdsmessige aspekter beskrevet, før det ble gjenstand for en stedsanalyse.

Kapittel fire diskuterte verkene opp mot Foucaults heterotopologiske beskrivelsesmetode.

Ved å ta del i diskusjonen rundt de politiske og eksotiske aspektene ved kunstnerskapet, har jeg vist at det ikke lenger er slik at alle minoritetsgrupper er stemmeløse og marginaliserte i det internasjonale kunstfeltet. Tvert i mot foregår det en hektisk tekst- og verksproduksjon, støttet av offentlige og private økonomiske kilder. Kobena Mercer mener at vi i dag kan snakke om "multiculturalism". En innvendning kan være at denne diskursen eksisterer som et eget felt, på siden av den som er dominerende internasjonalt. Jeg vil hevde at *The Long Road to Mazatlán* kan sees som et *memento mori* ved den attraktive/eksplosive blandningen av begjær og død, visualisert som en homoseksuell pistolskytter. Julien mediterer over en eksotisk kultur som han som svart homofil aldri kan bli en del av, men som er et begjærsubjekt. En attraksjon og et begjær på lik linje med det koloniale begjæret etter det eksotiske som kan gjenfinnes for eksempel i Francois-Auguste Biards ekspedisjonsmalerier fra Afrika (ill. 37) og Nord-Norge på 1800-tallet, eller surrealistenes bruk av afrikanske masker, tematisert av Julien i filminstallasjonen *Fantôme d' Afrique*.

I avhandlingens tittel framsatte jeg påstanden at det finnes ladede eller spenningsfylte steder i de ytre og indre rommene i Isaac Juliens arbeider. Ved å gjøre rede for det komplekse forholdet mellom ytre uttrykk og indre motiver og temaer med mangetydige og lagdelte referanser, håper jeg å ha åpnet muligheten for en bredere forståelse for verk som beveger seg på tvers av medier og kunstarter.

Litteraturliste

Bøker

- Affron, Charles & Mirella Jona Affron: *Sets in Motion. Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.
- Allen, Graham: *Roland Barthes*. London - New York: Routledge, 2003.
- Barthes, Roland: *Mytologier*. Oversatt av Einar Eggen. 3. utg. Oslo: Gyldendal, 1999.
- Birkeland, Inger J. og Bjørg Lien Hanssen: *Menneskers rom*. Oslo: Unipub forlag, 2000.
- Bruno, Giuliana: *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, MA - London: The MIT Press, 2007.
- Coles, Alex (ed.): *Site-specificity: the ethnographic turn*. London: Black Dog, 2000.
- Counter, S. Allen: *North Pole Legacy: Black, White, and Eskimo*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1991.
- Davis, Whitney (ed.): *Gay and Lesbian Studies in Art History*. New York - London - Norwood: Harrington Park Press Inc., 1994.
- Elwes, Catherine: *Video Art, a Guided Tour*. London: I.B.Tauris, 2005.
- Eriksen, Thomas Hylland: *Kulturelle veikryss. Essays om kreolisering*. 2. opplag. Oslo: Universitetsforlaget, 1995.
- Foster, Hal: *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- Goldberg, RoseLee: *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- Høydalsnes, Eli: *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*. Oslo: Forlaget Bonytt, 2003.
- Kaldal, Ingar: *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2002.
- Kaldal, Ingar: *Historisk forskning, forståing og forteljning*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2003.
- Kaye, Nick: *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. London - New York: Routledge, 2000.
- Kjelstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. 2.utg. Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Lash, John: *The Hero. Manhood and Power*. London: Thames and Hudson Ltd, 1995.
- Leeuwen, Thomas van: *The Springboard in the Pond*. XX: MIT Press, 1998.
- Nelson, Robert S. og Richard Shiff (ed.): *Critical Terms for Art History*. 2. ed. Chicago - London: The University of Chicago Press, 2003.
- Rush, Michael: *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Sheehy, Daniel: *Mariachi Music in America: experiencing music, expressing culture*. New York - Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Suderburg, Erika (ed.): *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press, 2000.
- Tythacott, Louise: *Surrealism and the Exotic*. London - New York: Routledge, 2003.
- Williams, Tennessee: *The Glass Menagerie*. Skoleutgave ved Karin Hals. Oslo: J.W. Cappelens forlag, 2002.

Artikler

- Almaas, Ingerid Helsing: "Place and Identity - oppsummering av Rørosseminaret 2006". I: *Arkitektur N*, nr. 2 - 2008, 62-63.
- Arroyo, José: "Look Back and Talk Black: The Films of Isaac Julien in Postmodern Britain". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 36, May 1991, 98-107.

- Bailey, David A. & Stuart Hall: "The Vertigo of Displacement". Liz Wells (ed.): *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003: 380-386.
- Borgen, Trond: "Kritiske modeller for tolkning av vår samtid". *KUNST* 2002:03, 24-27.
- Fishwick, Marshall W.: "The Cowboy: America's Contribution to the World's Mythology". *Western Folklore*, Vol. 11, No.2. (Apr.1952), 77-92. URL: <http://www.jstor.org/stable/1496835>
- Flor, Harald: "Avklaret ro. Intervju med Documenta 11s sjefskurator Okwui Enwezor". *KUNST* 2002:03, 22-23.
- Foucault, Michel: "Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet". Norsk oversettelse v. Per Otnes. *Sosiologisk årbok* 1999.2, 1-14.
- Foucault, Michel: "Of Other Spaces". Leach, Neil (ed.): *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. 9. utgave. London - New York: Routledge, 1997: 350-356.
- Gaines, Jane Marie & Charlotte Cornelia Herzog: "The Fantasy of Authenticity in western Costume". Buscombe, Edward & Roberta E. Pearson (ed.): *Back in the Saddle Again. New Essays on the Western*. London: BFI Publishing, 1998, 172-181.
- Greve, Anniken: "Poesi og sted". *Nordlit*, nr. 7 (Vår 2000). <http://www.hum.uit.no/nordlit/7/greve.html>
- Greve, Anniken: "Dette bestemte stedet; om stedets krav på egen identitet". Mæhlum, Brit, Dagfinn Slettan og Ola Svein Stugu: *Stedet som kulturell konstruksjon*. Trondheim: Historisk institutt, 1999.
- Kwon, Miwon: "One Place after Another: Notes on Site Specificity". *October*, Vol. 80 (Spring 1997), 85-110. URL: <http://www.jstor.org/stable/778809>
- Leutrat, Jean-Louis & Suzanne Liandrat-Guigues: "John Ford and Monument Valley". Buscombe, Edward & Roberta E. Pearson: *Back in the Saddle Again. New Essays on the Western*. London: British Film Institute, 1998, 160-169.
- Mercer, Kobena: "Avid Iconographies". I: *Isaac Julien*. London: ellipsis, 2001, 7-21.
- Nussbaum, Martin: "Sociological Symbolism of the 'Adult Western'". *Social forces*, Vol. 39, No. 1, (Oct. 1960 – May, 1961), 25-28. URL: <http://www.jstor.org/stable/2573570>
- Orgeron, Devin: "Re-Membering History in Isaac Julien's *The Attendant*". *Film Quarterly*, Vol. 53, no. 4 (Summer 2000), 32-40. URL: <http://www.jstor.org/stable/1213749>
- Reid-Pharr, Robert F.: "Disseminating Heterotopia". *African American Review*, Vol. 28, no. 3 (Autumn 1994), 347-357. URL: <http://www.jstor.org/stable/3041971>
- Rich, B. Ruby: "...". *Art Journal*, October 2001, 63.
- Sweeney, J. Gray: "Racism, Nationalism, and Nostalgia in Cowboy Art". *Oxford Art Journal*, Vol. 15, No. 1(1992), 67-80.
- Sörlin, Sverker: "Can Places Travel?" I: *Documenta 11 platform 5: Ausstellung/exhibition*. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2002, 137-142.
- Taoua, Phyllis Clark: "In Search of New Skin". I: *African American*. URL:
- Warehime, Marja: "Exploring Connections and Rediscovering Difference: Gide au Congo". *The French Review*, Vol. 68, No. 3 (Feb. 1995), 457-465. URL: <http://www.jstor.org/stable/396153>
- Yezbick, Daniel: "The Western". I: *St. James Encyclopedia of Pop Culture*.

Utstillingskataloger

- 3rd berlin biennial for contemporary art*. 14. februar – 18. april 2004.
- Andy Warhol. Other Voices, Other Rooms*. Moderna Museet Stockholm, 9. februar – 4. mai 2008. Rotterdam: NAI Publishers, 2008.
- Art, Lies and Videotape*. Tate Liverpool, 15.april 2003 - 25.januar 2004..
- Das Achte Feld*. Museum Ludwig, Köln, 19. august – 12. november 2006. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.

- Isaac Julien*. Centre Pompidou, 25.mai - 15.august 2005. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005.
- Isaac Julien*. Irish Museum of Modern Art, 21.september 2005 - 15.januar 2006. Red. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2006.
- Le Mouvement des Images*. Centre Pompidou, 09.april 2006 - 29.januar 2007. Red. Philippe-Alain Michaud. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- Outer and Inner Space*. North Carolina Museum, datoer . Red.
- Scream and Scream Again*. Oxford Museum of Modern Art, datoer 1996. Red. Chrissie Iles. Oxford: xx, 1996.
- The Film Art of Isaac Julien*. Center for Curatorial Studies, Bard College, 24.september - 15.november 2000. Red. Annandale-on-Hudson, N.Y.: Bard College Publications, 2000.
- Turner Prize 2001*. Tate Britain, datoer 2001. London: The Tate xx, 2001.

Avhandlinger

- Leifson, Taran: *Sted, kropp, identitet og seksualitet. En studie av steders påvirkning på homofiles identitet og fysiske fremtoning*. Masteroppgave i geografi, Geografisk institutt ved Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, våren 2006.
- Ween, Marianne: *Hymn to a hybrid Hom(m)e. On Derek Walcott's Omeros*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, våren 2000.

Oppslagsverk

- Fremmedord og synonymer blå ordbok*. 5. utg. 2. oppl. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003.
- Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books, 2000.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 6. ed., 11. print. Oxford – New York: Oxford University Press, 2000.
- Lexicon of Garden and Landscape Architecture*. Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser, 2006.

Filmverk

- Julien, Isaac: *Fantôme Créole*. 2005.
- Julien, Isaac: *Looking for Langston*. 198?
- Julien, Isaac: *Paradise Omeros*. 2002.
- Julien, Isaac: *The Long Road to Mazatlán*. 1999.
- Julien, Isaac: *Territories*. 1984.
- Julien, Isaac: *True North*. 2005.
- Julien, Isaac: *Vagabondia*. 2000.
- Warhol, Andy: *Lonesome Cowboys*. 1969.
- Warhol, Andy: *Outer and Inner Space*. 1965.

Nettsteder – et utvalg

- www.isaacjulien.com
- www.luxonline.org
- www.ordnett.no
- www.victoriamiro.com

Muntlige kilder

- Samtale med Isaac Julien, xx. oktober 2005.

Oversikt kutt og sekvenser

Isaac Julien: The Long Road to Mazatlán (1999)

Tekniske spesifikasjoner: DVD, tre projeksjoner, lyd, 20 minutter

Karakterer:

Hvitkledd cowboy: H

Sortkledd cowboy: S

Sortkledd danser: SD

Rødkledd danser: RD

Sølvkledd danser: AD

Hvitmalt vegg. Det prosjekterte bildet er et langt og forholdsvis smalt widescreen-format. Projektor bak skjermene. Tre små høyttalere plassert på hver side av og over bildet.

Sekvens 1:

Bildet er ett: Viser en grusvei, gyllen. Blå himmel med fete cumulusskyer. Et belte av brunt gress på hver side av veien, grønne trær rammer inn bildet på hver side. Total av H, kommer gående mot kamera. H i jeans ("cowboybukser"), hvit cowboyhatt, hvit singlet, sorte sko. Fyller bildet, går ut mot venstre og ut av bildet. Når bukse og sko fyller bildet starter jodling.

Lyd: Insektsurr, klapping, skritt i grus, jodling

Sekvens 2:

Tre bilder. Gul og hvit klapperslange glir over veien i total og ultranært. S i venstre bilde, H i høyre. S kledd i sort. Kommer mot kamera.

Lyd: tog som kjører forbi og tuter i høy fart.

-total hvitt-

Sekvens 3:

Tre bilder. Kamerakjøringer på vei, samme bilde, speilvendt. High speed. Biler og lastebiler på highway. Vårt kjøretøy usynlig.

Innklipp av H med tommel, spastisk haiking.

Sekvens 4:

Tre bilder. Overgang for tog. High speed. Venter på grønt. Rødt lys blinker og bommen er nede. Tog forbi, biler foran.

Sekvens 5:

Rustent skilt beveger seg i vinden, flere vinkler. Stor port til kveginnhegning som åpnes av seg selv. Skilt som annonserer kvegauksjon.

Lyd: skriking som fra rustent skilt, ”twang” fra steelgitar, kurauting. Tunge, skjebnefylte skritt, oppramsing gjennom mikrofon.

Sekvens 6:

Inne i lokale for kvegauksjon. Auditorium med oppbygning, innhegning til dyra, klappseter, reklame. Nært S og H.

Lyd: Basslyd, munnharpe.

Kostymer: H har hvit westernskjorte med en brodert ørn ved hver skulder. Mørke jeans i modell høy i livet, sort belte med tradisjonell spenne i sølv. Hvit hatt. Cowboyskoletter i fint skinn med broderier. Barbert hode, ring i øret, gyllen hud.

S har sort westernskjorte med broderte roser på front og rygg. Lysere jeans med høyt liv, smal over hoftene, løsere i bena og smale nederst. Sort belte med stor, rund, dekorert spenne. Lysegrå hatt. Mørk brunt, kortklippet hår og kraftige øyenbryn.

Rommet: stolene har treseter. Slitte metallgjerder.

Handling: Signalisering fram og tilbake mellom S og H. Små tegn ved hjelp av fingre, føtter, blikk. Noen andre mennesker i lokalet, men de blir ikke framhevet på noen måte. S reiser seg og går ut. H reiser seg også og går samme vei.

Sekvens 7:

S går inn i telefonbås for langdistansesamtaler, løfter røret, men snakker ikke. Stiller seg med ansiktet ut, nonsjalant poserende. H går inn i avlukket ved siden av,
Vegg mellom dem

H henvender seg til S som ikke ser ham.

Sekvens 8:

EXT Ute på plattform, H står og venter i høyre bildekant, S går forbi ham. Går over bro.

Lyd: toglyd, rauting.

Sekvens 9:

EXT Bassenget. Kremfarget og gyllen stein rundt bassenget, naturstein grovt tilhugget, rundt: tett vegetasjon, hekk. På hver side store potter og krukker med palmer. S tar av seg shortsene under vann. Svømmer under vann til den andre siden der H sitter. Ormer seg, beveger seg i vannet, rører aldri H. Svømmer tilbake, løfter seg opp mot kanten,

Lyd: Hjertelyd, tog, bulder (torden?), plask, klapping

Kostymer: S kler av seg skjorte, hatt, bukse. Kun sort boksesshorts. En tatovert kompassrose på overarm. H har sorte minimale badebukser. Tatovert overarmsbånd.

Sekvens 10:

EXT America Bar skilt. Neonlys nært, ultranært, total. Fra skarpt til ufokus. Lyden av mariachibandet høres før de kommer inn i bildet.

Lyd: twang, musikk fra mariachiband

Samme kostymer som før bassengsekvens.

Miljø: INT Bar i ufokus. Kamera mot bardisk i bakgrunnen. Andre gjester i mellomgrunn: Isaac til venstre ved bord, farget kvinne ved disk, tre menn ved bord. I forgrunn sitter H alene i profil ved bord til høyre. Drikker øl fra flaske. Tomme flasker på bordet. Ser mot venstre. Tomt bord midt i bildet mellom S og H. S sitter alene ved bord til venstre. Drikker øl. Ser mot venstre, sitter med ryggen til H. Tre mariachis inn fra høyre. Gitar, mandolin, fele. Tykke menn i sorte trange dresse med hvite skjorter og røde halstørkler.

H ser opp, mot mezzanin. Gelender i brede planker av ubehandlet tre, fire utstoppede antilopehoder med horn. Takvifte. Tre dansere kommer gående fra venstre der oppe, passerer og forsvinner.

Lyd: Fele, twang, vifte/helikopterlyd

Sekvens 11:

EXT basseng. Kamp/dans ved bassengkanten. S med ryggen til kanten, holder seg fast med albue. H foran ham i vannet. Bilder ovenfra og fra siden. S dukker under og forsvinner.

Lyd: Vifte, helikopter, plask, sprut

Sekvens 12:

EXT "Ranch" motell. Skilt og bygning.

Lyd: Bil/tog

Sted: Hvit bygning, turkise karmen og sprosser. Motell med (veranda) utenfor.

H ser S sitte på senga og leke med en pistol, kledd i hvit underbukse. H i jeans og hvit singlet.

Sekvens 13:

INT Hotellrom. S påkledd i sort skjorte og jeans, ser seg selv i speilet, poserer med pistolen, sikter mot seg selv, smiler, mumler "You Looking at Me?" Vi ser H utenfor vinduet. Tven er på i bakgrunnen.

Fargeinnstikk i bildet: gult, rødt. Som feil på film eller framkalling. Også glare.

Ansiktet til S på tre bilder, så på ett totalt som går ut i ufokus.

Lyd: S'stemme

Sekvens 14:

INT Hotellrom. Uoppredd hvit seng, hodegjerde kledd i hvitt med nagler rundt kanten, hvite sengeklær. Skudd samtidig som S kaster H bakover i senga. Nærbilde kyss. S ligger oppå H,

begge har bar overkropp, S kysser og biter seg nedover Hs kropp, tar tak i bukselinningen og rykker buksene litt nedover, vi ser forskjellige vinkler, H som ligger igjen på senga med fuktige bittmerker på magen.

Lyd: Skudd, stønning, felespill

Sekvens 15:

EXT Grusvei. Slange over vei, nært skinn

Lyd: jodling, togfløyte, mariachis.

Sekvens 16:

EXT Basseng. H i vannet, froskeperspektiv. Sorte støvler og jeans inn i bildet fra knærne og ned. H hviler armene på kanten. S poserer, snur seg rundt, H prøver å røre ham, begynner å gråte. S går.

H i hvit singlet og jeans. Drikker sprit rett fra flaska. Gjør tommelbevegelser; haiking eller obskøn gest.

Sted: Et klassisk fjellpass, men med asfaltert vei. Høye kanter på begge sider, vegetasjon. Flatt landskap i det fjerne.

Musikk, jodling, "theme song".

Showgirls, de samme som i baren. Kledd i sort, rødt, sølv. Fjærpynt på hodet, lange hansker.

De poserer, gjør twists and turns. Forholder seg til kamera.

Curriculum Vitae Isaac Julien

Født 1960.

Bor og arbeider i London.

Utdannelse

1987-89 Les Entrepreneurs de L'Audiovisuel Européen (EAVE), Brussel, Belgia.

1980-83 Central St. Martin's School of Art, **BA Fine Art Film** (1st Class Honours), London, Storbritannia.

Separatutstillinger (et utvalg)

2007

New Media Works from the Goetz Collection, **Centre for Contemporary Art**, Warszawa, Polen.

2006

Isaac Julien, **kestnergesellschaft**, Hannover, Tyskland.

Isaac Julien, **Brändström&Stene**, Stockholm, Sverige.

2005

Isaac Julien, **Museum of Contemporary Art**, Miami, USA.

Isaac Julien, **Victoria Miro Gallery**, London, Storbritannia.

Isaac Julien, **Irish Museum of Modern Art**, Dublin, Irland.

Isaac Julien, **Centre Georges Pompidou**, Paris, Frankrike.

Isaac Julien, **Moderna Museet**, Stockholm, Sverige.

2004

True North, **Musee d'art contemporain de Montreal**, Montreal, Canada.

Black Atlantic, **Haus der Kulturen der Welt**, Berlin, Tyskland.

2003

Isaac Julien: *Baltimore and Paradise Omeros*, **Art Pace**, San Antonio, Texas, USA.

Isaac Julien: *Baltimore and Paradise Omeros*, **Victoria Miro Gallery**, London, Storbritannia.

2000-02

The Film Art of Isaac Julien, vandreutstilling fra **Bard Curatorial College**, Annandale-on-Hudson, NY, USA til **Museum of Contemporary Art**, Sydney, Australia, **Bildmuseet**, Umeå, Sverige, **Henie-Onstad Kunstsenter**, Bærum, Norge, **Yerba Buena Center**, San Fransisco, USA.

2000

Cinerama, vandreutstilling fra **Corner House Museum**, Manchester, Storbritannia til **South London Gallery**, London, Storbritannia.

After Mazatlán, **Victoria Miro Gallery**, London, Storbritannia.

1999

The Long Road to Mazatlán, **Art Pace**, San Antonio, Texas, USA.

Three, **Victoria Miro Gallery**, London, Storbritannia.

Fanon S.A., **The Arena**, Oxford Brookes University, Storbritannia.

Gruppeutstillinger (et utvalg)

2008

Print the Legend. The Myth of the West, **The Fruitmarket Gallery**, Edinburgh, Storbritannia.

2007

Video: An Art, A History 1965-2005, **MCA Sydney** og **ACMI Melbourne**, Australia.

The Secret Public. The Last Days of the British Underground 1978-1988, **Institute of Contemporary Arts**, London.

2006

Making History: Art and Documentary in Britain from 1929 to Now, **Tate Liverpool**, Storbritannia.

2005

Temps de Video, arbeider fra samlingen til Centre Pompidou, **Fundació la Caixa**, Barcelona, Spania.

The Projected Image, **Tate Modern**, London, Storbritannia.

2004-2005

Experiments with truth, **The Fabric Workshop**, Philadelphia, Pennsylvania, USA.

2004

DAK'ART 6eme Biennale de l'Art Africain Contemporain, Dakar, Sénégal.

Whitney Biennial, **Whitney Museum of American Art**, New York, USA.

Berlin Biennale 04, Berlin, Tyskland.

2003

Art, Lies and Videotape: Exposing Performance, **Tate Liverpool**, Storbritannia.

2002

Documenta 11 Platform5: Ausstellung/Exhibition, Kassel, Tyskland.

2001-2002

Turner prize, **Tate Gallery**, London, Storbritannia.

1990

Edge 90, Various sites: London and Newcastle, Storbritannia.

Filmbaserte videoinstallasjoner (et utvalg)

Fantôme Créole, (2005).

True North, (2004).

Baltimore, (2003).

Paradise Omeros, (2002).

Vagabondia, (2000).

The Long Road to Mazatlán, (1999).

Fanon SA, (1997).

Trussed, (1996).

Utmerkelser (et utvalg)

2003

Grand Jury Award, KunstFilmBiennale, Köln, Tyskland.

2001

The McDermott Award, MIT, Cambridge, Massachusetts, USA.

1998

Andy Warhol Foundation Award, USA.

1991

Prix de la Semaine de la Critique, le Festival de Cannes, for *Young Soul Rebels*.

Illustrasjoner

- Forside: Ill. 1: Julien, Isaac: *The Long Road to Mazatlán* (1999), fotografi av to ulike sekvenser i utstillingsrom. ArtPace Foundation of Contemporary Art, San Antonio, 1999. *Isaac Julien with essays by Kobena Mercer and Chris Darke*. London: ellipsis, 2001:65.
- Ill. 2: Cottingham, Laura: *After Alfred Barr: Video Art* (2001). *Outer & Inner Space*, katalog. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts, 2002: 5.
- Ill. 3: Warhol, Andy: Stillbilde fra *Outer and Inner Space* (1965). *Andy Warhol. A Guide to 706 Items in 2 Hours 56 Minutes*, katalog. Amsterdam: Stedelijk Museum og Moderna Museet: 2007: 54.
- Ill. 4: Gilbert & George: *Are You Angry or are You Boring?* (1977). 242x202 cm. *Gilbert & George*, katalog. London: Tate Publishing, 2007: 71.
- Ill. 5: Julien, Isaac: *After Mazatlán*. (1999-2000). Detalj. Serie bestående av åtte svart-hvitt fotografier fra *The Long Road to Mazatlán* (1999). *The Film Art of Isaac Julien*, katalog. Annandale-on-Hudson, N.Y.: Center for Curatorial Studies, Bard College, 2000:54.
- Ill. 6: Julien, Isaac: *After Mazatlán*. (1999-2000). Detalj. Serie bestående av åtte svart-hvitt fotografier fra *The Long Road to Mazatlán* (1999). *Isaac Julien*, katalog. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.
- Ill. 7: Julien, Isaac: *Paradise Omeros* (2002). Installation view. Utsnitt, fotografi fra utstillingsrom, Edinburgh College of Art 2003. *Isaac Julien*, katalog. Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.
- Ill. 8: Julien, Isaac: *Fantôme Créole Series: "Mise en scène No. 2"* (2005). *Isaac Julien*, katalog. Paris: Centre Pompidou, 2005:29.
- Ill. 9: Julien, Isaac: *Fantôme Créole Series: "Ouagadougou 2000"* (2005). *Isaac Julien*, katalog. Paris: Centre Pompidou, 2005:33.
- Ill. 10: Robinson, Bradley: *Dark Companion. The life story of Matthew Henson first of all great Negro explorers*. Forsidebilde. *Isaac Julien*, katalog. Paris: Centre Pompidou, 2005:53.
- Ill. 11: Julien, Isaac: Stillbilde fra produksjonen av *True North* (2004). Aktør Vanessa Myrie. *Isaac Julien*, katalog. Paris: Centre Pompidou, 2005:55.

- III. 12: Julien, Isaac: *True North Series*. "Black Coat Blowing Right" (2004). *Isaac Julien*, katalog. Paris: Centre Pompidou, 2005:49.
- III. 13: Julien, Isaac: *The Long Road to Mazatlán* (1999). Grusveien og slangen. Fotografi fra utstillingsrom, Cornerhouse Manchester, 1999. *Isaac Julien* with essays by Kobena Mercer and Chris Darke. London: ellipsis, 2001:63.
- III. 14: Julien, Isaac: *The Long Road to Mazatlán* (1999). Grusveien. *Isaac Julien*, katalog. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.
- III. 15: Julien, Isaac: *The Long Road to Mazatlán* (1999). Utsnitt av *3xUntitled*. Fra auksjonshallen. *Isaac Julien*, katalog. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.
- III. 16: Julien, Isaac: *The Long Road to Mazatlán* (1999). Telefonkiosken. Fotografi fra utstillingsrom. ArtPace Foundation for Contemporary Art, San Antonio, 1999. *Isaac Julien* with essays by Kobena Mercer and Chris Darke, 2001:66.
- III. 17: Julien, Isaac: *The Long Road to Mazatlán* (1999). Bassengområdet. Fotografi fra utstillingsrom. *Isaac Julien* with essays by Kobena Mercer and Chris Darke. London: ellipsis, 2001:67.
- III. 18: Julien, Isaac: *The Long Road to Mazatlán* (1999). Bassengområdet. Fotografi fra utstillingsrom. *The Film Art of Isaac Julien*, katalog. Annandale-on-Hudson, NY: Center for Curatorial Studies, Bard College, 2000: IX.
- III. 19: Julien, Isaac. *The Long Road to Mazatlán* (1999). Motellet. Fotografi fra utstillingsrom. ArtPace Foundation for Contemporary Art, San Antonio, 1999. *Isaac Julien* with essays by Kobena Mercer and Chris Darke. London: ellipsis, 2001:64.
- III. 20: Julien, Isaac. *The Long Road to Mazatlán* (1999). Baren. Fotografi av utstillingsrom, Tate Britain, 2001-2002. *Isaac Julien*, katalog. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.
- III. 21: Julien, Isaac. Utsnitt av *3xUntitled (from Mazatlán)* (2001). Fotografi fra *The Long Road to Mazatlán* (1999). *Isaac Julien*, katalog. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.
- III. 22: Warhol, Andy: Stillbilde fra filmen *Lonesome Cowboys* (1968). *Andy Warhol. A Guide to 706 Items in 2 Hours 56 Minutes*, katalog. Amsterdam: Stedelijk Museum og Moderna Museet, 2007: 200.
- III. 23: Julien, Isaac: Utsnitt av *3xUntitled (from Mazatlán)* (2001). Fotografi fra *The Long Road to Mazatlán* (1999). *Isaac Julien*, katalog. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005: upaginert.

- III. 24: Scorsese, Martin. Stillbilde fra filmen *Taxi Driver* (1976).
http://en.wikipedia.org/wiki/Taxi_Driver
- III. 25: Julien, Isaac: *After Mazatlán*. Trykk. *Isaac Julien* with essays by Kobena Mercer and Chris Darke. London: ellipsis, 2001:68.
- III. 26: Hockney, David: *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* (1972). Akryl på lerret, 214 x 305 cm. Livingstone, Marco: *David Hockney*. London: Thames and Hudson, 1981:145.
- III. 27: Hockney, David: *Peter Getting Out of Nick's Pool* (1966). Akryl på lerret, 214 x 214 cm. Livingstone, Marco: *David Hockney*. London: Thames and Hudson, 1981:96.
- III. 28: Hockney, David: *Two Boys in the Pool, Hollywood* (1965). Akryl på lerret, 152,4 x 152,4 cm. <http://www.friedrichshainerschule.de/hockney.htm>
- III. 29: Hockney, David: *Portrait of Nick Wilder* (1966). Akryl på lerret, 183 x 183 cm. Livingstone, Marco: *David Hockney*. London: Thames and Hudson, 1981:100.
- III. 30: Bacon, Francis: *Studies from the Human Body* (1970). Triptyk, olje på lerret, 198 x 147,5cm. Schmied, Wieland: *Francis Bacon*. München: Prestel Verlag, 2006: 68.
- III. 31: Bacon, Francis: *Two Figures* (1953). Olje på lerret, 152,5 x 117 cm. Schmied, Wieland: *Francis Bacon*. München: Prestel Verlag, 2006: 59.
- III. 32: Warhol, Andy: *Elvis I and II* (1963).
<http://www.geocities.com/christophermulrooney/criteria/id48.html>
- III. 33: Warhol, Andy: *Gun* (1981-82).
<http://en.easyart.com/art-prints/Andy-Warhol/Gun%2C-c.-1981-82-135710.html>
- III. 34: Fotografi av Andy Warhol fra produksjonen av filmen *Lonesome Cowboys* (1968).
<http://www.warholstars.org/filmch/lone.html>
- III. 35: Pierre et Gilles: *Le cow-boy (Viktor)* (1978).
http://margheritabalzerani.blogspot.com/2007_08_01_archive.html
- III. 36: The Village People (1980). Fotografi fra filmen *Can't stop the music*.
<http://disembedded.wordpress.com/2007/06/10/the-village-peoples-amazingly-awful-cant-stop-the-music/>
- III. 37: Biard, Francois-Auguste: *Slaves on the West Coast of Africa* (ca. 1833). Olje på lerret, 64x90 cm. *The Film Art of Isaac Julien*, katalog. Annandale-on-Hudson, NY: Center for Curatorial Studies, Bard College, 2000:78.
- III. 38: Julien, Isaac: Stillbilde fra *The Attendant* (1993). *The Film Art of Isaac Julien*, katalog. Annandale-of-Hudson, NY: Center for Curatorial Studies, Bard College 2000:83.

Sammendrag

Avhandlingen drøfter forholdet mellom sted og identitet i et utvalg filmbaserte videoinstallasjoner av kunstneren Isaac Julien (f. 1960). Juliens kunstnerskap befinner seg i krysningspunktet mellom dokumentarfilm og et tredimensjonalt kunstuttrykk som inkluderer performance, arkitektur og dans. Arbeidene preges av en teknisk sikkerhet og bruk av avansert montasje, men også av vakre og poetiske bildesekvenser. Identitetsrelaterte temaer som rase, maskulinitet og seksuell legning er fellestrekk ved Juliens produksjoner. En av de uttalte ambisjonene til kunstneren er å utvide det visuelle representasjonsrommet for svarte homofile menn.

Fire arbeider fra årene 1999 til 2005 studeres. Kortere analyser av steder i *Paradise Omeros* (2002), *Fantôme Créole* (2005) og *True North* (2005) danner grunnlaget for en mer omfattende analyse av hovedeksemplet *The Long Road to Mazatlán* (1999). Verket tar for seg mytene rundt den amerikanske Vesten, det ikoniske heltebildet av cowboyen, og dets appell i den homofile kulturen.

I analysen identifiseres, beskrives og diskuteres stedsbegrepet fra flere sider: stedet som en faktisk konkret gjenstand og som en konstruksjon, stedet som en historisk ramme hvor hendelser har foregått, og betydningen av stedenes omfang og relasjoner for verkene produksjon, presentasjon og resepsjon. Stedene identifiseres som ”det eksotiske paradiset”, ”det kalde nord”, ”det mørke kontinentet”, og ”det ville Vesten”. Alle kan sies å ha en mytisk karakter som trekker veksler på en felles vestlig kulturell forståelsesramme, bestående av alt fra et populærkulturelt til et bibelsk begrepsinnhold. Isaac Julien utfører en form for sporsikring når han går tilbake i kunsthistoriske og andre arkiver, og reaktiverer og utvider mytens innhold med glemte handlinger og skjulte personer. Han skaffer opplysninger om avtrykk og merker som er satt, og lader mytene på nytt.

Et perspektiv som utdypes i forhold til de utvalgte verkene og kunstnerskapet som helhet, er å se stedene i lys av den franske idéhistorikeren Michel Foucaults begrep om heterotopia som et sted av annerledeshet eller forskjellighet, særlig slik han framlegger det i teksten ”Des Espaces Autres” fra 1967. Heterotopiabegrepet kan være nyttig for å forstå hvordan rom og steder formuleres i Juliens arbeider, og hvordan de er gjenstand for stadige endringer og utvidelser. I avhandlingen åpner begrepet opp for en aktiv og mangetydig stedsforståelse.

