

Hal Fosters analyser av den moderne kunsten

Kritikk av den vestlige primitivistiske kunsten



Hilde Hernes

Tverrestetisk masteroppgave med hovedfordypning i kunsthistorie

Veileder Ina Blom

Det Humanistiske Fakultet

Estetiske Studier

UNIVERSITETET I OSLO

Vårsemesteret 2010

Sammendrag

I avhandlingen tar jeg for meg den amerikanske kunsthistorikeren Hal Foster, med utgangspunkt i hans tekstmateriale som strekker seg fra 1984 til 2004. Jeg undersøker hans syn på den vestlige primitivismen som kommer til uttrykk i den vestlige moderne kunsten fra begynnelsen av 1900-tallet, i postmodernismen og i den amerikanske samtidskunsten. Jeg undersøker Fosters tekstmateriale: Hva er primitivt materiale, hvem får betegnelsen primitiv, er dette primitive materiale likt eller ulikt i hans tekstmateriale?

Oppgaven består av verksanalyser av vestlige moderne kunstverk. Han benytter seg av psykoanalytisk teori i verkanalysene og i sine analyser av samfunnet på 1900-tallet, som oppklarer meningsinnholdet i verkene og dermed for vår forståelse av dem. Med Fosters undersøkelse av primitivismen i det vestlige samfunnet og i kunsten, bidrar han med en ny forståelse til lesningen av den modernistiske kunsten.

Undersøkelse av den tidligere og fremdeles eksisterende vestlige primitivismen, viser to ting. Hal Fosters nye forståelsesmodell for hvordan man kan lese kunsthistoriens utvikling – den retroaktive kunstutviklingen og hvordan den vestlige kunsttradisjonen har basert seg på et rasistisk, hierarkisk-dikotomisk, lineært tankesett. I tillegg til dette, viser Foster hvordan den psykoanalytiske teorien bidrar til forståelse og meningsinnhold i lys av den modernistiske kunsten, samtidig som han viser hvordan teorien er rasistisk og hierarkisk i grunnvollene. Den psykoanalytiske teorien har en paradoksal karakter på grunn av denne ambivalensen, som gjør at Foster stiller seg kritisk til den samtidig som han benytter seg av den.

Hal Foster er en representant innenfor postkolonialismen: dette kommer frem gjennom hans undersøkelser av primitivismen i den vestlige moderne kunsten som ifølge han er basert på et patriarkalsk makthierarki. Han ønsker å få bukt med dette, som både den vestlige moderne kunsten og samfunnet generelt forholder seg til i skapelsen av seg selv. I denne forbindelse kommer jeg inn på hans estetisk-politiske prosjekt: han utfordrer den akademiske disiplinen – kunsthistorie.

*Lysets kriger glemmer aldri sine venner,
for på slagmarken er deres blod blitt blandet med hans.
En lysets kriger trenger ingen til å minne ham på
hjelpen han har fått av andre,
han husker det av seg selv,
og deler all belønning han får med dem.*

Paulo Coelho
Håndbok for lysets krigere

En gedigen takk til alle som har støttet meg gjennom denne prosessen

Først og fremst vil jeg rette oppmerksomheten til min veileder Ina Blom. Du har en særegen måte å behandle smånervøse masterstudiner på og å komme med konstruktiv kritikk.

Masse honnør til deg!

Uttalige tanker går til Kongsvinger-jentene:
dere vet hvem dere er og hva dere betyr for meg!

En spesiell takk til

Hilde Haug for gjennomlesning og Mia Le for datateknisk hjelp.

Familien kommer jeg ikke uten om: takk for oppmuntrende og støttende ord.

Patricia og Gjertrude: takk for alle samtaler, med og uten vin, både om frustrasjon og glede –
dere har vært en utrolig støtte for meg.

Den siste jeg vil takke er min samboer, Inge Tunheim. Takk for at du har holdt ut med meg,
spesielt i de periodene hvor jeg nesten ikke har holdt ut med meg selv.

Enormt glad i deg.

Hilde Hernes, 04.05.2010, Oslo

*Culture is everything. Culture is the way we dress, the way we carry our heads,
the way we walk, the way we tie our ties – it is not only the fact of writing
books or building houses.*

Aim'e C'esaire, "Culture and Colonization" (1956)

INNHALDSFORTEGNELSE

1. 0 INNLEDNING	S. 8
1.1 PROBLEMSTILLING OG AVGRENSNING	S. 8
1.2 HAL FOSTER OG TIDSSKRIFTET <i>OCTOBER</i>	S. 10
1.3 DEFINISJONEN AV DET PRIMITIVE	S. 12
1.4 OPPGAVENS METODISKE OG TEORETISKE RAMME	S. 14
1.5 PRESENTASJON AV AVHANDLING	S. 15
2. 0 HAL FOSTERS RETROAKTIVE HISTORIEMODELL	S. 17
2.1 PETER BÜRGERES FORSTÅELSE AV AVANTGARDEN OG NEO- AVANTGARDEN	S. 19
2.2 KUNSTHISTORIENS AKSIOLOGI – DEN VERTIKALE OG HORIZONTAL AKSE	S. 23
2.3 SIGMUND FREUDS TOLKNING AV <i>NACHTRÄGLICHKEIT</i>	S. 25
2.4 SAMTIDSKUNSTENS KOORDINERING AV AKSENE – I LYS AV FOSTERS RETROAKTIVE MODELL	S. 31
2.5 OPPSUMMERING	S. 40
3. 0 FOSTERS ANALYSE AV DEN MODERNE KUNSTENS SKAPELSE	S. 41
3.1 PRIMITIVISMEN I DEN TIDLIGE MODERNISMEN	S. 42
3.2 FOSTERS IDE OM <i>DET SUPPLEMENTÆRE</i>	S. 44
3.3 FOSTERS BRUK AV <i>DE LACANSKE BEGREPENE</i> I SIN KRITIKK AV VESTENS SKAPELSE	S. 45
3.3.1 IDENTIFIKASJONSMODELLEN I ”LES DEMOISELLES D’AVIGNON”	S. 46
3.3.2 FOSTERS TOLKNING AV ”LES DEMOISELLES D’AVIGNON” – VESTENS KONSTITUERING	S. 50
3.4 FOSTERS KRITIKK AV <i>THE MUSEUM OF MODERN ART</i>	S. 52
3.5 OPPSUMMERING	S. 55

4.0 FOSTERS TOLKNING AV <i>PRIMITIVISMEN</i> I DEN SURREALISTISKE KUNSTEN.....	S. 56
4.1 EN KONTEKSTUALISERING AV ”DET PRIMITIVE” I DET MODERNISTISKE SAMFUNNET	S. 57
4.2 DE PRIMITIVE OG ETNOLOGISKE ASPEKTENE I DE SURREALISTISKE VERKENE	S. 58
4.2.1 <i>DET PRIMITIVE</i>: DEN HÅNDLAGDE GJENSTANDEN OG DET PRIMITIVE ARTEFAKTET SOM REPRESENTANTER FOR FORTIDEN	S. 59
4.2.2 <i>DET PRIMITIVE</i>: DET FREMMEDE I MENNESKET	S. 61
4.2.3 <i>DE PRIMITIVE</i>: DE SOSIALE UNDERGRUPPERINGENE I DET MODERNISTISKE SAMFUNNET	S. 63
4.3 <i>DET UHJEMLIGE</i>: UNDERTRYKKELSEN AV DEN UBEVISSTE UNDERBEVISSTHETEN	S. 66
4.4 SURREALISMEN OG FOSTERS KRITIKK AV PRIMITIVISMEN	S. 69
4.5 OPPSUMMERING OM FOSTERS HISTORIESKRIVNING	S. 70
5.0 HAL FOSTERS KRITIKK AV DEN VESTLIGE PRIMITIVISMEN.....	S. 71
5.1 FOSTERS KRITIKK AV DEN PSYKOANALYTISKE TRADISJONEN	S. 71
5.2 FOSTER OG POSTKOLONIALISMEN	S.78
5.3 OPPSUMMERING	S. 87
6.0 KONKLUSJON – HAL FOSTERS ESTETISK-POLITISKE PROSJEKT	S. 88
7.0 BIBLIOGRAFI.....	S. 91
8.0 BILDEMATERIALE MED KILDEREFERANSER.....	S. 96
8.1 BILDEVEDLEGG	S. 98

Kapittel 1. Innledning

Jeg har valgt å skrive om den amerikanske kunsthistorikeren Hal Foster fordi det er interessant å undersøke en levende person, som er med på å definere den amerikanske kunstscenen ved sitt kunstteoretiske bidrag.¹ Jeg forholder meg til Hal Fosters tekstmateriale i avhandlingen, hvor jeg redegjør for hans posisjon som kunsthistoriker. Avhandlingen består av å finne ut av Hal Fosters estetisk-politiske prosjekt, ved å ta utgangspunkt i hans analyser av primitivismen i de vestlige modernistiske verkene. Jeg sporer opp primitivismetemaet i Fosters eget tekstmateriale, som er en analyse av primitivismen i den moderne kunsten. Jeg vil beskrive hans vending i kunsthistorielesningen: hvordan han nyskriver kunsthistorien som kunsthistorie. I tillegg skisserer jeg opp andre teoretiske ståsteder med tanke på hvordan kunsthistorien leses, for eksempel Peter Bürger, Clement Greenberg (jmfør 1.2). Den tyske litteraturprofessoren Bürger er tilhenger av et lineært historiesyn: dette er viktig å ha med – siden det går i mot Fosters historietenkning.² Bjarne Hjelde har skrevet hovedoppgaven ”Hal Fosters begrepsforståelse av psykoanalysen: en diskusjon om nyere kunstkritikk”. Den ble ferdigstilt i år 2006 ved Universitetet i Oslo.³ På tross av at oppgaven tar for seg Foster og psykoanalysen, er den en annen type undersøkelse enn den jeg foretar. Fosters undersøkelser av den moderne kunsten anser jeg som viktig bidrag, kunstnerisk og politisk sett.

1.1 Problemstilling og avgrensning

Oppgavens tittel er *Hal Fosters analyser av den moderne kunsten*. Intensjonen med avhandlingen er å redegjøre for Hal Fosters kritikk av hvordan den vestlige, moderne kunsten har forholdt seg til primitivt materiale i sine kunstverk. I den forbindelse undersøker jeg hva eller hvem Foster mener det primitive er, og om ”disse primitive” utgjør det samme materialet i de fire hovedtekstene hans. Eksisterer det brudd, eller er det samsvar i definisjonen av primitivt materiale i hans tekster? Utvalget av Fosters tekstmateriale strekker seg fra 1985 til 2004, hvor han drøfter de (vestlige) modernistiske kunstneres posisjoner i forhold til

¹ Hans kunsthistoriske betydning belegger jeg med følgende presentasjon av ham i *Art in Theory*: ”[a] contributor to the journal *Art in America* on the early 1980s, Foster became one of the most prominent of a new generation of American critics active in the wake of Modernism”. Charles Harrison og Paul Wood, introduksjon til Hal Fosters ”Subversive Signs” i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood, 1037–1038 (Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003), 1037.

² Hal Foster, *The Return of The Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (London, The MIT Press, 1996), 13.

³ Bjarne Hjelde, ”Hal Fosters begrepsforståelse av psykoanalysen: en diskusjon om nyere kunstkritikk” (Hovedoppgave: Universitetet i Oslo, 2006).

primitivt materiale. Mer spesifikt: Hvilken posisjon har den modernistiske kunstneren inntatt, og hva medførte dette for de ikke-vestlige? De modernistiske kunstnerposisjonene gir et innblikk i hvordan den vestlige kulturen generelt har forholdt seg til de primitive. Fosters analyser av primitivismen viser modernistenes stillingsstakende ovenfor de primitive og hvordan de var med å forme den vestlige kunsttradisjonen. Hvordan skjedde dette, og hvilke konsekvenser har dette fått for de primitive og de vestlige modernistene? I denne forbindelse redegjør jeg for den modernistiske samfunnskonteksten og hvordan den påvirket de vestlige primitivistene. I tillegg ser jeg på hvordan denne konteksten fremdeles tilfører samtidskunstnerne på 1980-90-tallet noe. Siden Foster undersøker benyttelsen av primitivt materiale i den modernistiske kunsten, postmodernistiske kunsten og i samtidskunsten, dreier undersøkelsene hans seg om en historisk forståelse. Problemstillingen lyder som følger: *Hva er Hal Fosters estetisk-politiske prosjekt – i lys av primitivismediskursen?* Jeg skriver Foster sin nyskrivning av kunsthistorien som kunsthistorie, i lys av hans kritikk og undersøkelser av den vestlige primitivismen.

Jeg forholder meg spesifikt til ett kapittel og tre bøker av Hal Foster i avhandlingen, som jeg kort skisserer opp nedenunder. I kapitlet “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” i *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*⁴ (1985/1999) drøfter Foster en primitivisme som eksisterte under den vestlige kolonialismen. Han undersøker hvordan denne primitivismen gir utslag i overgangen mellom den førmoderne og moderne kunsten, ved Pablo Picassos verk ”Les Demoiselles d’Avignon” (1907). Kapitlet er en analyse av vestens definering av det primitive på ulike nivåer (i kolonialismen, i den tidlig-modernistiske vestlige kunsten og hos The Museum of Modern Art (MoMA). I *Compulsive Beauty*⁵ (1993) undersøker han surrealismebevegelsen på 1920-tallet i lys av det freudianske begrepet *the uncanny* (som jeg oversetter til *det uhjemlige*). Begrepet representerer et undertrykt fenomen som gjenoppstår traumatisk på grunn av sin tidligere undertrykkelse.⁶ I *The Return of The Real* (1996) drøfter Foster den amerikanske kunsten i tidsrommet 1950 til 1990. Han drar i tillegg en parallell mellom den historiske avantgarden på 1910–20-tallet og neo-avantgarden på 1960–70-tallet for å vise sin historieforståelse av kunstutviklingen. I *Prosthetic Gods*⁷ (2004/2006) redegjør han for tidlig-primitivistiske kunstnere (Pablo Picasso, Paul Gauguin), modernistiske kunstnere og samtidskunstnere (Robert Gober) som alle

⁴ Hal Foster, “The primitive Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” i *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, 181–208. First New Press Printing (New York: New York Press, 1999).

⁵ Hal Foster, *Compulsive Beauty* (London: The MIT Press, 1993).

⁶ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, 7.

⁷ Hal Foster, *Prosthetic Gods* (London, The MIT Press, 2006).

forholder seg til eller benytter seg av primitivt materiale på ulike måter. Fosters bidrag dreier seg om hvordan den modernistiske kunsten forholder seg til primitivt materiale, og hvordan Vesten definerer seg i forhold til dette ”andre”. Jeg forholder meg også til Fosters publiserte artikler i tidsskriftet *October*. For å kunne sette Foster inn i en kunsthistorisk- og filosofisk tradisjon i tillegg til å posisjonere han i forhold til de andre teoretiske aktørene, forholder jeg meg til andre representanter (både ikke-europeiske og vestlige kunstnere, vestlige kunstprofessorer og lignende) som har skrevet om den vestlige primitivismen.

1.2 Hal Foster og tidsskriftet *October*

Hal Foster (f. 1955) er en amerikansk kunsthistoriker som jobber ved University of Princeton i USA, i tillegg til å være en aktiv kunstkritiker innenfor den amerikanske kunstscenen. Slik jeg forstår det, er han en poststrukturalistisk kunsthistoriker som benytter seg av psykoanalytisk, marxistisk og etnologiske teorier. Han var tidligere redaktør for det anerkjente tidsskriftet *October*. Hal Foster inngår i forskningsfeltet som på 1980–90-tallet har en åpenbar sammenheng med *October*-miljøet. Noen av hans samarbeidspartnere er Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Yve Alain Bois. Clement Greenberg (1909–1994) var en betydningsfull kunstkritiker i amerikansk kunsthistorie. Han var talsmann for den formalistiske retningen og underkjente for eksempel den historiske avantgarden (surrealismen, dadaismen), som går imot Fosters tenkning.⁸ Utfallet av hans formalisme kommer til uttrykk i teksten ”Modernist Painting” fra 1961, hvor han taler for den estetiske verdidommen i mediene på tvers av den kanoniske kunsthistorien, som er en historismetenkning som går imot Fosters tenkning om kunstutviklingen.⁹ Krauss (f. 1940) har skrevet vesentlige tekster om avantgardekunsten og om surrealismen, og kommet inn på primitivismediskursen i den moderne kunsten, på lik linje med Foster.¹⁰ I begynnelsen av sin karriere formidlet hun Greenberg sine ideer om modernistisk kunst i lys av formalismen, men gikk vekk fra dette senere når hun innså at hans teorier ikke var tilpasset den nyere samtidskunsten.¹¹ Ifølge Justin Wolf stiftet Krauss tidsskriftet *October* i år 1975 i New York City, sammen med Annette Michelson. Deres

⁸ David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000* (New York: Oxford University Press, 2000), 29.

⁹ Francis Francina og Jonathan Harris, ”Introduction to part two” i *Art in modern culture: An Anthology of critical texts*, red. av Francis Francina og Jonathan Harris, 293–296 (London: Phaidon, The Open University, 2006), 294–295.

¹⁰ I teksten ”No More Play” undersøker hun for eksempel surrealismekunsten, mens i ”Sculpture in the Expanded Field” undersøker hun samtidskunstneren Robert Smithsons ”Spiral Jetty” i forbindelse med den historiske avantgardekunsten. Tekstene står i Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985).

¹¹ Charles Harrison og Paul Wood, introduksjon til Rosalind Krauss ”A View of Modernism” i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood, 976–979 (Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003), 976.

intensjon var å formidle fransk poststrukturalistisk teori til den amerikanske kunstscenen og drøfte disse i lys av den postmoderne kunstteorien. I likhet med Foster, foretok de nylesninger av den historiske avantgarden.¹² Kunstprofessor og kritiker Buchloh er, i likhet med Foster og Krauss, opptatt av en nylesning av den modernistiske kunsten.¹³ Ifølge Francis Francina og Jonathan Harris forsøker de tre kunsthistorikerne å dra inn sosiale og samfunnsmessige undersøkelser inn i den akademiske disiplinen, kunsthistorie. De stiller seg åpne om hvorvidt dette er mulig.¹⁴ Kunsthistorikeren Bois (f. 1952) er opptatt av den samme tematikken som de tidligere nevnte i octobermiljøet: kunstnerne i det 20. århundret med fokus på den historiske avantgarden og neoavantgarden.¹⁵

Hal Foster har selv skrevet og publisert utallige artikler om moderne kunst, dens forhold til postmodernismen, i tillegg til at han har skrevet en god del om primitivisme på ulike plan. Nedenunder gir jeg noen korte innføringer i noe av Fosters tekstmateriale publisert i tidsskriftet *October*, for å vise frem temaene han er opptatt av. I artikkelen ”Dada Mime” problematiserer Foster den dadaistiske kunstens arbitrære verk, som ifølge han har i seg en uforenlig dobbelthet.¹⁶ Han forholder seg spesifikt til dadaisten Hugo Ball og dadaisten/surrealisten Max Ernsts verk, og undersøker utviklingen i kunstverkene deres. Han kommer inn på den maskuline identitetskrisen som dadaistene stiller spørsmål ved i verkene sine, som både viser en frykt for å kollapse i tillegg til menneskets angst som fremmed i et industrielt samfunn. I Max Ernsts verk ”The Hat Makes The Man” (1920) vises dobbeltheten: menneskets fremmedgjøring og industrialiseringen.¹⁷ Fokuset i artikkelen er den historiske avantgardekunsten og hvordan deres representanter forholder seg til sin kunsthistorie utviklingsmessig. I artikkelen "Obscene, Abject, Traumatic" skriver han: “[i]n contemporary art and theory; [...] there is a general shift in conceptions of the real: *from the real understood as an effect of representation to the real understood as an event of trauma.* [...]”¹⁸ I den amerikanske samtidskunsten på 1980–90-tallet representerer det traumatiske materiale ”det andre”, materiale som har blitt undertrykt i kulturen. Det er en psykoanalytisk lesning av

¹² Justin Wolf, ”Rosalind Krauss” i The Art Story Foundation, <http://www.theartstory.org/critic-krauss-rosalind.htm> (Oppsøkt: 19.04.2010.)

¹³ Charles Harrison og Paul Wood, introduksjon til Gerhard Richter ”Interview with Benjamin Buchloh” i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood, 1147–1157 (Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003), 1147.

¹⁴ Francis Francina og Jonathan Harris, ”Introduction to Part III” i *Art in modern Culture: An anthology of critical texts*, red. av Francis Francina og Jonathan Harris, 171–173 (London: Phaidon, The Open University, 2006), 171–172.

¹⁵ ”Yve-Alain Bois, biography”, <http://www.egs.edu/faculty/yve-alain-bois/biography/> (Oppsøkt: 20.04.2010.)

¹⁶ Hal Foster, ”Dada Mime”, *October*, nr. 105 (sommer, 2003), 168.

¹⁷ Foster, ”Dada Mime”, 172.

¹⁸ Hal Foster, ”Obscene, Abject, Traumatic”, *October*, nr. 78 (høst, 1996), 107.

samtidskunsten Foster foretar her. Det lacanske blikket, traumatisk gjenoppstående materiale, refererer til et brudd i den vestlige kunsttradisjonens kunstkonvensjon som har vært regjerende frem til modernismen, om å lage kunstverk som skjerner betrakterne mot primitivt og såkalt truende materiale.¹⁹ Gjennom å forholde seg til psykoanalytiske begrep og Julia Kristevas lesning av samtidskunsten proklamerer han at det vestlige hegemoniet står på spill.²⁰ Foster viser frem den nære tematikken i surrealistenes kunstverk som gjenoppstår i den postmodernistiske kunsten.²¹ Han undersøker kunsthistoriens utvikling som kunsthistorie. I ”An Art Of Missing Parts” undersøker han verkene til den amerikanske samtidskunstneren Robert Gober. Tematikken hos Foster dreier seg igjen om kunstnerens behandling av traumatisk gjenoppstående materiale.²² Han forholder seg til Jean Laplace sin lesning om *gåtefulle pekere*, i den betydning at verkene til Gober *stiller spørsmål om vår egen eksistens*.²³ Foster undersøker hva disse verkene representerer, ved en psykoanalytisk tilnærming. Hal Foster er opptatt av primitivisme i lys av: traumer, undertrykthet, psykoanalyse og historieforståelse.

1.3 Definisjonen av det primitive

Min avhandling tar utgangspunkt i Hal Fosters kunsthistoriske arbeid og hans analyser av primitivismen i den vestlige modernistiske kunsten. Som et startpunkt for hva det primitive og primitivismen i moderne kunst er for noe, siterer jeg William Rubin i artikkelen ”Modernist Primitivism” (1984):

[d]uring the last two decades, the words ”Primitive” and ”primitivism” have been criticized by some commentators as ethnocentric and pejorative, but no other generic term proposed as a replacement for “primitive” has been found acceptable to such critics; none has even been proposed for “primitivism”. That the derived term primitivism is ethnocentric is surely true – and logically so, for it refers not to the tribal arts in themselves, but to the Western interest in and reactions to them. Primitivism is thus an aspect of the history of modern art, not of tribal art. [...] The notion that “primitivism” is pejorative, however, can only result from a misunderstanding of the origin and use of the term, whose implications have been entirely affirmative.²⁴

¹⁹ Foster bruker lacansk teori på samtidskunstnerens verk og i den forbindelse beskriver han Jacques Lacans teori om blikket i lys av den vestlige kunsttradisjonen på denne måten: “[s]uch is aesthetic contemplation according to Lacan: some art may attempt a *trompe l’oeil*, a trickering of the eye, but all art aspires to a *dompte-regard*, a taming of the gaze”. Foster, “Obscene, Abject, Traumatic”, 110.

²⁰ Foster, “Obscene, Abject, Traumatic”, 115.

²¹ Foster, “Obscene, Abject, Traumatic”, 116, 118. I kapittel 4 kommer jeg inn på denne forbindelsen.

²² Hal Foster, ”An Art Of Missing Parts”, *October*, nr. 92 (vår, 2000), 130.

²³ Foster, ”An Art Of Missing Parts”, 134–135.

²⁴ William Rubin, ”Modernist Primitivism, 1984” i *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*, red. av Jack Flam og Miriam Deutch, 315–334 (Berkeley, California: University of California Press, 2003), 319. Teksten ble skrevet i forbindelse med en primitivismeutstilling som ble utført av MoMA i 1984, kuratert av William Rubin. I kapittel 3 kommer jeg nærmere inn på Foster sin kritikk av denne utstillingen.

Gjennom tekstutdraget kommer det frem to ting. For det første står begrepet det primitive innenfor en etnografisk kontekst. For det andre refererer primitivisme ifølge Rubin til måten de vestlige kunstnerne har valgt å benytte seg av de kunstneriske artefaktene på, fremfor å vise til det etnografiske artefaktet i seg selv. Det er denne definisjonen av primitivisme Foster forholder seg til i sine verksanalyser av de modernistiske verkene: Han undersøker hvordan de vestlige modernistene har forholdt seg til de ikke-vestlige artefaktene²⁵ uten å tenke på artefaktens opprinnelige kontekster. I kapittel 3 kommer jeg nærmere inn på Fosters kritikk av William Rubin, som var med på å sette opp en primitivismeutstilling i 1984 på MoMA (*The Museum of Modern Art*): en utstilling som viste frem verk fra Vesten og ikke-Vesten som forsont i en type likhet. Her dras det paralleller til kolonitiden. I artikkelen ”Italian Painting” er kunstkuratoren Ezio Bassani positiv til hvordan modernistene (spesielt futuristen Carlo Carra) ble inspirert av den afrikanske kunsten, som resulterte i et fremskritt og nyutvikling i hans kunstoeuvre.²⁶ På tross av at Carra, som mange andre vestlige modernister, snakket nedsettende om den afrikanske kunsten og kalte den primitiv²⁷, forandret kunstneren ståsted senere i sin karriere etter at han hadde oppnådd en stabil kunstnerstatus. Bassani hevder at den italienske kunstneren ikke så ned på den afrikanske kunsten, noe han begrunner med de åpenlyse likhetstrekkene mellom verdensdelene i verkene.²⁸ Dette poenget, hvilke holdninger samfunnet generelt på begynnelsen av 1900-tallet hadde til de primitive eller primitivt materiale, er noe Foster også gransker i verksanalysene. Rosalind Krauss deler den vestlige primitivismen, de vestlige primitivistiske kunstnerne, inn i to grener ut i fra hva de vil oppnå med verkene sine, i teksten ”Giacometti”. På den ene siden står de som forholder seg til de formale elementene i primitive verk, av Krauss kalt milde primitivister. Hun bruker Alberto Giacomettis verk ”Spoon Woman” (1928) som et eksempel på dette, når hun sier: ”a primitivism gone formal and therefore gutless”.²⁹ På den andre siden grupperer hun de hardbarkedede primitivistene, som bevisst benytter primitive elementer, for eksempel de primale fantasiene, i håp om å overskride de formale grensene – hvor de iscenesetter primitivismen

²⁵ De ikke-vestlige artefaktene eller de primitive gjenstandene, i den konteksten jeg tar utgangspunkt i, stammer fra afrikanske og oseaniske kunstverk (skulpturer, malerier, håndlagde gjenstander).

²⁶ Ezio Bassani, ”Italian Painting” i *Primitivism in the 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern Volume II*, red. av William Rubin, 405–415 (New York: The Museum of Modern Art, 1988), 410.

²⁷ Carra siteres av Bassani: ”this embracing of the lessons of extra-European artists was “a gross error and unwitting fraud into which the major artists of contemporary France had fallen, ... mistakes attributable to the fallacy of thinking that they could artificially create for themselves an innocence and a modern sensibility by turning to the remote center of Africa to find ready-made the inspirations and archaic motifs for their plastic constructions, which, for whatever reason, were then supposed to respond, through a kind of cultural suggestion, to the aesthetic needs of our very modern sensibility.” Bassani, ”Italian Painting”, 405–406.

²⁸ Bassani, ”Italian Painting”, 407–408.

²⁹ Rosalind Krauss, ”Giacometti” i *Primitivism in the 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern Volume II*, red. av William Rubin, 503–533 (New York: The Museum of Modern Art, 1988), 507.

som noe laverestående.³⁰ Spesielt i kapittel 5 viser jeg Fosters syn på hva primitivismen er; ikke-vestlige folkeslag eller andre fenomen som den vestlige verden posisjonerer seg i forhold til – som noe høyerestående. Primitivismen hos Foster favner mer enn Krauss, som i hovedsak refererer til kunstneriske artefakter brukt av vestlige kunstnere for å utvikle sin egen kunstska­ping. I Lynne Cookes tekst ”The resurgence of the night-mind: primitivist revivals in recent art” stiller Cooke seg kritisk til hvordan kunstnerne fra 1950-tallet og opp til 1980-tallet bruker primitivismeelementer ukritisk i skapingen av kunstverk. Hun sier: ”[...] too many painters merely exploit the styles and imagery conventionally associated with primitivist expression in an uncritical or cynical fashion.”³¹ Der Cooke kritiserer primitivismen i samtidskunsten, skaper Foster en modell for hvordan å komme utenom denne (kapittel 2). Foster, med sin psykoanalytiske tilnærming til moderne kunst, viser hvordan kunstnerne og samfunnet på 1900-tallet var bundet til en paradigmatenkning med rasistisk karakter. Han kaster et nytt lys over både den vestlige (modernistiske) primitivismekunsten og den vestlige kunsttradisjonen. Han opererer innenfor en postkolonialsk diskurs (kapittel 5).

1.4 Oppgavens teoretiske og metodiske ramme

Jeg benytter meg av Hal Fosters teoretiske materiale som kommer frem i hans analyser av den modernistiske kunsten. Undersøkelsen springer ut i to retninger: Hva forteller hans analyser om primitivismen i den modernistiske kunsten oss om den vestlige kunsthistoriens utvikling? Hva slags forskning er det Foster bedriver i lys av hans undersøkelse av kunsthistorien som kunsthistorie? Det siste punktet må sees i sammenheng med den postkoloniale diskursen han opererer innenfor. Avhandlingen dreier seg om Hal Foster sin forståelse av primitivismediskursen i den moderne kunsten, og hvordan denne diskursen griper inn i hans fremstilling av en ny utvikling for kunsthistorien. Jeg skal gjøre rede for og drøfte Hal Fosters innsikt og bidrag til den vestlige kunsthistorien. Annet teoretisk materiale i avhandlingen er psykoanalytisk teori. Jeg kommer inn på Sigmund Freud og hans kjernebegrep i forbindelse til Fosters historiesyn. I tillegg forholder Foster seg til Jacques Lacans psykoanalyse, som er en videreutvikling av Freud, siden han hevder man kan forstå den modernistiske kunsten gjennom denne teorien.³² Foster har et ambivalent forhold til den psykoanalytiske teorien. På

³⁰ Krauss skriver: ”it uses the ”primitive” in an expanded sense (although with close attention to ethnographic detail) to embed art in a network that, in its philosophical dimension, is violently anti-idealist and antihumanist”. Krauss, ”Giacometti”, 514. Georges Bataille kan leses innenfor denne primitivismen. Krauss, ”Giacometti”, 510. Ordene ”milde” og ”hardbarkede” er min oversettelse av Krauss’ ”soft” og ”hard”.

³¹ Lynne Cooke, ”The resurgence of the night-mind: primitivist revivals in recent art” i *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*, red. av Susan Hiller, 137–156 (London: Routledge, 1991), 144.

³² Foster, *Prosthetic Gods*, xii, xiv.

tross av at han benytter seg av den, stiller han seg også kritisk til den – noe som kommer frem i det siste kapitlet (kapittel 5). Jeg forholder meg også til Fosters tolkning av hvordan kunstnerne i Vesten er bundet til det samfunnet de lever i, med for eksempel normer, levereregler og lignende. På grunn av dette drar jeg inn ulike representanter i den postkolonialistiske diskursen (Homi K. Bhabha, Frantz Fanon, Edvard Said og Jacques Derrida, for å nevne noen) som Foster opererer innenfor.

Det metodiske aspektet kommer frem gjennom min redegjørelse av Fosters bruk av sitt utvalgte teoretiske materiale; hans teoretiske materiale benyttes i hans analyser av de tidlig modernistiske, modernistiske og senmodernistiske verkene i hans tekstmateriale. Hans tekstmateriale og kunstverksanalyser er inkludert i metoden for å komme frem til Fosters posisjon som kunsthistoriker og proklamerer om en ny lesning av den vestlige kunsthistorien.

1.5 Presentasjon av avhandling

Hal Foster går imot en kronologisk historielesning. Han leser i stedet kunsthistoriens utvikling retroaktivt. På grunn av dette vil jeg i denne avhandlingen ikke undersøke hans tekstmateriale kronologisk.

I kapittel 2 forholder jeg meg til Fosters bok *The Return of The Real* (1996). Her drøfter jeg Hal Fosters syn på neo-avantgardens historiske betydning i forhold til den historiske avantgarden. Jeg kommer inn på den tyske litteraturprofessoren Peter Bürger og hans tolkning av avantgardene i boken *Om Avantgarden*³³, som skiller seg fra Fosters tolkning. I lys av hvordan Foster forstår viktigheten av neo-avantgarden, redegjør jeg for hans historieforståelsesmodell. Avslutningsvis beskriver Foster en amerikansk kunstscene som koordinerer de to historiske aksene, den vertikale og den horisontale, og hvordan disse aksene, hvis brukt på korrekt måte (ifølge Foster) kan bidra til en annerledes måte å forholde seg til primitivt materiale. Kunstnerne som forholder seg til både den vertikale aksene med det historiske aspektet og den horisontale aksene med det sosiale aspektet, fører dette til kunstverk med både en fortids-, nåtids- og fremtidsdimensjon i seg. På den måten stiller kunstverkene spørsmål til betrakterne av verkene: Hvordan stiller du deg til problematikken/tematikken i verkene? I kapittel 3 redegjør jeg for hvordan Foster hevder den vestlige modernistiske kunsten har klart å opprette seg selv og det vestlige mennesket som overlegent, ved å degradere de ikke-vestlige (primitive) menneskene og deres kunstneriske objekt

³³ Peter Bürger, *Om Avantgarden*, overs. av Eivind Tjønneland, Cappelens upopulære skrifter (Oslo: Cappelen Akademiske Forlag AS, 1998).

(primitivismemodellen). Jeg tar utgangspunkt i kapitlet "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks" fra boken *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics* (1999). Kapitlet viser hvordan Foster mener det har skjedd et "misbruk" av primitivt materiale og dermed indirekte av den primitive andre, på vegne av den vestlige (modernistiske) kunstens utvikling og det vestlige samfunnet generelt sett. Dette "misbruket" kommer til uttrykk i en primitivismemodell, gjennom Foster sin redegjørelse av begrepet om det "det supplementære", som viser hvordan Vesten har forholdt seg til de primitive (ikke-vestlige) som et supplement til dem selv. Jeg redegjør for Jacques Lacans identitetsprinsipp, som består av en underkastelse av det primitive på Vestens vegne: slik at Vesten kunne konstituere seg som et overlegent individ, med sin egen moderne kunstform i den vestlige kunsthistorien. Jeg avslutter kapitlet ved å redegjøre for hans analyse av Pablo Picassos kunstverk "Les Demoiselles d'Avignon", og hvordan dette misbruket av primitivt materiale ble utført av kunstneren. I kapittel 4 redegjør jeg for hvordan Foster mener at et tidligere undertrykt fenomen vil gjenoppstå på et senere tidspunkt, på grunn av sin tidligere undertrykkelse. Dette kommer jeg inn på i kapittel 2 om utviklingen i den amerikanske kunstscenen, men her viser jeg bevegelsen i lys av Sigmund Freud sitt begrep *det uhjemlige*, som Foster forholder seg til. I boken *Compulsive Beauty* (1993), som jeg tar utgangspunkt i, beskriver Foster hele surrealismebevegelsen som en uhjemlig skikkelse, fordi de blant annet innlemmet primitivt materiale av ulik art i verkene sine. Jeg undersøker hvordan Foster hevder surrealistene brukte primitive artefakter, og hva disse representerte. Poenget er også å vise hvordan de surrealistiske verkene med de primitive artefaktene i seg resulterte i et brudd i den symbolske orden (lacansk begrep), siden samfunnet ikke var klar for nye kunstrepresentasjoner. I kapittel 5 tar jeg utgangspunkt i både *Compulsive Beauty* og *Prosthetic Gods* (2006). I den første delen av kapitlet forholder jeg meg til Fosters verksanalyser fra *Prosthetic Gods*, hvor Foster undersøker årsaken til modernistenes frykt for de ikke-vestlige artefaktene og folkeslagene. Deretter redegjør jeg for utviklingen i hans tekstmateriale om primitivismen i den moderne kunsten. I den siste delen av kapitlet setter jeg Foster inn i en fetisjdiskurs, hvor jeg drar inn flere representanter innenfor både den postkoloniale og poststrukturalistiske diskursen. På den måten historiserer jeg Hal Foster, og viser frem hans kunsthistoriske ståsted i forhold til andre representanter.

Kapittel 2. Hal Fosters retroaktive historiemodell

I dette kapitlet skal jeg gjøre rede for Hal Fosters bok *The Return of the Real* (1996), hvor han presenterer sin retroaktive modell for hvordan man kan lese kunsthistorien. Han tar utgangspunkt i en kunsthistorisk lesning av den historiske avantgarden (1910–20) og neo-avantgarden (1950–60), for å vise frem sin teoretiske modell basert på en tvangsrepetisjon. Den historiske avantgarden var, ifølge Foster, en gruppe kunstnere som brøt med de regjerende kunstkonvensjonene og dermed ble uglesett og undertrykt i samfunnet.³⁴ Dette var ikke et generelt brudd, men et brudd med kunst som institusjon. Det historiske avantgardeverket hadde sjokk-karakteren i seg, og opplevdes som traumatisk ved at det ikke skrev seg inn på samme måte som kunsthistoriens tradisjonelle verk.³⁵ Neo-avantgarden ankommer kunstscenen femti år senere, og repeterer den første avantgardens elementer.³⁶ *Nachträglichkeit* eller tvangsrepetisjonen er et freudiansk begrep Foster benytter i modellen, som viser hvordan den historiske avantgarden for første gang blir oppmerksom på sin traumatiske tilstand, i møtet med neo-avantgardens repetering av kunstformene.³⁷ Foster tar også i bruk *parallaxbegrepet* i modellen. Begrepet viser hvordan betrakterne selv er med på å skape kunstverkets betydning, avhengig av hvilket ståsted han/hun inntar i forhold til verket.³⁸ Den retroaktive forståelsesmodellen viser hvordan kunstfenomen får mening retroaktivt gjennom tid. Foster håper at modellen kan skyve på det hierarkiske, lineære historiesynet, som den vestlige kunsthistorien og historismen forholder seg til.³⁹ Ifølge Foster er Peter Bürger en representant for denne. Dette begrunner han med neo-avantgarden, som anses som en repetisjon i forhold til den historiske avantgarden. Hal Foster avskriver denne dikotomistyrte, hierarkiske forståelsen, hvor den første blir den primære og den andre den sekundære.⁴⁰ Poenget med modellen er å vise hvordan kunsthistorien beveger seg både tilbake og fremover i tid. På den måten forholder modellen seg både til den vertikale og den horisontale kunstaksen, som ifølge Foster skaper et kritisk blikk på historien.⁴¹ Den historiske

³⁴ Foster, *The Return of The Real*, 21.

³⁵ Foster, *The Return of the Real*, 16–17. Ordet avantgarde er hentet fra det militære og betyr fortropp. Bjarne Berulfsen, Dag Gundersen, *Fremmedordbok: blå ordbok* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2000), 44.

³⁶ Foster, *The Return of The Real*, 20.

³⁷ Foster, *The Return of The Real*, 29.

³⁸ Foster, *The Return of The Real*, xii.

³⁹ Den retroaktive modellen kan ”nyance our accounts of aesthetic shifts and historical breaks”, som referer til forholdet mellom avantgardene og modernismen/postmodernismen. Foster, *The Return of The Real*, xiii.

⁴⁰ Foster går imot Peter Bürgers lineære historieførløp ”of direct cause and effect, of lapsarian before and after, of heroic origin and farcical repetition, will no longer do”. Foster, *The Return of The Real*, 13.

⁴¹ Foster, *The Return of The Real*, 202. Ifølge Foster refererer de to kunstaksene til hva kunstnerne vektlegger i kunstskapelsen: de historiske eller sosiale aspektene. Foster, *The Return of The Real*, xi.

tvangsrepetisjonen av de kunstneriske formene, med utgangspunkt i forholdet mellom de to avantgardene, viser hvordan den retroaktive bevegelsen er med på å konstituere kunsthistoriens ulike tidsperioder. Foster foretar altså en revidering av hvordan man burde lese kunsthistorien.⁴² I tillegg tematiserer han primitivismediskursen i forbindelse med den nye etnografiske vendingen han mener skjedde på 1980-tallet.⁴³ Slik jeg forstår Foster, inntok kunstnerne rollen som en etnograf i samtidskunsten, som en effekt av neo-avantgardens utforskninger. Kunstneren som etnograf på 1980-tallet bygger videre på neo-avantgardens utvidelse av kunstscenen, som ifølge Foster er et metodisk prosjekt. Noen av samtidskunstnerne undersøker situasjonen til de fremmedkulturelle som tidligere ikke har fått en stemme; de forholder seg til den horisontale kunstaksen (de sosiale aspektene) der neo-avantgarden tidligere koordinerte begge aksene. Foster er kritisk til posisjonen kunstnerne inntar, som etnograf, ved at de ikke har grunnlag for å stille seg i denne posisjonen. Ved at de kun forholder seg til den ene kunstaksen, skjer det en forskyvning av de fenomenene kunstnerne undersøker.⁴⁴ Jeg redegjør for de nye problemene og utfordringene ved å legge vekt på enten den vertikale eller den horisontale aksene. Foster ønsker en kunstscene som koordinerer begge kunstaksene, i sin historiemodell.

Hal Fosters retroaktive forståelsesmodell baserer seg både på hans egen bok *The Return of the Real*, men drøftes også i forbindelse med den tyske litteraturprofessoren Peter Bürgers (f. 1936) anerkjente bok *Om avantgarden*.⁴⁵ Både Foster og Bürger ser viktigheten av den historiske avantgardens posisjon på begynnelsen av 1900-tallet, og hva denne bidrog med i forbindelse til den senere kunsthistorien. Men i Fosters retroaktive modell ligger fokuset på forbindelsen mellom de to avantgardene. Her skilles de to. Til tross for at Peter Bürger ikke er en enkel historist, ser han på neo-avantgarden mer som en repetisjon av den historiske avantgarden. Foster sier at neo-avantgardens betydning i kunsthistorien er nærmest betydningsløs for Bürger.⁴⁶ Allerede nevnt: Hal Foster forholder seg spesifikt til Sigmund Freuds *nachträglichkeitbegrep*, som består av en tvangsrepetisjon. Det er denne repetisjonen Foster selv bygger sin nye teoretiske forståelsesmodell på. Jeg redegjør for begrepet ut i fra Freuds originaltekst "Remembering, Repeating and Working-Through" i referanseverket *The*

⁴² Foster, *The Return of The Real*, 20.

⁴³ Foster, *The Return of The Real*, 172.

⁴⁴ Foster, *The Return of The Real*, 173–174.

⁴⁵ Jeg forholder meg til Peter Bürgers *Om Avantgarden* (Oslo: Cappelen Akademiske forlag, 1998). Originaltittelen på Bürgers verk er *Theorie der Avantgarde*, og ble gitt ut i 1974.

⁴⁶ Foster, *The Return of The Real*, 13–14.

Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii (1911-1913) (1958/1986)⁴⁷, siden den er grunnlagsgivende for Fosters teori.

2.1 Peter Bürgers forståelse av avantgarden og neo-avantgarden

I Peter Bürgers bok *Om avantgarden* forbinder den tyske litteraturprofessoren den historiske avantgarden med ulike kunstneriske retninger på begynnelsen av 1900-tallet, som hadde til hensikt ”å teste ut” kunstinstitusjonen.⁴⁸ Han forholder seg til dadaisten Marcel Duchamps ”kunstverk” ”Urinal”, som representerer ett av de mest anerkjente kunstverkene innenfor den amerikanske kunstscenen. Ifølge Bürger viser verket at kunstinstitusjonen faktisk finnes.⁴⁹ Kort fortalt om konteksten: Under en stor utstilling i Society of Independent Artists hadde juryen bestemt at alle innsendte kunstverk skulle bli stilt ut. Kunstneren Marcel Duchamp satt i denne juryen. For å teste ut om dette virkelig kunne la seg gjøre, sendte Duchamp selv inn et verk. Kunstverket bestod av et urinal (derfor navnet ”Urinal”) som var snudd opp-ned, som han signerte med pseudonymet R. Mutt.⁵⁰ Peter Bürger mener at kunstverkets signatur er en peker til verket som kunstverk siden signaturen er ett av kjennetegnene på at et objekt er et kunstverk.⁵¹ I tillegg skulle verket (urinalet) plasseres innenfor den institusjonelle konteksten (utstillingen), og dermed bli tillagt en verkskarakter. Duchamps ”Urinal” skilte seg fra andre ordinære og offentlige urinaler på grunn av signaturen og den kontekstuelle settingen. Til tross for institusjonens ”rammer”, det at alle innsendte verk skulle utstilles, ble R. Mutts ”Urinal” utestengt fra utstillingen. Bürger omtaler verket som et angrep på kunstinstitusjonen, i og med at det er dette domenet kunstverket opererer innenfor.⁵² Kunstverket til Marcel Duchamp satte spørsmålsteget ved hvem som hadde makten til å bestemme hva et kunstverk skulle være, og hva som gikk under betegnelsen kunst eller kunstverk. Marcel Duchamps ”Urinal” skulle teste ut og vise konvensjonene for kunstutøvelsen, og det var selvrefleksivt både med tanke på kunstens egen posisjon i kunstscenen og verkskarakteren.⁵³

⁴⁷ Sigmund Freud, ”Remembering, Repeating and Working-Through: Further recommendations on the technique of psycho-analysis II (1914)” i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii (1911–1913): The Case of Schreber. Papers on Technique and Other Works*, overs. og red. av James Strachey i samarbeid med Anna Freud, 145–156 (London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1986).

⁴⁸ Bürger, *Om avantgarden*, 56. Kunstinstitusjonen defineres slik av Bürger: ”apparatet som produserer og distribuerer kunst, og de herskende forestillinger om kunsten i en gitt epoke som vesentlig bestemmer resepsjonen av verkene”. Bürger, *Om Avantgarden*, 38.

⁴⁹ Bürger, *Om avantgarden*, 96.

⁵⁰ Foster, *The Return of The Real*, 17, 20.

⁵¹ Bürger, *Om avantgarden*, 96.

⁵² Bürger, *Om avantgarden*, 96.

⁵³ Verkskarakteren refererer til hvordan man definerer kunstverket, hvilke kriterier man legger til grunn i fortolkningen. Bürger sier at ”Duchamps *ready mades* gir f. eks. bare mening i forhold til kunstverket som

Peter Bürger beskriver den historiske avantgardens prosjekt på denne måten:

Alle disse bevegelsene har det til felles at de ikke bare avviser enkelte fremgangsmåter i tidligere kunst, men alle. Til tross for betraktelige forskjeller i måten dette kommer til uttrykk på, foretar avantgardebevegelsene et radikalt brudd med tradisjonen og vender seg i sine mest ekstreme former mot kunstinstitusjonen slik den er utformet innenfor det borgerlige samfunn.⁵⁴

Ifølge Bürger hadde dadaismen, som er en av representantene for den historiske avantgarden, en selvkritisk holdning når det gjaldt kunsten som kunst. Dette begrunner han med at retningen angrep kunstinstitusjonen, istedenfor de tidligere epokene. De tidligere stilretningene hadde gått til angrep på sine forgjengere med tanke på stiler, som kun førte til nye kunstneriske utforminger. Bürger sier at den historiske avantgarden klarte å sette seg inn i sin egen kunsthistoriske situasjon, til tross for at de selv var innlemmet i den.⁵⁵ Den historiske avantgarden forstod at for å forandre på verkskarakteren, kunne de heller angripe stedene hvor verkene var plassert – kunstinstitusjonen. Bürger skriver at ”med de historiske avantgardebevegelsene trer den delen av samfunnssystemet som kunsten utgjør, inn i selvkritikkens stadium.”⁵⁶ Hensikten til avantgarden var å gjøre samfunnet bevisst på kunstverkets stilling som autonomt.⁵⁷ Verket kunne ikke lenger brukes kritisk. Han legger skylden på estetismens innføring av kunstverkets autonomi, som hadde resultert i at kunstverket stod isolert fra samfunnet.⁵⁸ Avantgardeverket brøt kort sagt med samtidens kunstverk, ved at de både var kritiske og nærmest uforståelige å tyde. Ifølge Bürger tok verket avstand fra den organiske (hermeneutiske) verkskarakteren: del og helhet i verket som korrigererte seg i samsvar med hverandre og skapte betydningsinnholdet.⁵⁹ Avantgarden ønsket en ny resepsjon av verket med fokus på konstruksjonsprinsippet: på tross av dette hevder Bürger at man fremdeles kan lese verket hermeneutisk – men at motsigelsen mellom de heterogene delene i verket danner helheten.⁶⁰ Ifølge Bürger angrep avantgarden ”[...] både det distribusjonsapparatet som kunstverket er underlagt, og kunstens status i det borgerlige

kategori [...]”. Angående forbindelsen mellom readymaden og verkskategorien sier han videre: ”så forutsetter denne provokasjonen av kunsten et begrep om hva kunst er.” Bürger, *Om avantgarden*, 96.

⁵⁴ Bürger, *Om avantgarden*, 55.

⁵⁵ Bürger, *Om avantgarden*, 37–38. Hal Foster kritiserer Bürgers forståelse av den historiske avantgarden for å være ”fully significant and historically effective in the first instance”. Foster, *The Return of The Real*, 8. Dette går imot Fosters retroaktive modell.

⁵⁶ Bürger, *Om avantgarden*, 38.

⁵⁷ Å være autonom betyr å være selvstyrende eller selvregulerende. Autonome kunstverk kunne peke mot seg selv, og trengte ikke peke mot eller kommentere noe i samfunnet for øvrig.

⁵⁸ Bürger, *Om avantgarden*, 38.

⁵⁹ Bürger, *Om avantgarden*, 123.

⁶⁰ Bürger, *Om avantgarden*, 126–128.

samfunn, kjennetegnet ved autonomibegrepet”.⁶¹ Han ser, på lik linje med Hal Foster, viktigheten av den historiske avantgarden, til tross for at dens representanter mislyktes med sitt prosjekt.⁶²

På tross av at Peter Bürger berømmer avantgardistene for å tilføre kunsten det selvkritiske aspektet, sier han at den historiske avantgarden mislyktes i å fjerne skillelinjene for kunst og livspraksis.⁶³ Bevegelsen klarte ikke å føre liv og kunst sammen til én sfære. Avantgarden feilet på to områder, både med tanke på kunstinstitusjonens posisjon i samfunnet og kunstverkets egen status som kunstverk.⁶⁴ Gjennom dette kommer det frem hvordan avantgarden feilet: Kunstinstitusjonen eksisterer fremdeles som en institusjon hvor kunstverk blir fremvist. I tillegg mislyktes avantgarden med å fjerne verkskategorien fra kunstinstitusjonen. Bürger sier at verkskarakteren heller ble utvidet med for eksempel Duchamps spøk, da han stilte ut ”Urinalet”. Ifølge han kan de fleste ting kan bli omgjort til et kunstverk. Det avhenger av om det blir plassert innenfor en kunstnerisk kontekst eller ikke. Kunstverkets posisjon som kunstverk ble, ifølge Bürger, utvidet etter den historiske avantgarden.⁶⁵ Hal Foster skriver: ”[f]or Bürger the failure of both historical and neo-avant-gardes spills us all into pluralistic irrelevance, ’the positing of any meaning whatever’”.⁶⁶ Meningsskapelse ble etter avantgardenes inntreden konstituert overalt, eksemplifisert med readymadens⁶⁷ utvidelse av verkskategorien. Bürger mener at avantgardistene var med på å ødelegge de tidligere styrende konvensjonene, som holdt kunstverksproduksjonen i sjakk. Etter deres inntreden kunne alt bli betegnet som kunst. Bürger mener at neo-avantgardens repetering av den historiske bevegelsen var problematisk, fordi den førte til det motsatte av den historiske avantgardens intensjon.

I boken *The Return of The Real* (1996) kritiserer Hal Foster Bürger for ikke å klare å se de nye rommene som neo-avantgardene var med på å skape. Han kritiserer ham også for ikke å se at deres gjenopptakelse av avantgardens former plassert i nye kontekster, faktisk

⁶¹ Bürger, *Om avantgarden*, 38.

⁶² Bürger, *Om avantgarden*, 99.

⁶³ Bürger, *Om avantgarden*, 98.

⁶⁴ Bürger omtaler dadaismens prosjekt slik; ”disse arrangementene dreier seg imidlertid om mye mer enn å likvidere verk-kategorien, nemlig å avskaffe kunsten som en aktivitet spaltet fra livspraksis”. Bürger, *Om Avantgarden*, 95.

⁶⁵ Bürger, *Om avantgarden*, 97. Ifølge Foster nevner ikke Bürger noen spesifikke eksempler på den utvidete kunstverkskarakteren, men jeg tolker det slik at hans kritikk av neo-avantgardens gjenbruk av den historiske avantgardens former, kan representere denne verkskarakteren. Foster nevner Marcel Duchamps readymadefigur (dadaismen) og de russiske konstruktivistenes bruk av strukturer som de gjenopptatte formene i neo-avantgardens kunstutøvelse. Foster, *The Return of The Real*, 4.

⁶⁶ Foster, *The Return of The Real*, 14.

⁶⁷ En readymade er et hverdagslig objekt som gjennom for eksempel plasseringen i en kunstnerisk kontekst, oppnår en kunstnerisk verdi. Kunstneren Marcel Duchamp var den første som lagde disse readymadene.

realiserte avantgardens intensjoner. Ifølge Foster innførte neo-avantgarden nye måter å skape kunst på, som den tidligere avantgarden, for eksempel Duchamp, hadde brukt uten å bli forstått. Det at ”Urinalet” ble tatt ut av kunstutstillingen, viser at den nye verkskarakteren (det hverdagslige fenomenet urinalet) ikke ble akseptert. Tvert imot undersøker neo-avantgarden readymadefiguren i ulike kontekster og innenfor teoretiske vinklinger, hvor verket blir ansett som et reelt kunstverk i museumskonteksten. Den historiske avantgardens posisjon på begynnelsen av 1900-tallet ble repetert av neo-avantgarden på 1950- og 60-tallet.⁶⁸ Bürger stilte seg kritisk til denne senere avantgarden, som ifølge han snudde om på hensikten og prosjektet til den historiske avantgarden. Der Bürger vil unngå repetisjonen, hyller Foster den. Neo-avantgarden gjorde at den historiske avantgardens traumatiske kunstformer ble ordinære, mente Bürger. Der Marcel Duchamps ”Urinal” hadde skapt uroligheter og ble forkastet som kunstverk, ble de hverdagslige gjenstandene til neo-avantgarden innlemmet i kunstinstitusjonen (museet og lignende).⁶⁹ Peter Bürger proklamerer at ”[n]eo-avantgarden institusjonaliserer *avantgarden som kunst* og negerer dermed de genuint avantgardistiske intensjonene”.⁷⁰ Den historiske avantgarden hadde til hensikt å rokke ved kunstinstitusjonen, og stille spørsmål ved hvem som kunne definere hva et kunstverk var for noe. Ifølge Bürger førte neo-avantgardens videreføring og bruk av den historiske avantgarden, heller til en avskrivelse av avantgardens prosjekt. Idet neo-avantgarden gjenopptok avantgardens former for kunstverk på nytt i museet, lik Duchamp, førte det til at kunstverket ble legitimt i museets kontekstuelle setting.⁷¹ Foster sier i *The Return of The Real* at han forstår Bürgers poeng vedrørende neo-avantgardens repetisjon, som resulterte i en omvendelse fra ”anti-aesthetic into the artistic, the transgressive into the institutional”.⁷² Samtidig ser Foster nytten av neo-avantgardens gjennomarbeidelse av avantgardens former, fordi disse førte til etableringen av nye kunstformer. Bürger mente heller at neo-avantgardens bruk av de formale grepene femti år senere gjorde at avantgarden mistet sin effekt og hensikt. Det er innenfor denne kontekstuelle settingen at Bürger kritiserer neo-avantgardens bruk eller etteraping av den historiske avantgarden, fordi ”de virkemidlene avantgardistene tok i bruk, i mellomtiden har mistet sin sjokkvirkning”.⁷³ Neo-avantgarden gjør det motsatte av avantgardens opprinnelige

⁶⁸ Foster, *The Return of The Real*, 21, 14.

⁶⁹ Bürger, *Om avantgarden*, 97.

⁷⁰ Bürger, *Om avantgarden*, 98.

⁷¹ Bürger, *Om avantgarden*, 98.

⁷² Foster, *The Return of The Real*, 11.

⁷³ Bürger, *Om avantgarden*, 98.

ønske, mener Bürger, hvilket var å bryte ned kunstinstitusjonen. Neo-avantgarden førte, ifølge han, heller til en innlemmelse.⁷⁴

2.2 Kunsthistoriens aksiologi – den vertikale og horisontale akse

I *The Return of The Real* (1996) skisserer Foster opp hvordan kunsthistorien er styrt av to akser: den vertikale (diakrone) og horisontale (synkron) akse. I den vertikale aksene er man opptatt av historien, og hvilke medier kunstnerne bruker i kunstverkene. I den horisontale aksene er man opptatt av de sosiale dimensjonene i verket for eksempel sosiale fenomen. Kunstverkene leses i lys av disse aksene, og fungerer som pekere på hva kunstnerne i historien har vært og er opptatt av.⁷⁵ Hal Foster vil vise viktigheten ved neo-avantgardens kunstverk, som klarte å holde de to aksene i en kritisk dialog med hverandre – i motsetning til den historiske avantgarden. Neo-avantgardene brukte kunstaksene på en konstruktiv måte, som han uttrykker slik:

it [min merknad: neo-avantgarden] sought to keep these two axes in critical coordination. [...] At the same time it turned to past paradigms to open up present possibilities, and so developed the horizontal axis or social dimension of art as well.⁷⁶

Dette utsagnet vil jeg gjøre rede for i dette kapitlet. Før neo-avantgardens inntreden hadde kunstnerne forholdt seg til den vertikale aksene: den ene aksene hadde vært overlegen den andre. Foster skisserer opp to retninger som har ført frem til den amerikanske høymodernismen på 1950-tallet. Den ene retningen var den formalistiske retningen, mens den andre var den modernistiske avantgarden. Neo-avantgarden, for eksempel minimalismen, spiller videre på denne sistnevnte historiske og overskridende avantgarden fra 1910, med Duchamp i spissen. Foster nevner hvordan formalistene forholdt seg til den vertikale aksene, som viser til det mediespesifikke og det historiske aspektet i verkene. Disse var opptatt av at kunsten skulle forholde seg til de enkelte medienes kriterier. Ifølge Foster ville formalistene oppbevare kunstverkets institusjonelle autonomi. Deretter kom den historiske avantgarden på 1910–20-tallet, som har ført oss frem til 50-tallet. Ifølge Foster brøt den modernistiske avantgarden med den historiske dimensjonen i kunstverksutfoldelsen. Disse kunstnerne var mer opptatt av å skape nye rom i kunstscenen, fremfor å holde seg til sine egne stabile og separate domener. Foster eksemplifiserer med den horisontale aksens fokus på de sosiale

⁷⁴ Bürger, *Om avantgarden*, 98–99.

⁷⁵ Foster, *The Return of The Real*, xi.

⁷⁶ Foster, *The Return of The Real*, xi.

rommene.⁷⁷ Han nevner hvordan de undersøkte “collage and assemblage, the readymade and the grid, monochrome painting and constructed sculpture”.⁷⁸ Den overskridende avantgarden lagde verk som verken var lagd for fortolkning eller resepsjon, og som derfor ble sett på som traumatiske eller brudd-skapende. Ifølge Foster ville de overskride kunstverkets autonomibegrep.⁷⁹ Det er denne historiske avantgarden, hvilket ble mistolket og undertrykt i sin samtid, som minimalismekunstnerne (neo-avantgarden) tar opp kunstformene til.⁸⁰

Clement Greenberg var en anerkjent kunstkritiker med stor innflytelse blant kritikere og kunstnere. I teksten ”Modernistisk maleri” skriver han hvordan det modernistiske maleriet skulle vise maleriets formale kvaliteter, og mente at hver kunstform (maleriet, skulpturen og lignende) skulle rendyrke sitt eget medium til det ytterste.⁸¹ Flatheten var særegent for maleriet, i motsetning til for eksempel tredimensjonaliteten i skulpturen.⁸² Kunsthistoriker David Hopkins sier i *After Modern Art: 1945-2000* at Greenberg stilte seg svært kritisk til den historiske avantgarden, for eksempel dadaismen og surrealismen, fordi de brøt med normene for den modernistiske kunsten. Modernistiske kunstnere skulle, ifølge Greenberg – som Hopkins siterer, ”stake ut” en egen vei for kunsten. Den historiske avantgarden var en bevegelse som måtte underkjennes og destrueres, på grunn av at den truet den modernistiske formalistiske kunsten. Der hvor formalismen kun skulle vise en kritisk holdning til det bestående, forsøkte avantgarden å destruere eller å overgå denne.⁸³ De to motstridende retningene, formalismen og den historiske avantgarden, opererte i en tid hvor kunstfeltet befant seg i krysningsfeltet av modernismen (frem til 1950-tallet) og postmodernismen (fra og med 1960-tallet). Foster viser hvordan konstitueringen av den historiske (overskridende) avantgarden ble neglisjert til fordel for den formalistiske retningen, nevnt ovenfor.

Videre beskriver Foster hvordan neo-avantgarden entret kunstscenen og koordinerte begge kunstaksene – både den vertikale (med det historiske aspektet) og den horisontale (med de sosiale aspektene). Han beskriver neo-avantgarden som ”a loose grouping of North American and Western European artists of the 1950s and 1960s who reprised such avant-

⁷⁷ Foster, *The Return of The Real*, xi.

⁷⁸ Foster, *The Return of The Real*, 1.

⁷⁹ Foster, *The Return of The Real*, 17.

⁸⁰ Foster, *The Return of The Real*, 1.

⁸¹ Clement Greenberg, ”Modernistisk maleri” i *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye (Oslo: Pax Forlag, 2004), 143.

⁸² Greenberg, ”Modernistisk maleri”, 145, 147.

⁸³ Hopkins siterer Greenbergs egne ord hentet fra “Modernist Painting, 1961”: “[t]he Essence of Modernism lies ... in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but to entrench it more firmly in its area of competence.’ The warning against the ‘subversion’ of the discipline is included to rule out socially generated anti-art impulses, such as Dada and much of Surrealism, from the Modernist master; Greenberg was notoriously opposed to the French proto-Dadaist, Marcel Duchamp. David Hopkins, *After Modern Art: 1945-2000* (New York: Oxford University Press, 2000), 29.

garde devices of the 1910s and 1920s”.⁸⁴ Kunstnerne tok ikke bare i bruk de gamle kunstneriske objektene, men satte disse inn i nye historiske kontekster, som resulterte i enda større rom som kunsten kunne utfolde seg innenfor. Det er slik Foster begrunner neo-avantgardens sammenkobling og koordinering av de to aksene på en kritisk måte.⁸⁵ Foster hevder, i motsetning til Bürger, at neo-avantgarden faktisk er med på å konstituere den historiske avantgarden som bevegelse, når den tar opp igjen de ubearbeidede kunstformene og undersøker disse i ulike kontekster. Han sier at neo-avantgarden stadfester den historiske avantgarden som avantgarde.⁸⁶ I neste avsnitt skal jeg vise hvordan Fosters teoretiske modell fungerer retroaktivt.

2.3 Sigmund Freuds tolkning av *nachträglichkeit*

I *The Return of The Real* viser Hal Foster den retroaktive historiemodellen gjennom begrepene *nachträglichkeit* og *parallax*. Nedenunder skal jeg gi noen fortløpende paralleller mellom Freuds psykoanalytiske teori (lagd i tidsrommet 1911–13) for å gjenhente og bearbeide undertrykt materiale og Fosters redegjørelse av den historiske og neo-avantgardens anti-lineære historieprosess. Jeg forholder meg til kapitlet ”Remembering, Repeating and Working-Through”, i referanseverket *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii (1911-1913)* (1986). Sigmund Freud presenterer den tredelte prosessen av først å lokalisere den traumatiske situasjonen i nåtiden hos pasienten, for deretter å finne trådene som leder bakover i tid til der hvor de vonde hendelsene inntrådte (som pasienten ikke er bevisst på). Til slutt gjenstår det å koble de to tidsrommene sammen i pasientens bevissthet: bearbeidelsesprosessen. Gjennom den psykoanalytiske teorien forsøkte Freud å nå frem til det undertrykte materiale, med egne eller andres erfaringer, opplevelser, minner og tankeprosesser.⁸⁷ Det undertrykte materialet stammet både fra indre og ytre omstendigheter, som er med på å forme personen bevisst eller ubevisst.⁸⁸ Sigmund Freud presenterer en spesiell type undertrykkelse i teksten, som Foster forholder seg til, hvor minnet om hendelsen ikke kan bli gjenhentet på skikkelig vis. Det vil aldri komme tilbake til sin opprinnelige tilstand: det undertrykte og traumatiske minnet relaterer Freud til hendelser fra barndommen.⁸⁹ Barndomsminnene er vanskelige fordi barna ikke er bevisst på den tidligere

⁸⁴ Foster, *The Return of The Real*, 1.

⁸⁵ Foster, *The Return of The Real*, xi.

⁸⁶ Foster, *The Return of The Real*, 20–21.

⁸⁷ Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii*, 147.

⁸⁸ Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii*, 148–149.

⁸⁹ Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii*, 149.

undertrykkelsen, og tenker selv at de fungerer normalt.⁹⁰ Foster mener at neo-avantgarden ufrivillig bearbeider den historiske avantgardens traumer, likt Freuds teori om barndomsminnene: ”one purpose of the Freudian analogy is to suggest that resistance is unknowing, indeed that it is a process of unknowing”.⁹¹ Lest ut ifra denne freudianske modellen var det den historiske avantgarden (1910-tallet) som befant seg i den traumatiske tilstanden. Foster tar utgangspunkt i neo-avantgarden (1950–60-tallet) som tvangsrepeterer de tidligere undertrykte kunstformene til den historiske avantgarden. Tvangsrepetisjonen er en effekt av den tidligere traumatiske tilstanden.⁹² Foster forholder seg til minimalismen, fordi denne neo-avantgarden også ble neglisjert av sin egen samtid – lik den historiske avantgarden.⁹³

Psykoanalytikerens oppgave er derfor å gjøre pasienten bevisst på sine ubevisste traumer, slik at disse kan konfronteres og bearbeides. Freud sier at så lenge pasienten er under behandling, vil han fortsette å repetere. Dette er den første delen av den psykoanalytiske prosessen, da pasienten blir møtt med sine egne fortrenkte, traumatiske erfaringer. Han/hun blir handlingslammet og fortsetter repetisjonen, men som Freud presiserer, er repetisjonen en viktig del av bearbeidelsesprosessen.⁹⁴ Jo mer pasienten repeterer hendelsen, desto større motstand og desto mer bearbeidelse trengs det hos analytikerens. Det motsatte scenarioet er det ønskelige. Jo mindre repetisjon eller handlingsutøvelse fra pasientens side, desto lengre har pasienten bearbeidet erindringen av hendelsen ved sin utøvelse av den. Det traumatiske er da mindre traumatisk. *Nachträglichkeit* består, ifølge Freud, av at pasienten repeterer hendelsen ved den fysiske utøvelsen av den, istedenfor å huske den med erindringen – som en del av bearbeidelsesprosessen.

Som parallell undersøker neo-avantgarden den historiske avantgardens former i ulike kontekstuelle settinger. Marcel Duchamp, en representant for den historiske avantgarden, plasserte et hverdagslig objekt inn i en kunstnerisk kontekst og signerte det. ”Urinalet” var en av hans mange readymades som stilte spørsmål ved kunstens og kunstinstitusjonens makt.⁹⁵

⁹⁰ Freud beskriver denne situasjonen slik: “we may say that the patient does not *remember* anything of what he has forgotten and repressed, but *acts* it out. He reproduces it not as a memory but as an action; he *repeats* it, without, of course, knowing that he is repeating it”. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii*, 150.

⁹¹ Foster, *The Return of The Real*, 21.

⁹² Foster, *The Return of The Real*, 21.

⁹³ Foster, *The Return of The Real*, 35–36.

⁹⁴ Freud beskriver pasientens møte ved sine egne fortrenkte minner eller hendelser slik: “[a]s long as the patient is in the treatment he cannot escape from this compulsion to repeat; and in the end we understand that this is his way of remembering”. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii*, 150.

⁹⁵ Foster, *The Return of The Real*, 16.

Neo-avantgardene, eksemplifisert med minimalismen, popkunsten og appropriasjonskunsten, spiller alle videre på Duchamps readymade-figur.⁹⁶ Hal Foster kaller minimalismekunsten for *en samtidskunstens gåte*, som han begrunner med retningens kryssninger på tvers av tid og rom i kunsthistorien.⁹⁷ Minimalismen danner nye tenkemåter for maleriet og skulpturen, som førte til at retningen brøt med de bestående konvensjonene. Tid og rom-konvensjonene til et kunstverk ble overskredet, og betrakteren fikk en helt ny posisjon ved sin tilstedeværelse i utstillingsrommet. Betrakteren ble en del av kunstverket, på grunn av tilstedeværelsen i rommet.⁹⁸ Da minimalismen oppstod, gikk kunstverket over til å bli diskursivt.⁹⁹ Roland Barthes skriver for eksempel i artikkelen ”Forfatterens død” (1968) hvordan verket ble transformert til en tekst. Der forfatteren tidligere hadde makten over verket,¹⁰⁰ mister nå forfatteren sin autoritative rolle som forfatter etter at det ble ferdigstilt og fremvist til publikum. Forfatteren blir en skriptør, ifølge Barthes.¹⁰¹ Verket blir gjenstand for intertekstualitet, hvor det ikke lenger opererer en mening, meningsdannelsen skapes heller gjennom de ulike referansene i teksten. Teksten er stadig i forandring i møtet med lesernes horisonter, i motsetning til verket, som var stivnet.¹⁰²

Dette skilte minimalismekunsten fra høymodernismens tenkemåte om kunsten som væren. Det diskursive og multimediale materialet utgjør altså en del av det neo-avantgardistiske-verket, og henviser til en ny forståelse av kunsten som både selvkritisk og reflekterende. Den drøfter sine egne elementer og medie-spesifikke væren i nye kontekster.¹⁰³ Minimalismen forholder seg til høymodernismens former med det abstrakte maleriets formale elementer, tilsvarende den vertikale aksens ved deres fokus på kunstverkernes reduserte elementer. Samtidig undersøker de kunstverkene i nye romlige konstellasjoner hvor

⁹⁶ Ifølge Hal Foster fantes det to neo-avantgarder. Den første oppstod på 1950-tallet med Rauchenberg og Kaprow, og ti år senere kom den andre med kunstnerne som Broothaers og Buren. Foster, *The Return of The Real*, 21. Det er viktig å være bevisst på at 1950-tallet tilsvarer høymodernismen i kunsten, mens man på 1960-tallet trer inn i postmodernismen. Ifølge Hal Foster tar minimalismen på 60-tallet med seg elementer fra høymodernismen som den fornekter, samtidig som den videreutvikler nye kunstneriske rom for neo-avantgarden. Foster, *The Return of The Real*, 36. Retningen bryter med de to kunstnerposisjonene opprettholdt av den abstrakte ekspresjonismen: kunstneren som en eksistensiell skaper (Harold Rosenberg) og kunstneren som formalkritiker (Clement Greenberg). Minimalismen rokker både ved ekspresjonismens og formalismens sentrale posisjoner som, ifølge Foster, er representanter for den *moderne kunstens estetikk*. Foster, *The Return of The Real*, 40.

⁹⁷ Foster, *The Return of The Real*, 35. Han beskriver hvordan kunstbevegelsen ”opened up a new field of art, one that advanced work of the present continues to explore”. Foster, *The Return of The Real*, 36.

⁹⁸ Foster, *The Return of The Real*, 38.

⁹⁹ Foster fremhever de tre minimalistene Donald Judd, Robert Morris og Michael Fried, som ved sine tekster på midten av 60-tallet definerte minimalismens objekter på hver sin måte. Foster, *The Return of The Real*, 44.

¹⁰⁰ Roland Barthes, ”Forfatterens død” i *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*, utvalg, overs. og innledn. av Knut Stene Johansen, 49–54 (Oslo: Pax Forlag A/S, 1994), 53.

¹⁰¹ Barthes, ”Forfatterens død”, 51.

¹⁰² Barthes, ”Forfatterens død”, 52–53.

¹⁰³ Foster, *The Return of The Real*, 44.

betrakterne blir innlemmet i verket, som viser til den horisontale aksens fokus på de sosiale aspektene. Minimalismen koordinerer de to kunstneriske aksene for kunstøvelsen, som Foster mener er et gode.¹⁰⁴ Som nevnt tidligere, mener Foster at Duchamp analyserte institusjonen ved å innlemme et ikke-kunstnerisk-objekt (en signert readymade) i kunstutstillingen og at minimalismen stilte spørsmål ved og testet ut den historiske avantgardens elementer. Neo-avantgarden på 70-tallet videreutviklet modeller i forbindelse til readymadens indeksikalske karakter, som fungerte som en kritikk mot kunstinstitusjonen og dets diskurser.¹⁰⁵

Den andre kunstneren som dannet grunnlaget for neo-avantgardens utvikling eller reaksjon, er Alexander Rodchenko, ifølge Foster, med det monokrome maleriet. Han proklamerte maleriets død når han mente man ikke kunne redusere maleriets substans lengre enn det han selv hadde gjort, ved maleriet "Pure Colors: Red, Yellow, Blue" fra 1921. Foster skriver: "[h]ere Rodchenko declares the end of painting, but what he demonstrates is the *conventionality* of painting".¹⁰⁶ Rodchenko tar for seg maleriets konvensjoner, da han viser frem de tre primærfargene på lerretet som for han er fullendt.¹⁰⁷ Maleriet var, ifølge Foster, en kunngjøring på vegne av maleriets konvensjoner.¹⁰⁸ Konvensjonalismen var en neo-avantgarde som særskilt forholdt seg til og tok avstand fra det abstrakte maleriet. Ifølge Foster tok denne retningen over mer og mer på 70- og 80-tallet. Konvensjonalismen tok avstand fra det abstrakte maleriet (jamfør høymodernismen). I likhet med minimalismekunstnerne før dem brukte de appropriasjoner, repetisjoner og simulakreformer fra for eksempel ukeblader, som de satte sammen i kollasjer. På den ene siden sier Foster at konvensjonalismens blaserte kunstverk nørte oppunder kapitalismejaget i samfunnet.¹⁰⁹ På den andre siden: På tross av kunstens bildesammensetning lagd for industriens varehandel, retter de en kritikk mot det samfunnet de er lagd for å bli konsumert av. Det siste tolker jeg ut fra Fosters utsagn om den historiske avantgardens etterligning av det kapitalistiske samfunnet som videreføres av neo-avantgarden, "whereby the avant-garde mimes the degraded world of capitalist modernity in order not to embrace it but to mock it".¹¹⁰ Neo-avantgardens testing av kunstformene skjer i

¹⁰⁴ Foster, *The Return of The Real*, 202.

¹⁰⁵ Foster, *The Return of The Real*, 83.

¹⁰⁶ Foster, *The Return of The Real*, 17.

¹⁰⁷ Foster, *The Return of The Real*, 17.

¹⁰⁸ Foster, *The Return of The Real*, 20.

¹⁰⁹ Foster, *The Return of The Real*, 91. Bruk av repetisjoner (hentet fra minimalismen), simulakre og appropriasjoner i kunstverkene tømte verkene for mening. Kunstverket som tegn kollapset. Ifølge Foster viste kunsten tilbake til et kapitalistisk samfunn, nettopp ved verkene som både var oppsplittet og fragmenterte. Kapitalismens makt førte til at kunsten ble til en vare lik andre varer. Kunsten fikk status som utbyttingsfunksjon, rettere sagt den fikk vareverdi og utbyttingsverdi fremfor en kunstkritisk verdi. Foster, *The Return of The Real*, 66.

¹¹⁰ Foster, *The Return of The Real*, 15–16.

forbindelse med samfunnet det eksisterer innenfor, de utfører kritiske undersøkelser. Samtidig presiserer Foster at kunstneren ikke kan forstå effekten av kunstverkets posisjon i samfunnet, det er først i resepsjonen man ser hva verkene tilførte samfunnet og motsatt.¹¹¹ Foster understreker uansett viktigheten av å forholde seg aktivt og kritisk til det samfunnet man jobber innenfor, til tross for at virkeligheten ikke representerer et enkelt ”nå”, hvilket kommer frem gjennom *nachträglichkeit* og *parallax*.¹¹² Hal Foster opphøyer altså neo-avantgarden ved dens tvangsrepetering, som resulterer i kritiske undersøkelser av kunstformene i historien.¹¹³

Det siste steget i den psykoanalytiske prosessen er at pasienten selv må ville ønske å ta fatt i sine traumer, for å kunne gå videre. Ifølge Freud er det vanlig at pasienten blir handlingslammet, når den møter barndomsminnene første gangen. Etter denne perioden, må han se på problemet som en ting som skal overvinnes. Ifølge Freud handler denne delen om en holdningsendring i pasientens forståelse av sitt tidligere undertrykte fenomen, som nå endres ved at det går igjennom en forskyvningsprosess. Freud sier at det vonde minnet han kaller for sykdom, kun kan bekjempes ved at det er nærværende (ikke fraværende).¹¹⁴ Det nærværende tolker jeg å være hvordan hendelsen blir hentet frem fra underbevisstheten, og er koblet til den nåværende bevisstheten til pasienten. Denne forskyvningen kalles *parallax* og utgjør den traumatiske hendelsen, som blir bearbeidet gjennom repetisjonen (*nachträglichkeit*). Forskyvingen skjer i pasientens horisont idet hendelsen omvendes til et gode, når det traumatiske blir bearbeidet (*parallax*). Pasienten kan dermed gå videre, med mindre problemer enn tidligere i tilværelsen. Hal Foster hevder at neo-avantgarden var den første som virkelig forstod hva den historiske avantgarden forsøkte å gjøre, men neo-avantgarden fullstendig gjorde den ikke. Ifølge Foster var både neo-avantgarden og kulturindustrien med på å skape forbindelsen mellom kunst og liv, som opprinnelig var den historiske avantgardens intensjon.¹¹⁵ På tross av at neo-avantgarden var delaktig i forbindelsen, tolker jeg også at de var kritiske til den. Jeg leser dette ut i fra kunstverkene

¹¹¹ Foster kritiserer Peter Bürger, som gav den historiske avantgarden en type opprinnelse i lys av at forståelsen kommer senere i tid. Foster skriver: ”Bürger projects the historical avant-garde as an *absolute origin* whose aesthetic transformations are fully significant and historically effective [...]”. Foster, *The Return of The Real*, 8.

¹¹² Foster forholder seg til Walter Benjamins ord når han skriver om ”nå-et”. Han sier: ”[t]here is no simple *now*: every present is nonsynchronous, a mix of different times”. Foster, *The Return of The Real*, 207.

¹¹³ Foster, *The Return of The Real*, 20.

¹¹⁴ Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii*, 150–152. Freud skriver: “[h]is illness itself must no longer seem to him contemptible, but must become an enemy worthy of his mettle, a piece of his personality, which has solid ground for its existence and out of which things of value for his future life have to be derived. [...] If this new attitude towards the illness intensifies the conflicts and brings to the fore symptoms which till then had been indistinct, one can easily console the patient by pointing out that these are only necessary and temporary aggravations and that one cannot overcome an enemy who is absent or not within range”. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii*, 152.

¹¹⁵ Foster, *The Return of The Real*, 15–16.

skapt i tidsrommet 1960 til 1980, som til tross for avhengigheten av kapitalismen også kritiserte denne forbindelsen. Ifølge Foster skjer kunstens dekonstruksjon først med den andre neo-avantgardens undersøkelser av kunstverket, fra 60-tallet, hvor de nettopp kobler sammen kunsten og livet. Disse kunstnerne utførte kritiske repetisjoner og dekonstruksjoner.¹¹⁶ Kunstverket blir nært knyttet til det kapitalistiske samfunnet, hvor verket får nye posisjoner. Neo-avantgardens testinger av verket viser hvordan det mister statusen som kunst, og blir en vare på lik linje med andre fenomen i det kapitalistiske samfunnet, for eksempel popkunsten på seksti-tallet.¹¹⁷ Neo-avantgarden jobbet seg fysisk gjennom den historiske avantgardens traumatiske posisjon.

Hal Foster beskriver neo-avantgarden slik: "it is less *neo* than *nachträglich*; and the avant-garde project in general develops in deferred action. Once repressed in part, the avant-garde did return, and it continues to return, but it returns from the future".¹¹⁸ Her kan man tenke på Freuds tolkning av *nachträglichkeit*, hvor han sa at det viktige var å sammenstille de to tidsperiodene av fortidens traume i nåtidens kontekst. Det var først ved å se tidsperiodene sammen, at de gav mening for bearbeidelse.¹¹⁹ Den historiske avantgardens traumer blir først traumatiske når den møter neo-avantgardens repetisjon. Repetisjonene til neo-avantgardene tilsvarer repetisjoner, dekonstruksjoner og testinger av den historiske avantgarden i ulike settinger. Den første neo-avantgarden på 50-tallet tvangsrepetert og dermed konstituerte den historiske avantgarden. Den andre neo-avantgarden ti år senere kontekstualiserer den historiske avantgarden – kritisk. Det er her, nevnt ovenfor, de dekonstruktive testingene foregår. Det er i denne forbindelse at han leser neo-avantgarden mer som en utsatt hendelse (*nachträglich*) enn som *neo*, fordi den ikke kun er en etterfølgende bevegelse.

Foster sier at den historiske avantgardens posisjon som avantgarde først ble realisert ved neo-avantgardens repetering eller gjenopptakelse av dens tidlige kunstverksformer. Duchamp var ikke anerkjent og banebrytende på sin egen tid, på tidlig 1900-tall. Statusen har han fått i senere tid – gjennom resepsjoner, kritiske tolkninger og lignende.¹²⁰ Avantgarden ville ikke blitt stående med den opphøyde posisjonen den har i dag hvis det ikke hadde vært for neo-avantgardens innvirkning på den.¹²¹ Heller ikke den historiske avantgardens intensjoner om et større kunstfelt, hadde skjedd uten neo-avantgardens bearbeidelser. Den historiske avantgarden manglet konteksten omkring sin værenform, hvilket er hva neo-

¹¹⁶ Foster, *The Return of The Real*, 21, 24.

¹¹⁷ Foster, *The Return of The Real*, 66.

¹¹⁸ Foster, *The Return of The Real*, 29.

¹¹⁹ Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xii*, 151.

¹²⁰ Foster, *The Return of The Real*, 8.

¹²¹ Foster, *The Return of The Real*, 21.

avantgarden undersøker gjennom de ulike kontekstene.¹²² Hal Foster understreker altså at der den historiske avantgarden testet ut kunstkonvensjonene, tok neo-avantgarden steget lengre og kritiserte kunstinstitusjonen.¹²³ Den historiske avantgarden med Duchamp og Rodchenko la føringer for neo-avantgarden, for eksempel readymaden og det abstrakte (monokrome) maleriet. Neo-avantgarden dekonstruerte readymaden ved å sette den inn i nye kontekstuelle settinger, for eksempel ved appropriasjonskunstens simulakrabilder. Foster begrunner neo-avantgardens viktighet i forhold til den historiske avantgarden slik; ”a testing [min merknad: utført av den andre neo-avantgarden fra 60-tallet] that, is now extended to other institutions and discourses in the ambitious art of the present”.¹²⁴

Historien skrider fremover i dens tilbakeblikk (*nachträglichkeit*) med de kritiske gjennomarbeidelsene av disse formene, som igjen viser bevegelsen fremover (*parallax*) til samtidskunsten. Foster understreker viktigheten av vår egen eller betrakterens situering, i forhold til hvordan vi leser og tolker kunstverkene. Kunstverkene gis ulike betydninger med tanke på hvor vi står i forhold til det, rettere sagt hvordan betrakterne leser den fortidige og nåtidige historien.¹²⁵

2.4 Samtidskunstens koordinering av aksene – i lys av Fosters retroaktive modell

Hal Foster hevder at den horisontale aksene med dens fokus på de sosiale aspektene har overtatt for den vertikale aksens fokus på de historiske tidsaspektene. Der neo-avantgarden på 60-tallet hadde koordinert de to aksene¹²⁶, har fokuset i samtidskunsten vippet over i vektlegging av den horisontale aksene. Ifølge Foster skjedde dette skiftet i den amerikanske kunstscenen på 1980-tallet, hvor kunstnerne for alvor begynte å interessere seg for ”den kulturelle andre” eller ”den ikke-vestlige andre”. Han omtaler skiftet som en etnografisk vending. Kunstnerne og kuratorene opererte innenfor den antropologiske tidsalderen. Fokuset gikk fra de mediespesifikke til de sosiale problemene. Der kunstnerne tidligere hadde vært bundet til kapitalismen i kunsten, ble kunstnerne opptatt av å snakke på vegne av den ikke-vestlige.¹²⁷ Foster skriver at “the 1990s may be the decade of the itinerant curator who gathers nomadic artists at different sites”.¹²⁸ Ifølge Foster var oppkomsten av kunstneren som etnograf et resultat av flere hendelser. En viktig begivenhet var kunstmarkedets krakk i 1987 i

¹²² Foster skriver “[o]ne event is only registered through another that recodes it; we come to be who we are in deferred action”. Foster, *The Return of The Real*, 29.

¹²³ Foster, *The Return of The Real*, 17.

¹²⁴ Foster, *The Return of The Real*, 24, 25.

¹²⁵ Foster, *The Return of The Real*, xii.

¹²⁶ Foster, *The Return of The Real*, xi.

¹²⁷ Foster, *The Return of The Real*, 172–173.

¹²⁸ Foster, *The Return of The Real*, 282.

USA, som førte til at kunstscenens utstillinger måtte bli sponset fra ulike hold. Det skjedde en omveltning i den amerikanske kunstscenen. Både kunstnere, kritikere og kuratorene søkte utover sine egne regionale grenser for pengestøtte. Foster nevner Andres Serranos "Piss Christ" (1987)¹²⁹, abjekt kunst, som eksempel på et verk som provoserte.¹³⁰ Kunstverkets posisjon fra 60-tallet til og med 80-tallet viser hvordan samfunnets makthavere og kapitalinstanser nærmest penetrerer verket, hvor resultatet er at kunstverket blir verdsatt på grunnlag av sin utbyttingsfunksjon eller vareverdi. Det er ikke lenger kun samfunnet som gjennomtrenges av industrialiseringen, også kunsten.¹³¹ Abjekte kunstverk¹³² på 80-tallet tar avstand mot denne gjennomtrengende makten kapitalismen hadde over kunsten. Foster tolker abjekte verk som en kritisk kunstform, ved at kunstnerne gjør motstand mot det eksisterende samfunnets verdier og holdninger, eksemplifisert med den patriarkalske dominansen.¹³³

Foster sier eksplisitt at mye av primitivismen er bundet til de som sees på som "annerledes" på 1900-tallet.¹³⁴ Man kan spørre seg om muligheten til kun å forholde seg til denne ene horisontale aksene, uten å dra inn elementer fra det historiske aspektet. Jeg tolker det slik at flere av samtidskunstnerne bruker begge aspektene (begge aksene), noe jeg begrunner med Fosters eget utsagn om at samtidskunstnerne opererer i den antropologiske tidsalder. Alt i kulturen blir gjort til mulige undersøkelsesobjekt.¹³⁵ Ved første øyekast vil man kanskje tenke at samtidskunstnerne kun forholder seg til samtidens sosiale fenomen, når de drøfter og innlemmer ulike minoritetsgrupperinger som emner i kunstverkene. Men er ikke disse sosiale fenomenene også like bundet til den vertikale aksene og dens historiske aspekt? Jeg skal benytte noen eksempler som Foster tar i bruk når han redegjør for samtidskunstens koordinering av aksene.

I kapitlet "The Artist as Ethnographer" presenterer han noen kunstnere som faktisk klarer å overgå den vestlige hierarkiske modellen (Vesten versus Østen, med Vesten som den overlegne parten), som mange kunstnere tidligere har vært bundet til. Dette betyr at kunstnerne som etnograf forholder seg til begge begrepene i Fosters historiemodell; *nachträglichkeit* og *parallax*. Kunstnerne bruker tidsaspektet og setter det i forbindelse med samtidens sosiale fenomen. Foster viser noen eksempler som mal for hvordan han selv ønsker

¹²⁹ Jamfør bildevedlegg nr. 1, Andres Serranos "Piss Christ".

¹³⁰ Foster, *The Return of The Real*, 282.

¹³¹ Foster, *The Return of The Real*, 66.

¹³² Foster skriver: "[t]o be abject is to be incapable of abjection, and to be completely incapable of abjection is to be dead, which makes the corpse the ultimate (non)subject of abjection". Foster, *The Return of The Real*, 270.

¹³³ Foster, *The Return of The Real*, 272.

¹³⁴ Foster, *The Return of The Real*, 181. Jeg refererer til den nye kunstnerposisjonen: kunstneren som etnograf.

¹³⁵ Foster, *The Return of The Real*, 180. Foster stiller seg kritisk til den nye kvasi-antropologiske kunstnerrollen.

andre samtidskunstnere skal operere, ved å koordinere den vertikale og horisontale aksene i lys av historiemodellens to begreper, nevnt ovenfor. Han skriver:

Yet rather than ethnographic trophies, these names returns almost as distorted signs of the repressed, to challenge the mappings of the West: [...] and in the Frank Lloyd Wright spiral as if to demand a new globe without narratives of modern and primitive or hierarchies of North and South, a different map in which the framer is also framed, plunged in a parallax in a way that complicates the old anthropological oppositions of an us-here-and-now versus them-there-and-them.¹³⁶

Noen samtidskunstnere bruker tegn eller fenomen som temaer i verket, som tidligere har vært undertrykt. De gamle fenomenene (*trophies*) gjenoppstår som ”ødelagte tegn” i samtidskunsten, på grunn av den tidligere undertrykkelsen. Når disse plasseres i nåtidens kontekst (konteksten til samtidskunstneren), forskyves vår forståelse av det. Mer spesifikt: Kunstnerne gjenhenter gamle fenomen (den vertikale aksene) og setter de inn i samtids kontekst, i møte med samtids fenomen (den horisontale aksene). Dette fører til at vi som betraktere må forholde oss til våre egne standpunkter på nytt.¹³⁷ Foster sier at dette konfronterende elementet i samtidskunsten er ytterst viktig. I den forbindelse henviser han til den primitivistiske modellen som Vesten har vært bundet til opp gjennom historien, og som vi i Vesten fremdeles ikke helt klarer å fjerne oss fra (i og med at vi selv er vestlige vesener). Modellen kartlegger oss i Vesten som nærværende, versus de andre ikke-vestlige ”over there”, som blir til ”back then”.¹³⁸ Modellen er basert på en rasistisk tankegang skapt av Vesten, hvor de ikke-vestlige undertrykkes. Samtidskunstnerens kanskje viktigste oppgave, ifølge Foster, er å konfrontere betrakterne med deres egne ubevisste/bevisste fordommer. Ved å gjøre dette boikotter de den primitivistiske modellen. Denne kunstutøvelsen eksemplifiserer den stedsspesifikke formen, i og med at den forholder seg til ett utvalgt fenomen satt inn i en diskursmodell av fortid og nåtid. Det er i denne forbindelse Foster presiserer viktigheten av å ha en kritisk distanse til undersøkelsesobjektene i samtidskunsten, og spesielt i den nye antropologiske tidsalderen man har trådt inn i.¹³⁹ Samtidig sier han at den kritiske avstanden i seg selv er bundet til primitivismen. Uansett vil en koordinering av de to aksene føre til en

¹³⁶ Foster, *The Return of The Real*, 190–191.

¹³⁷ Her kan man dra parallellen mellom *nachträglichkeit* og *parallax*-bevegelsene, hvor det gamle og undertrykte fenomenet møter samtidsfenomenet. Eksemplet viser Fosters retroaktive modell og hvordan samtidskunstnerne burde koordinere kunstaksene i skapelsen av verk.

¹³⁸ Foster, *The Return of The Real*, 177.

¹³⁹ Foster, *The Return of The Real*, 203.

kritisk avstand til objektene. Disse blir verken ”slukt” eller neglisjert, og på den måten kan den kritiske avstanden fungere som et gode.¹⁴⁰

Til tross for den etnografiske vendingens fokusering på det ikke-vestlige som lenge hadde blitt skjøvet ut av den vestlige verdens domene, førte dette skiftet også med seg noen farer med tanke på hvordan kunstnerne forholdt seg til denne ikke-vestlige andre. Hal Foster problematiserer hvordan noen av samtidskunstnerne tok på seg identiteten til den ”etniske andre”, for eksempel ved å identifisere seg med denne gruppen. Han kaller dette for *the self-othering*.¹⁴¹ Dette førte til en overidentifisering med de ”etniske andre”, som ifølge han førte til en større forskyvning av den kulturelle andre, enn den tidligere volden hvor de hadde blitt undertrykt.¹⁴² I ”Born from Sharp Rocks” skriver samtidskunstneren Edgar Heap of Birds hvordan vestlige kunstnerne som benytter seg av *self-othering* skaper en form for primitivistisk kunst som de ikke-vestlige ikke kjenner igjen. Det er maktdominansen til de vestlige, ved å gjøre dette, han kritiserer.¹⁴³ Ifølge han velger de vestlige samtidskunstnerne ut hva de selv ønsker å benytte i verkene sine, av ikke-vestlige elementer, gjennom informasjonen de får gjennom ulike typer av medier.¹⁴⁴ Han kritiserer behandlingen undergrupperinger i det vestlige samfunnet får, hvor de ”hvite” kan ta for seg av goder og velge selv i motsetning til minoritetene som blir fratatt dette valget.¹⁴⁵ Cherokeeekunstneren Jimmie Durham beskriver problemet til minoritetene som blir offer for *self-othering*-bruken i to punkter, i ”The search for virginity”; De snakker på vegne av et folkeslag de ikke kjenner – posisjonert i en ukjent situasjon, i tillegg til at de på vegne av kunstverket som en ”angrepsposisjon” mot samfunnet – angriper noe de selv ikke vet hva står for (situasjonen til under-grupperingene).¹⁴⁶ På tross av at kunstnerne brukte den etnografiske dekonstruksjonsmodellen som oppstod på 80-tallet, skriver Foster at dekonstruksjonen førte til en hermetisk lukket kunstscene. Mer presist: Dekonstruksjonens oppgave er å åpne opp for ulike minoritetsgrupper og lignende, med etnografiske og antropologiske perspektiver. Samtidig sier Foster at dekonstruksjonen kan få en reduserende effekt, fremfor å gi rom til flere. Han frykter at både kunstinstitusjonen og kunstverket kan opprettholde hverandre

¹⁴⁰ Foster, *The Return of The Real*, 287.

¹⁴¹ Foster, *The Return of The Real*, 180.

¹⁴² Foster, *The Return of The Real*, 203. Jeg benytter bevisst ordet ”etnisk”, for å understreke det hierarkiske betydningsinnholdet i begrepet *self-othering*: slik jeg forstår det, henviser denne prosessen til en primitivisme.

¹⁴³ Edgar Heap of Birds, ”Born from Sharp Rocks” i *The Myth of primitivism: Perspectives on Art*, red. av Susan Hiller, 338–344 (London: Routledge, 1991), 341.

¹⁴⁴ Heap of Birds, ”Born from Sharp Rocks”, 339.

¹⁴⁵ Heap of Birds, ”Born from Sharp Rocks”, 341.

¹⁴⁶ Jimmie Durham, ”The search for virginity” i *The Myth of primitivism: Perspectives on Art*, red. av Susan Hiller, 286–291 (London: Routledge, 1991), 291.

gjensidig, og skyve vekk de andre i samfunnet. Resultatet kan bli en isolert kunstscene for de innvidde, og ikke for det generelle samfunnet.¹⁴⁷ Foster er også redd for tankegangen langs den horisontale aksens: "one selects a site, enters its culture and learns its language, conceives and presents a project, only to move to the next site"¹⁴⁸. Han er skeptisk til at kunstnerne tar for seg ett sosialt fenomen om gangen og undersøker dette, for deretter å forkaste det. På den måten går kunstneren enkelt og greit fra objekt til objekt uten å bekymre seg for hva som skjer med disse objektene i ettertid. Ved å forholde seg til begge aksene unngår man den horisontale aksens problemer. Han presiserer at det kreves ekstra mye bakgrunnskunnskap hos kunstnerne, som foretar denne koblingen av de to aksene. Det er ikke nok at de skal redegjøre skikkelig for ett sosialt fenomen i tidens kontekst, den horisontale aksens med dens sosiale aspekt. Kunstneren må også kunne hele bakgrunnshistorien og utviklingslinjen for dette fenomenet, den vertikale aksens med dens historiske dybde – noe han mener ikke skjer. Sammenkoblingen av de to aksene er kort sagt ingen enkel affære.¹⁴⁹ På tross av fallgruvener ønsker Foster en *produktiv* kunstscene, som koordinerer den historiske og den sosiale akse.¹⁵⁰

Den pakistanske kunstneren Rasheed Araeen er kritisk til hvordan de vestlige samtidskunstnerne i England forholder seg til og bruker primitivismen i verkene sine, noe han skriver om i teksten "From primitivism to ethnic arts". Mer kunnskap og viten om de fremmede kulturene i postkolonialismen har, ifølge han, ført til et større misbruk av de etniske andre.¹⁵¹ Ifølge han ble mange av kunstinstusjonene og kunstlærestedene opprettet i en kolonialistisk tidsalder, som viser seg i tankegodset til disse stedene, bevisst eller ikke. De er basert på tanken om den hvite patriarkalske Vestens suverenitet, som står i det binære forholdet til de fremmede, ikke-vestlige andre. På den måten viderefører instusjonene makthierarkiet videre inn i samtidskunsten.¹⁵² Araeen maner til årvåkenhet: De ledende utøverne innenfor de ulike kunstinstusjonene bør være oppmerksomme på de holdningene som instusjonene er basert på. Ifølge Araeen er mange av disse både imperialistiske og

¹⁴⁷ Foster, *The Return of The Real*, 196.

¹⁴⁸ Foster, *The Return of The Real*, 202.

¹⁴⁹ Foster, *The Return of The Real*, 202.

¹⁵⁰ Han sier: "[t]he two axes were in tension, but it was a productive tension; ideally coordinated, the two moved forward together, with past and present in parallax". Slik omtaler han forbindelsen mellom neo-avantgarden (postmodernismen) og den historiske avantgarden (modernismen), i håp om at samtidskunstneren skal forholde seg til begge kunstaksene som åpner opp kunstscenen. Foster, *The Return of The Real*, 202.

¹⁵¹ Araeen beskriver kunstsituasjonen slik: "[w]hat is not often recognized is the fact that neo-colonialism now exists within western metropolises with large populations of non-European peoples from the ex-colonies of Asia, Africa, and the Caribbean, the purpose of which is to perpetuate their status of subservience to the dominant white society. The incoming African/Asian cultures have provided an opportunity for the development of a new primitivism that goes under the official title of Ethnic Arts". Rasheed Araeen, "From primitivism to ethnic arts" i *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, red. av Susan Hiller, 158–188 (London: Routledge, 1991), 159.

¹⁵² Araeen, "From primitivism to ethnic arts", 159–160.

rasistiske.¹⁵³ Han kritiserer også hvordan det er forventet av de ikke-vestlige kunstnerne at de kun skal skape verk som er tilknyttet sin egen kultur og samfunn, som han selv har følt på kroppen, fremfor at de kan følge sin egen iboende skaperkraft på lik linje med de vestlige kunstnerne. Dette er for han en diskriminerende faktor som han mener bør tas til etterretning både i miljøet til samtidskunstnerne i England, fra teoretisk hold og innenfor kunstinstitusjonene.¹⁵⁴ På tross av at Rasheed Araeen er opptatt på situasjonen til den etniske andre i de vestlige kunstinstitusjonene i England, jobber han aktivt i den samme diskursen som Foster: De ønsker begge en mer rettferdig situasjon for de ikke-vestlige. Der hvor Foster tar for seg hvordan de amerikanske samtidskunstnerne på best mulig måte bør koordinere kunstaksene slik at verkene med primitivt materiale skal få en rettmessig posisjon (ikke underlagt Vesten, eller at de ikke skal bli fremstilt i en utsidedialog), kritiserer Araeen verdigrunnlaget til institusjonene. Det interessante er hvordan Araeen henvender seg til kunstteoretikere og lignende for å revurdere kunsthistorien, noe Foster gjør i verket *The Return of The Real*. Hal Foster nevner for eksempel den stedsspesifikke kunsten som refererer til ikke-stedene, i den eksisterende kulturen, som kan medføre holdningsendringer. Ved å peke på ikke-stedene ønsket kunstnerne å gjenopplive de fortrenge steder eller kulturene som har eksistert. Når kunstverkene peker på noen ikke-vestlige steder som har blitt fortrent fra den vestlige kunsthistoriens domene, skjer det en forskyvning i disse ikke-stedenes kontekst (ved å bli utstilt i kunstinstitusjonen), som gjør at betrakteren må vurdere sine standpunkt på nytt. Foster omtaler slike stedsspesifikke kunstverk for *simulakraverk*, ved at de skaper en illusjon om en tilstedeværelse i kunstutstillingen. Han mener ”Native Hosts”¹⁵⁵ fra 1988 av Edgar Heap of Birds er et eksempel på et slikt verk.¹⁵⁶

De stedsspesifikke verkene fungerer på lik måte som de ikke-stedsspesifikke, med dynamikken om å gjenhente eller skape simulakraster som benyttes som en instans for å sette betrakteren inn i en revurderingsdynamikk. Begge verksformene spiller på den tidligere vertikale aksen, uavhengig om fenomenene eksisterer eller ikke. Deretter innlemmes fenomenene i nåtidens/samtidens kontekst, hvor den problematiske posisjoneringen av disse objektene er fremsatt til offentlig skue. Revurderingen kan begynne i møtet mellom den

¹⁵³ Araeen, ”From primitivism to ethnic arts”, 164.

¹⁵⁴ Araeen, ”From primitivism to ethnic arts”, 179. Han sier: “[...] the idea that the creative abilities of black people are ”fixed” or can only be realized, even today, within the limits of their own traditional cultures is based on the racist philosophy of “ethnic determinism” in art developed during the late nineteenth century”. Araeen, ”From primitivism to ethnic arts”, 179.

¹⁵⁵ Jmfør bildevedlegg nr. 2, Edgar Heap of Birds ”Native Hosts”.

¹⁵⁶ Foster sier: ”[a]nd symbolically this new site-specific work can reoccupy lost cultural spaces and propose historical counter-memories.” Foster, *The Return of The Real*, 197.

vertikale og horisontale aksene, som parallell til hvordan den psykoanalytiske prosessen med *nachträglichkeit* og *parallax* løper side om side.

Foster omtaler transformasjonsprosessen til de stedsspesifikke verkene på denne måten: ”so new site-specific work, in order to remap the museum or to reconfigure its audience must operate inside it”.¹⁵⁷ Jeg tenker på omstruktureringene av for eksempel den kulturelle andre sine plasseringer, i det vestlige hierarkiet. Han sier at hvis det skal skje forandringer i kunstscenen, må disse forandringene skje på stedene der forandringene ønskes gjort. Foster nevner noen kunstnere som gjennom de stedsspesifikke verkene bruker den vertikale aksens historisitet og tidsaspekt for å bidra til forandring. De kobler det historiske aspektet til subjektet i nåtidens sosiale rom, som fører til en krysning av de to aksene. Fred Wilson og Andrea Fraser er to samtidskunstnere som tar i bruk gamle fenomen, og setter disse inn i museets kontekst i dagens samtid (90-tallet).¹⁵⁸ Jamfør Wilsons ”Mining the Museum” (1992): et barn med Ku Klux Klan hette – som viser til den eksisterende volden på tross av at volds-tematikken er gammel.¹⁵⁹ Disse kunstnerne stiller spørsmål om dagens kunstinstitusjon, ifølge Foster, som etter minimalismens utforskning ikke lenger bare representerer *de romlige termene* men også det *diskursive nettverket av praksiser og institusjoner*.¹⁶⁰ Verkene stiller kort sagt spørsmål ved samtidens (80- og 90-tallets) eksisterende kategorier i kunstscenen. Foster sier dette om de to kunstneres praksiser: ”both artists play with museology first to expose and then to reframe the institutional codings of art and artifacts – how objects are translated into historical evidence and/or cultural exempla, invested with value, and cathected by viewers”.¹⁶¹ Jeg mener sitatet viser hvordan samtidskunstnerne på en bra måte overskrider de tradisjonelle kategoriene tid, rom og sosiale fenomen. Foster mener at samtidskunsten revurderer Vestens tidligere og fremdeles rasistiske holdninger, ved å forholde seg til den retroaktive historiemodellen for eksempel ved å forskyve den hierarkiske modellen av Vesten og Østen. Samtidig bearbeider de neo-avantgarden på 60-tallet gjennom sine institusjonelle analyser av verkenes plasseringer og kontekster. Slik knytter Foster neo-avantgarden til kunstneren som etnograf på 80-tallet.¹⁶²

¹⁵⁷ Foster, *The Return of The Real*, 191.

¹⁵⁸ Foster, *The Return of The Real*, 184, 191.

¹⁵⁹ Jamfør bildevedlegg nr. 3, Fred Wilsons ”Mining the Museum”.

¹⁶⁰ Foster, *The Return of The Real*, 184.

¹⁶¹ Foster, *The Return of The Real*, 191, 196.

¹⁶² Han sier: ”as a result contemporary artists concerned to develop the institutional analysis of the second neo-avant-garde have moved from grand *oppositions* to subtle *displacements* (Andrea Fraser) [...] and/or strategic *collaborations* with different groups (Fred Wilson).” Foster, *The Return of The Real*, 25.

Jeg tror verken de stedsspesifikke eller ikke-stedsspesifikke verkene, på tross av å stå innenfor den horisontale aksens, kan leses uten en historisk vinkling. Foster nevner at dette kan forekomme hvis samtidskunstnerne må forholde seg til kunstinstitusjonen eller en annen instans, på grunn av pengestøtte og lignende. Kunstneren og verket må muligens forholde seg til det kunstsynet som oppdragsgiveren står for. Dette ble en større fare i samtidskunsten etter krakket i 1987, hvor kunstnerne fikk pengestøtte fra regionale instanser. Foster hevder at kun ved å fokusere på forbindelsen mellom betrakteren som en representant for kunstverkets representant (dvs. representanten i verket), vil det skje en direkte kontakt mellom betrakteren og verkets representant. Det er kontakten mellom representanten i verket og betrakteren i utstillingsrommet i nåtiden som presiseres. Den tidligere historikken til representanten (i verket) kan dermed falle i skyggen.¹⁶³ Jeg må bemerke at kunstneren gjennom historiens løp har måtte forholde seg til den samme problematikken, men den horisontale aksens overlegenhet førte til andre typer diskurser enn tidligere. På tross av dette hevder jeg at de fleste kunstverk (kritisk kunst eller stedsspesifikk kunst) på en eller annen måte forbindes til historien. Foster beskriver hvordan kunstscenen utviklet seg fra formalistenes opptatthet av det mediespesifikke, hvor kunstnerne forholdt seg til den vertikale aksens. Dette i motsetning til neo-avantgarden og særskilt popkunstens brudd ved å forholde seg til begge aksene inkludert den horisontale, som medførte at kunsten ble lest diskursivt.¹⁶⁴ Neo-avantgarden viser, ifølge Foster, en ny type kunstscene hvor kunstverkene refererer til ”cultural” paradigms of the image as informational network”.¹⁶⁵ Kunstnerne fra og med 60-tallet tar med seg disse nye diskursive verkene innover i samtidskunsten på 80- og 90-tallet. Kunstscenen er i disse dager, ifølge Foster, opptatt av de ulike forskjellene innenfor de språklige og, enda viktigere, de sosiale feltene for eksempel minoritetsgrupperinger, økonomiske aspekt og lignende. Tematikken i kunstverkene kan enklere enn før relateres til ulike felt og settes direkte eller indirekte i forbindelse med tidligere forskyvede subjekt. Disse gjenoppstående subjektene drar indirekte med seg sin egen historisitet, og med den horisontale aksens sosiale utforskninger inkluderes den vertikale aksens historisitet. Ved å koordinere de to aksene kritisk, tror jeg i likhet med Foster, at man kan skape kunstverk som griper inn i samfunnet på en viktig måte.

¹⁶³ Stedsspesifikk kunst kan også bli misbrukt på økonomisk grunnlag. Foster, *The Return of The Real*, 197–197.

¹⁶⁴ Foster, *The Return of The Real*, 199.

¹⁶⁵ Foster, *The Return of The Real*, 199.

I Walter Benjamins tekst "Author as Producer" (1934) beskriver han hvordan han ønsket å overgå dikotomiene form versus innhold, det estetiske versus det politiske aspektet i kunstverket. Han skapte *produksjonsbegrepet*, som refererer til overskridelsen. Dette skulle overgå de to andre begrepene (form og innhold), som ellers eksisterte i kunstverkets basis. Hal Foster skriver at han ønsker å ta i bruk Benjamins strukturelle modell på samtidskunsten.¹⁶⁶ Denne refererer til *produksjonsbegrepet* som det overskridende elementet på tvers av medier/historie og sosiale aspekt. Jeg aner en forbindelse til denne strukturelle modellen, da Foster sier at neo-avantgarden ville destruere den historiske avantgardens bohemfigur.¹⁶⁷ Han tenker på den doble rollen kunstneren stod i på begynnelsen av 1900-tallet. Det ene beinet var plantet i kunstmiljøet, som skulle være selvstendig og atskilt fra samfunnet (avantgardistisk), mens det andre beinet stod hos oppdragsgiveren som hadde pengesekken og dermed holdt liv i kunstneren. Slik jeg tolker det, var neo-avantgarden eller kunsten fra 1960–80-tallet bundet til kapitalismen. Kapitalismen og vareøkonomien hadde overtatt plassen for den historiske bohemens oppdragsgiver. Neo-avantgardens popart og appropriasjoner viste begge en sterk tilhørighet, om ikke en avhengighet, til samfunnets nye kapitalinstanser.¹⁶⁸ Samtidskunstnerne ankom kunstscenen på 80-tallet og vendte seg mot kapitalismens jag, som hadde resultert i destruerte og fragmenterte kunsttegn. Disse ønsket å gjenopprette kunstens status som tegn, men for å kunne gjøre dette måtte de omgå kunstens avhengighet av en annen part. På tross av at disse kunstnerne var kritiske til kapitalismen, var 80–90-tallskunst nært forbundet til kapitalismen.¹⁶⁹ Samtidig hevder Foster at disse kunstnerne forholder seg mer til den kulturelle andre, der de tidligere hadde forholdt seg til det økonomiske.¹⁷⁰ Hal Foster ønsker å bruke Benjamins tredje element. Samtidig nevner han at denne strukturelle modellen igjen er avhengig eller er sterkere knyttet til en av motpartene i dikotomien.¹⁷¹ Jeg tolker uansett Fosters kunsthistoriske modell som koordinering av de to aksene. Koordineringen vil forholde seg til både det historiske og det sosiale aspektet, samtidig som den (som refererer til Benjamins tredje begrep, *produksjonen*) overgår

¹⁶⁶ Foster, *The Return of The Real*, 172.

¹⁶⁷ Foster, *The Return of The Real*, 11.

¹⁶⁸ Foster, *The Return of The Real*, 66.

¹⁶⁹ Forbindelsen mellom kapitalismen og kunstverkene på 80–90-tallet viser seg slik, ifølge Foster: "[s]tructurally, then, just as the commodity can assume the effects of signification, so can the sign assume the functions of exchange value. Indeed, on the basis of this structural chiasmus between commodity and sign he [min merknad: Foster forholder seg til Jean Baudrillards tegnteori innenfor en poststrukturalistisk kontekst] recasts structuralism as a secret ideological code of capitalism". Foster, *The Return of The Real*, 92.

¹⁷⁰ Foster, *The Return of The Real*, 173.

¹⁷¹ Foster sier at "[j]ust as the *proletkult* author according to Benjamin sought to stand in the reality of the proletariat, only in part to sit in the place of the patron, so the ethnographic artist may collaborate with a sited community, only to have this work redirected to other ends." Foster, *The Return of The Real*, 198.

dikotomien av de historiske og sosiale aspektene i samhandlingen.¹⁷² Ut i fra samtidskunstens representanter som faktisk klarer å koordinere de to kunstaksene, fremtrer Hal Fosters kunsthistoriske retroaktive bevegelsesmodell. Han går imot den lineære historieforståelsen som for eksempel Peter Bürger og den vestlige metafysiske tradisjonen har forholdt seg til.

2.5 Oppsummering

Hal Foster viser i *The Return of The Real* (1996) viktigheten av neo-avantgardens eksistens, i forbindelse både til den historiske avantgarden tidligere i tid og samtidskunsten senere i tid. På tross av den første avantgardens anseelse, som den fikk på grunn av sitt brudd med kunsttradisjonen og det organiske kunstverket,¹⁷³ er det først med neo-avantgardens repetering og utarbeidelse av de tidligere formene at man kan se intensjonen til og viktigheten av den første bevegelsen.¹⁷⁴ Den historiske avantgarden er avhengig av neo-avantgarden for selv å bli konstituert, reflektert over og iscenesatt, skriver Foster.¹⁷⁵ Samtidig sier han at det er først i samtidskunsten man ser hva neo-avantgarden har tilført kunstscenen. Foster forbinder den nye rollen til samtidskunstneren på 80- og 90-tallet med den retroaktive modellen. Kunstneren som etnograf oppstod med det etnografiske skiftet, hvor kunstscenen ifølge Foster ble omgjort til et antropologisk sted. Med det etnografiske skiftet i kunsthistorien kom også primitivismeproblematikken. Foster drøfter hvordan noen av samtidskunstnerne under den horisontale aksens domene (opptatt av de sosiale forholdene) også forholdt seg til den vertikale aksens (med fokuset på de mediespesifikke og det historiske aspektet). Han mener koordineringen av de to kunstaksene skaper produktive kunstverk: Verkene står i dialog med fortiden og nåtiden og på den måten stiller de også spørsmål til betrakterne om deres ubevisste og bevisste fordommer, tenkemåter og lignende. Dette er et gode for kunstscenen, ved at verkene behandler primitivt materiale på en måte som forstyrrer den hierarkiske modellen der borte (Østen) og her og nå (Vesten). I neste kapittel kommer jeg nærmere inn på primitivismediskursen, både med hensyn til hvordan den vestlige verden har forholdt seg til de ikke-vestlige og hvordan dette kommer til uttrykk i den vestlige kunsttradisjonen.

¹⁷² Foster, *The Return of The Real*, 172.

¹⁷³ Peter Bürger skriver: "de historiske avantgardene klarte riktignok ikke å ødelegge kunstinstitusjonen, men de har likevel tilintetgjort muligheten for at en bestemt kunstretning kan gjøre krav på allmenn gyldighet. Det er et faktum at 'realistiske' og 'avantgardistisk' kunst eksisterer side om side i dag". Videre skriver han at det den historiske avantgarden forsøkte å gjøre var å "destruere muligheten for å sette estetiske verdidommer som gyldige". Bürger, *Om avantgarden*, 143.

¹⁷⁴ Foster, *The Return of The Real*, 11.

¹⁷⁵ Foster, *The Return of The Real*, 8.

Kapittel 3. Fosters analyse av den moderne kunstens skapelse

I kapitlet "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks" fra *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (1999) drøfter Hal Foster hvordan den vestlige moderne kunst har benyttet seg av ikke-vestlige artefakter for å kunne skape sin egen kunstform. Ifølge han har det ikke bare skjedd "voldelige handlinger" eller utnyttelser i kunstfeltet, men på alle samfunnsplan.¹⁷⁶ Dette viser han gjennom en primitivismemodell som tar for seg forholdet mellom Vesten og de ikke-vestlige og i forhold til "herre og slave"-dialektikken, som var fundamentet for den vestlige, kolonialistiske verden fra 1400-tallet og fremover. Primitivismemodellen er en hierarkisk maktmodell skapt av Vesten for å underlegge seg de ikke-vestlige, og de vestlige modernistene har forholdt seg til de primitive artefaktene i sine verk på en slik måte. Foster analyserer modellen i denne teksten, som en del av hans kritikk av primitivismen. Han tidfester dette hierarkiske forholdet mellom det vestlige og ikke-vestlige til år 1492, i den vestlige kolonialismen.¹⁷⁷ Helt siden kolonitiden har det eksistert en undertrykkelse av primitive kunstneriske artefakter og ikke-vestlige folkeslag. For de vestlige er de primitive bærere av mindre viten enn dem selv. "De andre" blir sett på som barbarer og villmenn, som er styrt av sine dyriske drifter. Den hvite, vestlige mannen er bærer av kulturell kapital, og er representant for den opplyste, vestlige verden.¹⁷⁸ Foster vil vise frem den hierarkiske "herre-slave"-dialektikken som Vesten har tatt i bruk for å konstituere det vestlige selvet og hvordan dette forholdet fortsetter inn i kunstscenen.

Foster refererer indirekte til Frantz Fanons (1925–1961) bok *Black Skin White Masks*, hvor Fanon undersøker hvordan den vestlige personen skaper en traumatisk tilstand hos den ikke-vestlige.¹⁷⁹ Dikotomien (hvit versus mørk) viser skillet hos menneskene, som den vestlige verden har forholdt seg til - slik; "I knew an Antillean who said of another Antillean, 'His body is black, his language is black, his soul must be black too.' This logic is put into daily practice by the white man. The black man is the symbol of Evil and Ugliness".¹⁸⁰ Den mørkhudete blir degradert i forhold til den vestlige, i samsvar med koloniseringens herre-slave-forhold. Ifølge Fanon har de vestlige skapt myter, fordommer og lignende, for å underlegge seg de ikke-vestlige folkeslagene, basert på Jungs ide om *den kollektive*

¹⁷⁶ Foster, *Recodings*, 198–199.

¹⁷⁷ Foster, *Recodings*, 204.

¹⁷⁸ Foster, *Recodings*, 196–197.

¹⁷⁹ Fanon skriver; "Good–Evil, Beauty–Ugliness, White–Black: such are the characteristic pairing of the phenomenon that, making use of an expression of Dide and Guiraud, we shall call 'manicheism delirium' ". Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, overs. av Charles Lam Markmann (London: Pluto Press, 1986), 183.

¹⁸⁰ Fanon, *Black Skin White Masks*, 180.

ubeviste.¹⁸¹ Foster vender om på tittelteksten, og sier ”Hvit Hud, Sorte Masker”. Han bruker psykoanalytisk teori for å vise hvordan den vestlige, hvite verden (dens kultur og subjekt) har konstituert seg selv ved å basere seg på den hierarkiske primitivismemodellen. Det vestlige mennesket ”holdt nede” de primitive andre for å opprettholde det maskuline domenet i kulturen. De primitive andre innebefatter det som blir sett på som fremmed, eller rett og slett *kvinnen*. Ifølge Foster er det vestlige maskuline regimet voldelig mot de andre, kun fordi de føler en frykt og redsel for disse.¹⁸²

Hal Foster trekker fram Pablo Picasso og verket ”Les Demoiselles d’Avignon” (1907), som ett eksempel på den vestlige moderne kunsten og dens misbruk av de primitive stammeobjektene. De vestlige primitivistene representerer i denne konteksten kunstnerne som bevisst tok i bruk ikke-vestlige artefakter (primitivt materiale) i kunstverkene, i overgangen fra den før-moderne til den vestlige moderne kunstens konstituering.¹⁸³ Jeg skal redegjøre for hvordan Foster mener at primitivismemodellen er voldelig mot de primitive, gjennom å bruke hans verksanalyse. I denne forbindelsen redegjør jeg for Fosters tolkning og bruk av Jacques Lacans identifikasjonsbegrep i forhold til ”Les Demoiselles d’Avignon”. Lacans *identifikasjonsbegrep* består av *narsissismen* og *benektelsen*. Jeg forholder meg til Bjarte Rekdals bok *Det umedvitne språket: Lacan og den franske psykoanalysen*¹⁸⁴ når jeg redegjør for de lacanske begrepene.

3.1 Primitivismen i den tidlige modernismen

Primitivismemodellen bygger på to hendelser som Foster kaller *en gjenoppdagelse av noe annet* og *en tilbaketrekning til det samme*. De vestlige koloniherrere på 1400-tallet ønsket å erobre det fremmede på grunn av fascinasjonen av det orientalske eller ikke-vestlige. Samtidig kom de ikke lengre enn til koloniseringen av India. På den andre siden var de vestlige koloniherrere redde for dette ikke-vestlige, under sine reiser. Kolonialistene hadde erobret ”de andre”, og som konsekvens så de på dem som underlegne.¹⁸⁵

Gjenoppdagelsen av noe annet refererer til de vestlige koloniherrernes møte med de fremmede kulturene, med ”herre- og slave”-forholdet. *Tilbaketrekningen til det samme* refererer til hvordan Vestens reise til det fremmede bidrog til at Vesten tok opp i seg de

¹⁸¹ Fanon kritiserer psykologien til Jung slik: ”Jung locates the collective unconscious in the inherited of cerebral matter. But the collective unconscious, without our having to fall back on the genes, is purely and simple the sum of prejudices, myths, collective attitudes of a given group”. Fanon, *Black Skin White Masks*, 188.

¹⁸² Foster, *Recordings*, 204. Dette skal jeg vise gjennom Fosters analyse av ”Les Demoiselles d’Avignon”.

¹⁸³ Foster, *Recordings*, 181.

¹⁸⁴ Bjarte Rekdal, *Det umedvitne språket: Lacan og den franske psykoanalysen* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1992).

¹⁸⁵ Foster, *Recordings*, 204.

andres primitive impulser. Ifølge Foster viser de to bevegelsene eller hendelsene "the incorporation of the modern west and the instauration of its dialectical history".¹⁸⁶ Hal Foster hevder at dette hierarkiske forholdet blir holdt i hevd inn i 1700-tallet. Opplysningstidens frontfigurer la grunnlaget for den vestlige *selvrefleksjonen*, og gjorde "de primitive andre" til motpol i sin konstruerte dikotomiske værensmode. Foster skriver at "the west is able to reflect on itself as a culture *in the universal*, and thus all other cultures were entered into its museum as vestiges of its own image".¹⁸⁷ Foster ser på Vesten som den overlegne parten i det binære forholdet til de primitive andre. Dette er den hierarkiske primitivismemodellen.

Hal Foster tar utgangspunkt i kunsthistorikeren Kirk Varnedoes *filosofiske primitivismelesning*, som står i motsetning til hans, når Foster kritiserer hvordan den moderne vestlige kunsten benytter seg av denne modellen.¹⁸⁸ Varnedoe ser den moderne primitivismen i sammenheng med den vestlige opplysningstidens ærend, hvor han tar utgangspunkt i de to vestlige primitivistene Pablo Picasso (1881–1973) og Paul Gauguin (1848–1903). Varnedoe skriver om hvordan de primitive på den ene siden ble ansett som nyttige i den vestlige kunsttradisjonen: Å bruke de primitive artefaktene var en form for *spiritual regeneration*.¹⁸⁹ Det primitive og de vestlige var likestilte: begge stod til tjeneste for den vestlige imperialismen.¹⁹⁰ På den andre siden resulterte innlemmelsen av primitivt materiale til at den vestlige modernistiske kunsten klarte å overskride seg selv med en ny kunstform.¹⁹¹ Foster skriver kritisk at Vesten (inklusive primitivismekunstnerne) oppdaget faren med å verdsette og innlemme det primitive i vestlige verker: Vesten kunne miste sin overlegne posisjon. For å beskytte seg mot dette måtte primitivistene degradere de primitive artefaktene. Det primitive ble gjort til noe forskjellig og mindreverdige i forhold til de vestlige.¹⁹² Fosters kritiserer Varnedoes primitivisme, slik: "the primitive was first seized, then (re)constructed". Utsagnet gir gjenlyd fra den vestlige opplysnings dialektikk, sier Foster.¹⁹³ Dialektikken i det moderne, slik jeg forstår den, er først å skape en likhet til primitivt materiale, for så å benekte

¹⁸⁶ Foster, *Recordings*, 204.

¹⁸⁷ Foster, *Recordings*, 204.

¹⁸⁸ Foster nevner Kirk Varnedoe i lys av hans filosofiske lesning av MoMAs (the Museum of Modern Art) primitivismeutstilling. Foster, *Recordings*, 196. Varnedoe jobbet selv hos MoMA, og var med på å sette opp en primitivismeutstilling som ble svært så omdiskutert, i 1984, som Foster kritiserer.

¹⁸⁹ Foster, *Recordings*, 196.

¹⁹⁰ Foster, *Recordings*, 196.

¹⁹¹ Foster tolker Varnedoes sin stillingstakende i forbindelsen mellom Vesten og de primitive slik: "on the one hand, the primitivist incorporation of the other is another form of conquest (if a more subtle one than the imperialist extraction of labour and materials); on the other, it serves as its displacement, its disguise, even its excuse". Foster, *Recordings*, 197.

¹⁹² "Yet in the dialectic of the Enlightenment, as Adorno and Horkheimer argued, the liberation of the other can issue in its liquidation; the enlightenment of "affinity" may indeed eradicate difference." Foster, *Recordings*, 197.

¹⁹³ Foster, *Recordings*, 196.

slektskapet med det. Primitivismemodellen viser kort fortalt hvordan Vesten definerer seg selv i forhold til dette andre. Ifølge Foster vil de primitive aldri få den samme graden av anerkjennelse som de vestlige og deres artefakter, på tross av at de primitive er del av den vestlige fremskrittmodellen. Dette skyldtes vestens frykt for sin maktdominans som måtte holdes i sjakk, nevnt ovenfor.¹⁹⁴ Foster hevder at den vestlige modernismen er basert på ødeleggelsen av andre kulturer, noe han begrunner med hvordan de primitive artefaktene blir sett på som *like* eller *forskjellige* – alt etter primitivistenes behov.¹⁹⁵ Han kritiserer dette paradokset, som har vært en bærebjelke for både den vestlige kulturen og kunsttradisjonen.¹⁹⁶ Ifølge Foster kan dette todelte synet aldri bli forent i en harmonisk helhet. Modellens inkohærens viser hvordan ”the progressivity of the one is the regression of the other”.¹⁹⁷ Foster hevder at det alltid har eksistert en primitivisme, men at denne ble mer eksplisitt i overgangen fra den før-moderne til den moderne verden.¹⁹⁸

3.2 Fosters ide om *det supplementære*

Hal Foster mener primitivismen fremdeles eksisterer, gjennom måten Vesten forholder seg til det andre eller fremmede på. I kapitlet ”The ’Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” skriver han:

[t]he primitive is articulated by the west in deprivative or supplemental terms; as spectacle of savagery or as a state of grace, as a socius without writing or the Word, history or cultural complexity or as a site of originary unity, symbolic plenitude, natural vitality.¹⁹⁹

Foster framsetter ideen om *det supplementære*, som beskriver den binære opposisjonen av det primære versus det sekundære. Det primitive andre blir ansett som noe sekundært, noe som ”ligger utenfor” det egentlige eller det primære. Det primitive leses innenfor den freudianske raseterminologien, for eksempel ved den ”primitive fantasien”. Slike forestillinger henger sammen med synet på de primitives nærhet til naturen og deres seksuelle drifter. Vesten ser

¹⁹⁴ Foster beskriver Varnedoes posisjon slik: “[t]here are two primitivism, [...], a good rational one and a dark sinister one. In the first, the primitive is reconciled with the scientific in a search for fundamental laws and universal language. [...] [T]he primitive becomes part of the internal reformation of the west, a moment within its reason; and the west, ”culturally prepared”, escapes the radical interrogation which it otherwise poses.” Foster, *Recodings*, 196.

¹⁹⁵ Foster skriver at ”a repression of the fact that a breakthrough in our art, indeed a regeneration of our culture, is based in part on the breakup and decay of other societies, that the modernist discovery of the primitive is not only in part its oblivion but its death”. Foster, *Recodings*, 198–199.

¹⁹⁶ Foster, *Recodings*, 204.

¹⁹⁷ Foster, *Recodings*, 197.

¹⁹⁸ Foster, *Recodings*, 196.

¹⁹⁹ Foster, *Recodings*, 196.

på dette som dyrisk heller enn sivilisatorisk.²⁰⁰ Slik jeg forstår Foster, blir det primitive et supplement til Vesten ved at Vesten forholder seg til det ikke-vestlige som en binær motsetning til seg selv. Det primitive blir ansett som mindreverdig det vestlige: et supplement som Vesten benytter seg av når det passer seg slik. Dette kommer for eksempel til syne i det at modernistiske kunstnere (Paul Gauguin) dro til ikke-vestlige steder for å hente inspirasjon til å utvikle sin egen kunstverksproduksjon. Kunstprofessor Abigail Solomon-Godeau kritiserer primitivisten Paul Gauguin i teksten ”Going native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism”, på grunn av hans problematiske doble rolle i forbindelse med samtidens kontekst som førte til en myteskapning om sin egen kunstnerskikkelse.²⁰¹ Gauguin levde i en konflikt: Han ønsket å bli fremstilt som en primitiv skikkelse samtidig som han levde på et vestlig vis.²⁰² Slik jeg forstår det benyttet han seg av primitivt materiale, for eksempel deres kunstneriske stil, for å kunne bedre sin egen kunst. Det primitive materiale i hans kunst, blir supplement eller tilskudd i hans egen kunstproduksjon i den vestlige kunsttradisjonen. Det primitive er supplement, ifølge Foster, og får ikke muligheten til selv å kunne definere seg i forhold til den andre parten. På den måten representerer det primitive som supplement et misbruk av det primitive. Begrepet sier også noe om Fosters kritikk vedrørende primitivismemodellens grensesetting og defineringsproblematikk. Ved å definere noe som primitivt eller vestlig setter man også en stopper for utviklingen til disse fenomenene eller i tilknytning til disse fenomenene, uavhengig av hva dette kan være.²⁰³

3.3 Fosters bruk av *de lacanske begrepene* i sin kritikk av Vestens skapelse

Maleriet ”Les Demoiselles d’Avignon” (1907)²⁰⁴ er ett av de mest anerkjente verkene til den vestlige primitivisten Pablo Picasso. Nedenunder kommer jeg inn på hvordan Foster leser den lacanske teorien i maleriet for å ganne Vesten og underlegge seg primitivt materiale, men aller

²⁰⁰ Foster, *Recordings*, 196. I *Prosthetic Gods* redegjør han for hvordan den moderne kunsten og spesielt primitivismen har forbindelser til Sigmund Freuds rangeringsorden av for eksempel mennesker (de vestlige versus de primitive barbarene), barn og dyr i *Civilization and Its Discontents* (1930). Foster, *Prosthetic Gods*, 33. Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 4.

²⁰¹ Abigail Solomon-Godeau, ”Going native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism”, 328. <http://www.msu.edu/course/ha/446/goingnative.pdf> (Oppsøkt: 21.02.2010.)

²⁰² På tross av at Gauguin foretok sine reiser til fremmede strøk og sa at han fant roen blant de innfødtes hverdagsliv, sier Solomon-Godeau at Gauguin ikke levde i samsvar med de fremmede. Ifølge henne brukte Gauguin andres skrevne tekster om de ”primitiv” landene i sine egne memoarer, for å gi uttrykk av for at han selv var en del av de primitive. Dette tekstmateriale i tillegg til sine egne memoarer, reproduserte han i ulike skrivemåter. Solomon-Godeau, ”Going native”, 328. I Gauguins malerier ser man ofte fremstillinger av sterke rene farger som en peker på det orientalske, men hun sier at disse fargerike stoffene som oftest ble importert av europeiske misjonærer. Språket deres lærte han heller aldri å snakke korrekt. Solomon-Godeau, ”Going native”, 324–125.

²⁰³ Foster, *Recordings*, 186–187.

²⁰⁴ Jamfør bildevedlegg nr. 4, Pablo Picassos ”Les Demoiselles d’Avignon”.

først: en kort beskrivelse av maleriet. Fem kvinner er fremstilt til betraktning i maleriet: De står plassert i to grupper, med tre til venstre og to til høyre.²⁰⁵ Kvinnen til venstre er stilt fra siden hvor man ser øyet hennes mot oss. De to andre møter betrakteren frontalt, og de ser rett mot oss med åpne øyne. De har armene sine plassert over hodene sine, og gir uttrykk for sin frie seksualitet. De to kvinnene på høyre side av lerretet bærer masker. En av kvinnene sitter med bakenden skrevende mot oss og med et vridd hode som ser mot oss gjennom masken. Den andre kvinnen står nesten i en profilstilling, hvor ansiktet med masken ser på tvers av rommet, diagonalt. Hun er den eneste som ikke ser mot betrakterne. Maleriet er bygd opp av geometriske former.

3.3.1 Identifikasjonsmodellen i ”Les Demoiselles d’Avignon” (1907)

Innledningsvis i ”The ’Primitive Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” sier Foster at ”Les Demoiselles d’Avignon” er et eksempel på krysningen mellom et førmoderne og et moderne bilde. Han kaller det *et opprinnelsesportrett* for den vestlige primitivismen.²⁰⁶ Slik begrunner han hvordan Picasso brukte *identifikasjonsmodellen* i bildet, i form av narsissisme og aggresjon, for å skape den vestlige modernismekunsten;

[t]he *Demoiselles* is indeed a primal scene of primitivism, one in which its structure of narcissism and aggressivity is revealed. Such confrontational identification is characteristic of the Lacanian Imaginary, the realm to which the subject returns when confronted with the threat of difference.²⁰⁷

Her ser vi forbindelsen til den *imaginære tilstanden* i Jacques Lacan sin psykoanalytiske teori. Barnet er i forstadiet til sin subjektive utvikling. Psykologen Bjarne Rekdal²⁰⁸ sier at det lacanske begrepet *det imaginære (lacanian imaginary)* er identisk med Jacques Lacans teori om *speilstadiet* (1936–49), begge beskriver tilstanden før barnet konstituerer seg som et helt menneske.²⁰⁹ Menneskebarnet befinner seg i alderen fra et halvt år til halvannet i den imaginære tilstanden. Det er enda ikke ferdig utviklet, og har ingen reell oppfatning av hvem det er. Ved å se på andre eller sitt eget speilbilde skaper barnet en ide eller et bilde av sitt ego. Barnet ”betrakter” seg selv gjennom speilbildet som et helhetlig ego, samtidig som det skaper

²⁰⁵ Når jeg beskriver maleriet, tar jeg utgangspunkt fra betrakterposisjonen; jeg står fremfor maleriet.

²⁰⁶ Foster, *Recordings*, 181.

²⁰⁷ Foster, *Recordings*, 182. Han legger også til at den lacanske modellen har forbindelser til Homi K. Bhabhas primitivismediskurs, som forstås som en ”fetishistic colonial discourse”. Foster, *Recordings*, 229. I kapittel 5 setter jeg Foster inn i en den postkoloniale diskursen, med flere representanter inklusive Bhabha.

²⁰⁸ Som nevnt i innledningen, forholder jeg meg til Bjarne Rekdals bok *Det umedvitne språket* (1992).

²⁰⁹ Rekdal, *Det umedvitne språket*, 110–111. Rekdal skriver følgende: ”barnet [min merknad: under den imaginære tilstanden] har ikke på dette tidspunktet nådd fram til eit biologisk modningsnivå som gjer at det kan oppleve og koordinere sin eigen kropp som ein heilskap”. Rekdal, *Det umedvitne språket*, 111.

en forestilling om et superego som kommer til uttrykk i speilet, som barnet higer etter men som det ikke klarer å skille fra hverandre.²¹⁰

Som en parallell til Picassos maleri utgjør denne fasen basen i identifikasjonsmodellen; dette er forstadiet til der verket skal konstitueres som verk. Hal Foster mener at modernismens dobbelthet av fremskritt og tilbaketrekning skaper en forskyvning av primitivt materiale, og denne forskyvningen gjør at primitivt materiale blir traumatisk. For å forklare strukturen i denne *forskyvelsen*, henviser jeg hans teoretiske forståelsesmodell i boken *The Return of The Real* (1996). Her beskriver han hvordan minimalismen tok i bruk elementer fra det kapitalistiske samfunnet for eksempel med serialiteten som spiller på masseproduksjonen i kunstverkene, på tross av at den kunstneriske retningen nektet for den.²¹¹ Foster sier for øvrig at minimalismen både ønsket og avskydde masseproduksjonen i samfunnet, avhengig av hva den medførte, men kunstnerne måtte uansett forholde seg til den.²¹² Dette er paradokset.

Foster peker på den doble bevegelsen av *narsissismen* og *aggresjonen* i Picassos maleri, som viser til ambivalensen barnet uttrykker i forhold til moren (det kvinnelige kjønn) i lacansk teori. Foster henviser til Sigmund Freud teorier hvor det er tre mentale eller psykiske fantasier som er med på å forme subjektet. Disse tre fantasiene er opprinnelsesfantasier, de er ikke basert på reelle hendelser. Primalfantasiene er forførringsseansen, fantasien om barnets opprinnelse og kastraksjonsangsten. Lacan videreutvikler disse traumetilstandene i mannen i lys av identitetsprinsippet (den imaginære, den symbolske, den reelle orden).²¹³ Ifølge Rekdal viser kastraksjonsangsten hvordan barnet i tidlig alder blir vitne til morens ikke-eksisterende penis (tap av penis). Barnet blir redd for å miste sitt eget kjønnsorgan, noe som fører til en frykt, en traumatisk tilstand, i barnet. Barnet blir redd sin egen mor. Barnet føler en *narsissisme* eller dragning til moren, morsskjærligheten under sin konstitueringsprosess. Samtidig viser barnet *agresjon* mot henne når det blir gjort oppmerksom på farens kjønnsorgan. Det er her både Freud og Lacan beskriver hvordan farsskikkelsen blir en ”erstatning” for barnets separasjon fra moren og hennes morsskjærlighet – i og med at barnet føler frykt i hennes nærvær.²¹⁴ Barnet er avhengig av faren eller *den Andre*²¹⁵ for å kunne

²¹⁰ Rekdal, *Det umedvitne språket*, 110–111.

²¹¹ Foster beskriver dette slik ”[m]inimalism may resist the spectacular image and the disembodied subject of advanced capitalism, while pop may embrace them. But in the end minimalism may resist these effects only to advance them too”. Foster, *The Return of The Real*, 62.

²¹² Foster, *The Return of The Real*, 66.

²¹³ Hal Foster beskriver målet med de tre opprinnelsesfantasiene på denne måten: ”in the fantasy of seduction the origin of sexuality, in the primal scene the origin of the individual, and in the fantasy of castration the origin of sexual difference”. Foster, *Compulsive Beauty*, 58.

²¹⁴ Rekdal, *Det umedvitne språket*, 100–101.

konstituere seg som et subjekt. Moren, som representerer en trussel for barnet, blir fjernet, ved at barnet angriper morens tilstedeværelse. Barnet gir opp lengselen og lysten etter moren, og faren settes inn som en erstaningsskikkelse. Barnet henvender seg til faren som sitt identifikasjonsobjekt, og dermed kan konstitueringen av barnets ego begynne.²¹⁶ Etter at egoet er intakt, ved å ha plassert faren som sitt speilbilde, trer barnet altså inn i *den symbolske orden*; dette er stedet hvor mennesket samhandler og kommuniserer med andre mennesker.²¹⁷ Det maskuline kjønn har blitt ”en redning” for språkssystemet og kulturen. Moren representerer dermed et negativt eller primitivt speilbilde.

En parallell dras til Picassos maleri: Foster relaterer den modernistiske dobbeltheten til det lacanske begrepet om *det imaginære*, hvor Vesten vender seg mot det ikke-vestlige for å skape et helhetlig bilde av seg selv. I ”The ’Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” beskriver han hvordan Vesten trenger ”dette andre” for å speile seg i, som det omdanner til et negativt speilbilde. Det tar med seg bildet tilbake til Vesten, for å vise sin helhetlige skikkelse som en binær opposisjon til ”dette andre”. Deretter fortrenger vesten vissheten om ”det andre” i seg, som et tidligere stadium i sin egen utvikling. Den vestlige kunsten har nå trådt inn i *den symbolske ordenen*. Den vestlige kunsttradisjonen brukte de primitive i en type ”likhetsrelasjon” for at de vestlige skulle komme over bruddet modernistenes avantgardistiske utforskninger hadde skapt.²¹⁸

Det siste leddet i identitetsprinsippet er *det reelle*; *Den reelle orden* viser hvordan det *traumatiske materialet* i barnet, og etter hvert i det ferdig utviklede subjektet i *den symbolske orden*, gjenoppstår. Dette skjer på grunn av vissheten om den eksisterende *frykten* for morsskikkelsen, som en påminner om *kastraksjonsangsten* og de *freudianske primalfantasiene* – som Rekdal mener bunner i *Medusakomplekset*. Man må distansere seg fra disse, hvis man skal bli et friskt menneske i det vestlige samfunnet (*den symbolske orden*).²¹⁹ Medusakomplekset handler om det maskuline kjønn sitt møte med det kvinnelige kjønn, som skaper frykt i sinnet til barnet og mannen. Myten om den fryktelige Medusa bygger på kvinnen som får den mannlige lysten til å stige ved forføringseansen, og fremkaller

²¹⁵ I forbindelse med *det imaginære* bruker Lacan to andre begrep: *den andre* og *den Andre*. Det er en vesensforskjell mellom disse to. *Den andre* med liten a refererer til barnets refleksjon om seg selv i speilbildet som et helhetlig ego, eller når de sammenlikner seg med andre personer som virker ferdig utviklet og ”hele”. *Den Andre* med stor a representerer faren. *Den Andre* er et subjekt som kommuniserer med andre mennesker i et sosialt nettverk innenfor *den symbolske orden*. Det maskuline subjektet eller *den Andre* utgjør bærebjelken i triangelforholdet mor, barn og far. Rekdal, *Det umedvitne språket*, 101–102, 110.

²¹⁶ Rekdal, *Det umedvitne språket*, 100–101.

²¹⁷ Rekdal, *Det umedvitne språket*, 115–116.

²¹⁸ Foster, *Recordings*, 190–191. Foster sier dette i lys av MoMA, The Museum of Modern Art.

²¹⁹ Rekdal, *Det umedvitne språket*, 115–116.

kastraksjonsangsten for til slutt å ”fryse ham”, stående med en erigert penis som bevis på hennes makt.²²⁰ Angsten (som representerer *den reelle orden*) skaper et arr i sinnet på det maskuline kjønnnet, når det møter det traumatiske og undertrykte materialet; kvinnen. Angsten blir værende fortrenget i sinnene deres og gjenoppstår når det maskuline kjønnnet møter det kvinnelige. Den eksisterer derfor utenfor den imaginære og den symbolske orden, ellers ville ikke subjektet ha blitt konstituert som subjekt. Angsten blir traumatisk, på grunn av forskyvningen fra de to andre ordenene. På tross av dette bryter angsten inn og forstyrrer de eksisterende subjektene – som hele tiden forsøker å distansere seg fra dette traumatiske materialet.²²¹ Det kvinnelige blir, som beskrevet ovenfor, forskjøvet og gjenoppstår som *et traumatisk materiale* i sinnet til de maskuline subjektene i samfunnet, i *den symbolske orden*. Dette er denne evige kampen og undertrykkelsen av det kvinnelige som kommer til syne i Jacques Lacans *identifikasjonsmodell*. Slik jeg leser dette baserer modellen seg på en undertrykkelse for å kunne opprettholde den patriarkalske maktdominansen i samfunnet, kulturen, de sosiale nettverkene og ikke minst i subjektet.

Som parallell til Picassos bilde gjenoppstår det traumatiske primitive materiale. Når de vestlige kunstnerne fikk den anerkjennelsen de ønsket etter å ha tilført fremmedelementer i kunstverkene sine, ble de primitive artefaktene og de ikke-vestlige verkene skjøvet til ytterkanten av den vestlige kunsthistorien.²²² Picasso fikk for eksempel anerkjennelse på den amerikanske kunstscenen.²²³ En moteffekt oppstår: Det *traumatiske materialet*, de primitive artefaktene, gjenoppstår på et senere tidspunkt i den vestlige kulturen på grunn av at de tidligere har blitt undertrykt.²²⁴ Modernistene forstod ikke at de ved å basere seg på de primitive artefaktene for alltid ville ha det primitive i sitt eget kunstverk, og at dette ville bli videreført i de etterfølgende vestlige epokene. De primitive elementene er uttrykk for *angsten* i *den reelle orden*, som gjenoppstår fordi primitivt materiale er truet ved utslettelse.

²²⁰ I *Art since 1900* (2007) beskrives medusas kraft slik: ”[t]hese include [de freudianske ideene om primalscenene og den mannlige kastraksjonsfrykten] the notion that the Medusa’s head is the female sex organ – the sight of which arouses castration in the young male; the image of castration itself (decapitation) and the denial of castration, on the one hand by a multiplication of penises (her hair consists of snakes) and, on the other; by its power to turn the spectator to stone, in other words, into an erect, albeit dead, phallus”. Hal Foster m.fl., *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism* (London: Thames&Hudson, 2007), 82.

²²¹ Rekdal, *Det umedvitne språket*, 112.

²²² I lys av primitivismestillingen til MoMA skriver Foster: ”[t]hough the exhibition did qualify the debased art-historical notion of causal influence (e.g., of the tribal on the modern), as on another front it demolished the more debased racist model of an evolutionary primitivism, it did so often only to replace the first with ”affinity” [...] and the second with the empty universal, ”human creativity wherever found”. [...] In this way the show confirmed the colonial extraction of the tribal work (in the guise of its redemption as art) and rehearsed its artistic appropriation into tradition”. Foster, *Recodings*, 183.

²²³ Foster, *Recodings*, 182.

²²⁴ Foster skriver: “[t]he rupture of the primitive managed by the moderns, becomes our postmodern event”. Foster, *Recodings*, 204.

3.3.2 Fosters tolkning av ”Les Demoiselles d’Avignon” – vestens konstituering

Picassos verk og stilretningen kubismen førte til nye muligheter for den vestlige kunstscenen, med avantgardeinnslag og nye kunstneriske former. Picasso bruker primitive elementer²²⁵ i tillegg til å bruke masker *apotropaisk*. I de ikke-vestlige kulturene hvor folk trodde eller fremdeles tror på å mane fram åndene til de døde, bruker de fetisjer som en beskyttelse. Masken er en type fetisj som fungerer apotropaisk, hvilke betyr at den både beskytter og angriper det den ser. Ved å vise frem det de er redde for, klarer de å fjerne dette. Foster hevder at primitivistene tar i bruk den apotropaiske funksjonen, som er svært sentral hos de primitive, for deretter å skade dem.²²⁶ Ifølge han brukte Picasso bevisst maskefunksjonen ”to ward away others (woman, death, the primitive)”.²²⁷ I det følgende skal jeg vise hva Fosters kritikk av primitivismen bunner i, hvordan han mente Picasso brukte den apotropaiske funksjonen for å beskytte seg mot og angripe det fremmede i Vestens favør.

I sin analyse av ”Les Demoiselles d’Avignon” redegjør Hal Foster for hvordan Picasso bruker fetisjens doble apotropaiske funksjon på kvinnene, som kan leses i samsvar med den lacanske *identifikasjonsmodellens narsissisme og benektelse*. Kvinnene representerer både en trussel og en forføringmakt ved at de er prostituerte. De utgjør en trussel på grunn av blikkene som kastes mot betrakteren.²²⁸ Det er en maktstruktur som kommer til syne. I den førmodernistiske malerkunsten var forbindelsen mellom objektet og betrakteren stivnet, mens den settes i bevegelse under modernismen. På den måten er verket en lek med representasjonsformene, i samsvar med overskridelsen fra det førmodernistiske til det modernistiske vestlige verket. Verkets posisjon som kunst forandrer seg i samsvar med det nye samfunnet.²²⁹ Det er det maskuline kjønn som blir truet av kvinneskikkelsene: ”this

²²⁵ Slik jeg forstår Foster, relaterer han *det primitive* til den surrealistiske og den kubistiske kunsten. Disse kunstretningene undersøkte menneskets underbevissthet og fantasier, i motsetning til de andre modernistiske retningene på begynnelsen av 1900-tallet, og det er slik de kommer borti ”menneskets mentale forstyrrelser”.

²²⁶ Foster, *Recordings*, 181–182.

²²⁷ Foster, *Recordings*, 182.

²²⁸ Foster, *Recordings*, 181.

²²⁹ I boken *The Return of The Real* (1996) presenterer Foster Jacques Lacans skjematiske oppsett, som viser hvordan forholdet mellom betrakteren og objektet har forandret seg. Ifølge Lacan har det skjedd en utvikling fra renessansen og frem til samtidskunsten på 1980-tallet med tanke på hvordan man studerer verket. Subjekts- og objektsposisjonene har forandret seg i forhold til hverandre. Renessansemaleriet skapte et perspektivisk syn, det styrte betrakernes til objektet i bildet. Subjektet opptre aktivt, mens objektet blir passivt fremstilt for betraktning. Foster, *The Return of The Real*, 138–139. Deretter skjedde det en vending i forholdet mellom seeren og betrakteren. I ”Les Demoiselles d’Avignon” kaster betrakterne blikket sitt mot de portretterte kvinnene, men blikket blir kastet tilbake. I Lacans redegjørelse av ”synets tilbakekomst” (*Gaze*), beskriver han fiksjonen om en blikkboks (subjektet eller kunstverket) som ligger ute på havet som på grunn av lysrefleksjonene i vannet sender strålene tilbake mot betrakteren igjen. I likhet med narrasjonen viser også den moderne kunsten denne bevegelsen fra betrakteren til verket, men også fra verket som objekt tilbake til betrakteren igjen. Posisjonen til betrakteren er forandret, ved at betrakteren må skjerme seg mot disse tilbakesendte strålene. Foster, *The Return of The Real*, 139. Der betrakteren tidligere hadde vært i den overlegne posisjonen hvor han/hun nøt synet av

inscription of the primitive onto woman as other threatens male subjectivity”.²³⁰ Samtidig viser Picassos maleri en kvinne som sitter med en maske fremfor ansiktet, som gjør at betrakteren ikke kan fange blikket hennes. Denne kvinnen kan ikke objektiviseres. Verket viser hvordan de truende kvinneskikkelsene kommer til syne for å utfordre patriarkatet. Blikkene kvinnene kaster ut mot betrakteren, minner om Medusas blikk som skaper *angst* hos mannen. I lys av bildets innhold hevder jeg at Foster mener Picassos verk viser gjenkomsten av *primitivt traumatisk materiale*, når han setter det i samsvar med den lacanske teorien.

Det sentrale poenget i Hal Foster sin verksanalyse er hvordan Picasso bevisst bruker temmingen av blikket, i maleriet, i Vestens favør. ”Blikket som kan drepe” (Medusa) blir temmet (Medusas dobbelthet relateres til den apotropaiske funksjonens dobbelthet), ved at Picassos kvinner er vestlige. Den vestlige kvinnen settes inn som en fetisj, noe som vi kan se av masken hun bærer. På den måten setter Picasso Vesten under den ikke-vestlige apotropaiske funksjonen som et bevisst maktgrep.²³¹ Kunstneren bruker kvinnen apotropaisk, som en skjerm mot det *narsissistiske* og det *benektende*. Foster siterer Picasso:

I understood what the Negroes used their sculptures for All fetishes ... were weapons. To help people avoid coming under the influence of spirits again, to help them become independent. Spirits, the unconscious ... they are all the same thing. [...] *Les Demoiselles d'Avignon* must have been born that day, but not at all because of the forms; because it was my first exorcism painting – yes absolutely!²³²

Picasso sier selv at verket var hans første eksorsismemaleri. Foster mener at Picasso brukte fetisjen for å skjerme seg selv (den vestlige kunstneren) fra de onde åndene eller det som truet han og hans kultur.²³³ På den måten lanserte Picasso en *psyko-estetisk-strategi* ”by which otherness was used to ward away others (women, death, the primitive) and by which, finally, a crisis in phallogentric culture was turned into one of its great monuments”.²³⁴ De prostituerte kvinnene sine geometriske og lineære former viser Vestens innlemmelse, på grunn av de primitive formene. Det er verdt å huske at primitivismen som stilart enda ikke hadde blitt etablert. Samtidig går maleriet imot denne primitivistiske *narsissismen*, og heller snakker om en vestlig *benektelse*. Dette leser jeg fra kvinnenens posisjonering: kvinnene representerer ved hjelp av fetisjen den vestlige mannen, som plutselig viser en aggressivitet eller en motstand

bildet, ble hans/hennes blikk møtt med objektene motblikk som skapte en ubehagelig situasjon for betrakteren. Slik jeg forstår blikkbegrepet kan det kobles sammen med pendelbevegelsen i den apotropaiske funksjonen.

²³⁰ Foster, *Recodings*, 181.

²³¹ Foster skriver: ”[f]or in some sense Picasso did intuit one apotropaic function of the tribal objects – and adopted them as such, as ”weapons”. Foster, *Recodings*, 181.

²³² Foster, *Recodings*, 182.

²³³ Foster, *Recodings*, 182.

²³⁴ Foster, *Recodings*, 182.

mot å bli studert av betrakteren. Objektene på maleriet kaster tilbake blikket til betrakteren. ”Les Demoiselles d’Avignon” viser dermed en kamp mellom seeren og de portrettede.

Picasso brukte altså den apotropaiske funksjonen ved å plassere det maskuline kjønnnet trygt bak de portrettede kvinnene. På den ene siden unngår kvinnene som representanter for Vesten å falle innunder de ikke-vestliges dominans, ved å ta i bruk det primitive våpenet. Det blir på *narsissistisk* vis innlemmet primitive artefakter i verket. På den andre siden *angriper* fetisjen *aggressivt* de som truer de representerte skikkelsene i verket, indirekte mannen i kvinnelig forkledning.²³⁵ Kvinnene stirrer betrakterne av verket inn i øynene. Foster hevder at Picassos bilde verner om det vestlige patriarkalske hierarkiske regimet. Kunstneren avskriver alle som er med på å true den vestlige maskuline kjønnets nærvær med den apotropaiske funksjonen, for eksempel kvinnen, underbevisstheten eller primitive folkeslag. Picassos opprettholder det vestlige patriarkalske herredømmet i verket, hevder Foster.²³⁶

3.4 Fosters kritikk av *The Museum of Modern Art*

Foster redegjør for hvordan MoMA (*The Museum of Modern Art*) oppnevnte Pablo Picassos verk som høydepunkt i primitivismeutstillingen ”Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” i 1984.²³⁷ Foster beskriver utstillingen slik: ”150 modern and 200 tribal works” [...] ”the first exhibition to juxtapose tribal and modern objects in the light of informed art history”.²³⁸ Foster tolker MoMAs intensjon med utstillingen til å være å skåne Vesten fra det ikke-vestlige, som dermed viser et maktgrep. Kuratorene snudde om på den primitive figurens truende værensform ved å gjøre dem til fragmenter innenfor den vestlige kulturen, i tillegg til å frarøve de primitive artefaktene sine egne funksjoner.²³⁹ Modernistene overførte sine egne verdier: ”intentionality, originality, aesthetic feeling”²⁴⁰ på de primitive artefaktene, som en del av vestliggjøringsprosessen. De ønsket å fjerne det fremmede, som vi har sett tidligere i forbindelse med den apotropaiske funksjonen, i lys av Vestens frykt.²⁴¹ De vestlige modernistene og kuratorene utnyttet bevisst de ikke-vestliges artefakter, ifølge han. Kuratorene fokuserte på likhetstrekkene mellom de to kulturene (Vesten versus de ikke-

²³⁵ Foster, *Recodings*, 181. Foster sier spesifikt: ”[a]s the Demoiselles less resolves than is riven by this threat it displays both its decentering and its defence”. Foster, *Recodings*, 181.

²³⁶ Foster stiller spørsmålet: ”but is it [min merknad: “Les Demoiselles d’Avignon”] not desire for mastery and fear of its frustration?” Foster, *Recodings*, 181. Jeg tolker indirekte at han mener verket er et vestlig maktgrep.

²³⁷ Foster, *Recodings*, 182.

²³⁸ Foster, *Recodings*, 229.

²³⁹ Foster viser til Rubins sitat om utstillingens doble funksjon: ”[f]or surely primitivism was generated as much to ‘manage’ the shock of the primitive as to celebrate its art or to use it counterculturally”. Foster, *Recodings*, 192. Kuratorene gjorde det samme som Picasso, snudde om på den primitive fetisjen til sin egen fordel.

²⁴⁰ Foster, *Recodings*, 186.

²⁴¹ Foster, *Recodings*, 186.

vestlige) når de iscenesatte kunstverkene i utstillingsrommene. De lagde en rød tråd ved å velge ut kunstverk hvor de primitives abstrakte former ble satt i forbindelse med de ikke-vestlige kunstverkene.²⁴² Ved å gjøre dette bidrog utstillingen til å skape likhetstrekk mellom de to kulturene i de vestliges favør, hvor intensjonen var å fremheve hvordan Vesten faktisk hadde de primitive artefaktene i seg. På den måten overkjørte de vestlige kunstnerne de ikke-vestlige, ved forskyvningen (jamfør identifikasjonsbegrepet).²⁴³ Kirk Varnedoe kritiserer kritikernes respons på utstillingen i artikkelen “On the Claims and Critics of the ‘Primitivism’ Show” (1985), som han selv var med på å organisere. På tross av at kuratorene visste det ville by på problemer å lage denne primitivismeutstillingen på grunn av kryssingen av kulturelle forskjeller, sier han: “the show was not really about tribal art or by saying (as is true) that the idea of ‘Affinity’ was initially conceived in a narrower sense of the one-way kinship modern artists felt with tribal art, imputing nothing about reciprocity”.²⁴⁴ Varnedoe sier til kritikerne, inkludert Foster, at kuratorene fokuserte på de formale likhetene mellom folkeslagenes verk fremfor kontekstualiseringen av de ikke-vestlige – som ville by på problemer på grunn av manglende kjennskap. Som et forsvar mot ”likhets”-kritikken i utstillingen sier Varnedoe at kuratorene heller forholdt seg til en vanlig sammenligningsmåte (basert på strukturering, representasjonsformer og lignende) som ikke var av undertrykkende art.²⁴⁵ Gjennom denne påstanden avviser han dermed Fosters tolkning om en hierarkisk maktstruktur, på grunnlag av at MoMAs utstilling ikke foretar en kontekstualisering rundt de primitive gjenstandene. Der Foster mener at utstillingen burde basert seg på kontekstualisering rundt de fremmede artefaktene slik at de ikke mistet sine ”funksjoner”, hevder Varnedoe at en kontekstualisering av disse fenomenene uansett ikke kunne blitt vist korrekt i og med at man aldri kunne vist opphavet, funksjonene og lignende til alle de historiske fremmede artefaktene. Ifølge han bidrog utstillingen til å kaste lys på likhetene og ulikhetene mellom verdensdelene, noe som var bedre enn å ikke gjøre det – som ifølge han ville ha vært en underkastelse.²⁴⁶ Den amerikanske kunstkritikeren McEvilley avviser Varnedoes forsvarstale om kontekstspørsmålet i teksten ”Doctor, Lawyer, Indian Chief” (1984). Han sier at ved å utelate

²⁴² Foster beskriver MoMAs “likhets”-prosedyre mellom de to kulturene slik: “[t]his presentation was typical of the abstractive operation of the show, (premised as it was on the belief that “modernist primitivism depends on the autonomous force of objects” and that its complexities can be revealed “in purely visual terms, simply by the juxtaposition of knowingly selected works of art”. Foster, *Recordings*, 182–183.

²⁴³ Foster, *Recordings*, 193.

²⁴⁴ Kirk Varnedoe, “On the Claims and Critics of the “Primitivism” Show, 1985” i *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*, red. av Jack Flam og Miriam Deutch, 369–389 (Berkeley, California: University of California Press, 2003), 370.

²⁴⁵ Varnedoe, “On the Claims and Critics of the “Primitivism” Show, 1985”, 371–372.

²⁴⁶ Varnedoe, “On the Claims and Critics of the “Primitivism” Show, 1985”, 379.

konteksten til de ikke-vestlige artefaktene river MoMA vekk grunnen som føttene deres står på, de mister sine opprinnelige funksjoner og blir istedenfor sett på fra et vestlig ståsted: de estetiske og de formale kategoriene blir satt i høysetet fremfor deres opprinnelige kontekst.²⁴⁷ McEvelley sier, i likhet med Foster, at det skjer en vold mot de ikke-vestlige artefaktene uten konteksten rundt gjenstandene, som bidrar til et syn om at deres virkelighet ikke er reell og verdsatt i tillegg til at gjenstandene blir forskjøvet i dobbel forstand ved å vestliggjøre dem.²⁴⁸ Uten den opprinnelige konteksten eller informasjonen rundt de primitive kunstneriske artefaktene – utøves det en vold mot disse, kommer det frem.

Ifølge Foster skjedde det en omveltning i det postmoderne (senkapitalistiske) samfunnet, som en reaksjon på modernismens jag etter å skape opprinnelsesformer og fenomen som skulle passe inn i Vesten. MoMA blir, ifølge Foster, sterkt kritisert av postmodernister, poststrukturalistiske og feministiske retninger, for ikke å ta innover seg kolonialistiske posisjoner og andre minoritetsgrupperinger.²⁴⁹ Han bruker de stedsspesifikke verkene til postminimalisten Robert Smithson som ett eksempel på dette, siden MoMA omtalte verkene i en nedlatende tone.²⁵⁰ Smithson fokuserte for eksempel på det autentiske og opprinnelsesaspektet i verkene sine. Som flere av de postmodernistiske kunstnerne stilte han spørsmål ved modernismens rammeverk.²⁵¹ Museet vektlegger de kunstneriske formale kvalitetene for eksempel linje, dybde og lignende fremfor de historiske, hevder Foster. Museet anser disse som mer betydningsfulle enn de ikke-vestlige artefaktene, og på grunn av dette gjenoppstår de undertrykte *traumatiske* stemmene i nye forkledningner.²⁵² Slik jeg forstår det, er McEvelley enig med Fosters kritikk, når han ytrer disse ordene:

²⁴⁷ Thomas McEvelley, "Doctor, Lawyer, Indian Chief, 1984" i *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*, red. av Jack Flam og Miriam Deutch, 335–350 (Berkeley, California: University of California Press, 2003), 343–344, 347.

²⁴⁸ McEvelley, "Doctor, Lawyer, Indian Chief, 1984", 347.

²⁴⁹ Foster, *Recordings*, 202–204. I kapittel 5 kommer jeg nærmere inn på ulike forslag til hvordan å komme utenom den modernistiske/fremdeles eksisterende måten av å forholde seg til det ikke-vestlige i en utsidedialog.

²⁵⁰ Foster, *Recordings*, 198.

²⁵¹ Jamfør forrige kapittel: hvor Foster i *The Return of The Real* (1996) drøftet samtidskunstens opptatthet av den etniske andre. Det etnografisk skiftet som skjedde på 1980-tallet i den amerikanske kunstscenen, som et resultat av neo-avantgardens undersøkelser, førte til at kunstnerne forholdt seg til ulike undertrykte og subkulturelle grupperinger – i likhet til det Foster redegjør for her.

²⁵² Foster uttrykker misnøyen med MoMAs ståsted i forhold til den amerikanske kunsten slik "the history of the one often charted in terms of the space of the other. This mapping has in turn supported a "historical-transcendental" reading of modernism as a "dialectic" or a deductive line of formal innovations within the tradition. Now in the decay of this model the museum had become open to charges that it represses political and/or transgressive art (e.g., productivism, dada), that it is indifferent to contemporary work (or able to engage it only when, as in the "International Survey of Recent Painting and Sculpture", it conforms to traditional categories), that it is a period piece, etc." Foster, *Recordings*, 190. I kapittel 4 kommer jeg nærmere inn på denne undertrykkelsen i samsvar med det freudianske begrepet *det uhjemlige*.

[h]ow brilliant to attempt to revalidate classical Modernist esthetics by stepping outside their usual realm of discourse and bringing ‘innocent’ creativity of primitives naturally expresses a Modernist esthetic feeling, one may seem to have demonstrated once again that Modernism itself is both innocent and universal.²⁵³

Gjennom tekstutdraget kommer det frem hvordan MoMA ved primitivismeutstillingen i 1984 skulle vise at de brakte inn fremmede elementer i sin samling som skilte seg fra deres ordinære kolleksjon – kun for å støtte oppunder den opprinnelige kunsten som var innenfor MoMA igjen. Begge stiller seg kritisk til MoMA som maktinstitusjon, som tvholder på den formalistiske modernistiske kunsten.²⁵⁴ Undertrykkelsen av det fremmede fortsetter, skriver Foster, og det er en voldelig handling. Det nedverdiggende synet på det primitive eller de ikke-vestlige er synlig overalt i samfunnet. Foster skammer seg over sin egen vestlige identitet, med hensyn til volden som fremdeles utøves mot de ikke-vestlige i det postmoderne samfunnet.²⁵⁵

3.5. Oppsummering

Hal Foster skiller seg fra det ordinære tankesettet om det primitive, hvor det fremmede ble innlemmet i den hierarkiske primitivismemodellen. Hal Foster viser to ting: Først hvordan den modernistiske kunsten (mis)brukte det andre (det primitive), ved å benytte seg av deres artefakter i kunstverkene for deretter å skyve det primitive til ytterkanten i den vestlige kunsttradisjonen (primitivismemodellen). Han bruker den lacanske *identifikasjonsmodellen* på primitivismekunsten, for å vise hvordan modernistene, på grunn av sin egen frykt i møtet ved de fremmede, utfører vold mot dem. Den vestlige primitivismen medfører en feilkonstruksjon av det primitive både som ”det andre” og som ”det samme”, noe Foster begrunner med utsidelogikken Vesten bruker når de forholder seg til de primitive andre.²⁵⁶ I neste kapittel skal jeg redegjøre mer eksplisitt for hvordan det traumatiske (undertrykte) materialet opererer og gjenoppstår.

²⁵³ McEvelley, “Doctor, Lawyer, Indian Chief, 1984”, 337.

²⁵⁴ McEvelley, “Doctor, Lawyer, Indian Chief, 1984”, 337.

²⁵⁵ Foster skriver ”a repression of the fact that a breakthrough in our art, indeed a regeneration of our culture, is based in part on the breakup and decay of other societies, that the modernist discovery of the primitive is not only in part its oblivion but its death”. Foster, *Recodings*, 198–199.

²⁵⁶ Foster, *Recodings*, 198.

Kapittel 4. Fosters tolkning av *primitivismen* i den surrealistiske kunsten

I *Compulsive Beauty* (1993) undersøker Hal Foster primitivismeinnslagene i den surrealistiske bevegelsen (1910–1930). Hva er ”det primitive” i de surrealistiske verkene, og hvordan bruker kunstnerne denne primitivismen, ifølge Foster? Jeg redegjør for Fosters verksanalyser av Giorgio de Chiricos ”The Return” (1917) og Hans Bellmers ”The Doll” (1935 og 1936) som eksempler på de to surrealistiske retningene. Etter en kort kontekstualisering av samfunnet på 1900-tallet, redegjør jeg for hvordan surrealistene forholdt seg til primitivt materiale i verkene sine.

Foster forholder seg til Sigmund Freuds psykoanalytiske begreper *de primale fantasiene* og *the uncanny*, i forbindelse med den surrealistiske bevegelsen – siden dette var kjent materiale ved århundreskiftet 1800–1900. Ifølge Freud betegner *the uncanny* ulike fenomen som har vært undertrykt, men som gjenoppstår som fordreid eller ”merket” av angst på grunn av sin tidligere undertrykkelse. Fenomenet kan like gjerne være et bilde eller et objekt, en person eller en hendelse.²⁵⁷ Jeg syntes ordet *det uhjemlige* forklarer denne tilstanden godt. Det uhjemlige betegner møtet mellom et ubevisst undertrykt materiale og bevisstheten om denne tidligere undertrykkelsen, som fører til en forskyvning. I resten av kapitlet bruker jeg den norske oversettelsen av de freudianske begrepene. Foster hevder det surrealistiske verket er strukturert som det uhjemlige, ved at det er noe (ulike representasjonsformer: det mannlige, kvinnelige, primitivt materiale) i de surrealistiske verkene som gjenoppstår traumatisk på grunn av deres tidligere undertrykkelse.²⁵⁸ I lys av de undertrykte fenomenene i verkene skal jeg gjøre rede for hva Foster forstår som ”det primitive”. Foster hevder at den surrealistiske retningen er en uhjemlig skikkelse, noe jeg skal gjøre rede for i lys av samtidskunstneren Rober Gobers ”Untitled” (1991).²⁵⁹

På tross av at Fosters bok tar for seg psykoanalytiske, marxistiske og etnologiske temaer, kommer jeg bare til å fokusere på hvordan surrealistene brukte de psykoanalytiske pekerne for å vise til de etnologiske temaene – i tråd med hans undersøkelse av

²⁵⁷ I *Compulsive Beauty* omtaler Foster Sigmund Freuds forestilling om ”the uncanny” eller ”the unheimlich” på denne måten: ”[t]he uncanny for Freud, involves the return of a familiar phenomenon (image or object, person or event) made strange by repression. This return of the repressed renders the subject anxious and the phenomenon ambiguous, and this anxious ambiguity produces the primary effects of the uncanny: [...]”. Foster, *Compulsive Beauty*, 7.

²⁵⁸ Foster, *Compulsive Beauty*, xvii.

²⁵⁹ Jeg har valgt å redegjøre for den surrealistiske bevegelsen som et uhjemlig fenomen, på grunn av at den representerte et brudd i *den symbolske orden* (et lacansk begrep, jamfør kap.3) på begynnelsen av 1900-tallet. Samfunnet var ikke ”klar for” en ny kunstnerisk representasjonsform, som blandet det psykoanalytiske og etnologiske.

primitivismen.²⁶⁰ På grunn av de etnologiske temaene i surrealistenes verk redegjør jeg også for det moderne samfunnet ved århundreskiftet 1800–1900-tallet. Jeg forholder meg til to bøker skrevet av Foster, vedrørende konteksten til de modernistiske kunstnerne: *Compulsive Beauty* og *Prosthetic Gods* (2006). Den sistnevnte er en videreutvikling av den førstnevnte. Jeg kommer inn på innflytelsesrike aktører i samfunnet, for eksempel samarbeidspartnerne Max Nordau og Cesare Lombroso, som utarbeidet teorier som lå tett opp til Freuds tanke om hvem ”den primitive skikkelsen” var og i hvilke sosiale kontekster den befant seg. Jeg avslutter det hele med å drøfte Fosters kritikk av surrealismebevegelsen sin bruk av primitivt materiale, hvor hans syn på kunstnernes bearbeidelse og behandling av primitivt materiale kommer til syne.

4.1 En kontekstualisering av ”det primitive” i det modernistiske samfunnet

I boken *Prosthetic Gods* presenterer Foster ideen om ”det degenererte” i forbindelse med surrealistenes samtid ved århundreskiftet 1800–1900. Sosialkritikerne Cesare Lombroso (italiensk) og Max Nordau (ungarsk) snakket om *den degenererte mennesketypen*. Begge hadde stor innflytelse spesielt i Tyskland, men også i hele Europa ved århundreskiftet, med tankene om hvordan det vestlige mennesket skulle være og hvem den primitive mennesketypen var. Ifølge Foster var det Cesare Lombroso som begynte å undersøke temaet om forskjellene mellom det siviliserte vestlige mennesket og det underutviklede, primitive, degenererte mennesket. Det var Nordau som gav ut *Degeneration* i 1892, hvor han skrev om dekadensen og hysteriet som ble knyttet til hans samlede sosiale diagnose av forfallet i kulturen.²⁶¹ Ifølge Nordau stod ulike samfunnsgrupper eller folk med lyter for dette forfallet: ”[p]rimitive, criminal, Jew, homosexual”.²⁶² Ifølge Foster var de surrealistiske kunstnerne bevisst på disse teoriene, som tilsidesatte ikke-vestlige folkegrupper eller andre som kunne true den maskuline makten. Tankene om ”det degenererte” var ikke uvanlige på denne tiden.²⁶³ Man kan se paralleller mellom Nordaus ide om ”de degenererte” representert ved de primitive mentalt syke menneskene og Freuds tanker skissert i *Totem and Taboo* (1913) hvor han beskriver villmennene (de ikke-vestlige) slik: ”their mental life [is] a well pre-served picture of an early stage in our own development. [...]”.²⁶⁴ Freud mente at villmannen var en

²⁶⁰ Foster, *Compulsive Beauty*, xiv.

²⁶¹ Foster, *Prosthetic Gods*, 76

²⁶² Foster, *Prosthetic Gods*, 76.

²⁶³ Foster, *Prosthetic Gods*, 76.

²⁶⁴ Foster, *Prosthetic Gods*, 3. Jeg forholder meg til Fosters siteringer og bruk av Freuds bok *Totem and Taboo*, slik de fremkommer i *Prosthetic Gods*.

del av det vestlige subjektet på et tidspunkt da det vestlige befant seg på det laveste nivået i utviklingen. Han ønsket å opprettholde det vestlige patriarkalske hierarkiet, som gikk på bekostning av de som var annerledes eller kunne rokke ved dette fundamentet.²⁶⁵

I *Compulsive Beauty* definerer Foster modernismen som en dialektisk prosess: ”a modernization that is also ruinous, a progress that is also regressive”.²⁶⁶ De modernistiske gjenstandene eller menneskene ødelegger det nåtidige og fortidige på veien mot nye modernistiske, fremskrittrettede gjenstander og mennesketyper. Modernistene måtte hele veien være bevisst på hva det primitive og truende var for noe, og dermed fryktet de også sin egen ubevisste ubevissthet (det uhjemlige), som var truende og må holdes i sjakk.²⁶⁷ Slik jeg forstår den surrealistiske bevegelsen, forholder den seg aktivt til modernismens tilbake- og fremadskridende holdninger, ved sine to retninger (Jamfør avsnittene 4.2.2. og 4.2.3.).

4.2 De primitive og etnologiske aspektene i de surrealistiske verkene

I *Prosthetic Gods* sier Foster at modernistene (inkludert de surrealistiske primitivistene) undersøkte de *freudianske primalscenene* som pekere på *primitive scener*.²⁶⁸ Dette er årsaken til at jeg knytter de psykoanalytiske og de etnologiske aspektene sammen i de surrealistisk-modernistiske verkene. Pendlingen i de uhjemlige verkene viser både et psykologisk og et etnologisk aspekt. Tvetydigheten i de surrealistiske verkene viser, ifølge Foster, pendlingen mellom det ubevisste og det bevisste, mer spesifikt mellom dødsdriften og livsdriften.²⁶⁹

Surrealismen delte seg i to fraksjoner, hvor man finner to ulike tilnærminger til primitivt materiale. Andre Breton var representanten for den ene fraksjonen mens Georges Bataille stod for den andre, og disse to skiller lag med tanke på hva som var basisdriften i de surrealistiske verkene. Ut i fra Fosters tolkning av de to fraksjonene, viser den Bretonske retningen kunstnere som ønsket å skape en idyllisk frihet gjennom benyttelsen av primitivt materiale. Hos de bretonske surrealistene ble tvangsrepetisjonen undertrykt, men den var uansett til stede i verkene.²⁷⁰ Den bataillanske retningen ønsket, tvert imot, en ikke-idyllisering. De fokuserte på dødsdriften som var regjerende i verkene. Den kom til uttrykk

²⁶⁵ Denne rangeringsordenen kom også til uttrykk i modernisten Adolf Loos' manifest ”Ornament and Crime”, hvor han ifølge Foster viste frem en hierarkisk samfunnsordning for å opprettholde den bestående patriarkalske makten i samfunnet på begynnelsen av 1900-tallet. Foster, *Prosthetic Gods*, 71. For videre lesning: *Prosthetic Gods*, kapittel 2 (”A Proper Subject”), 55–107.

²⁶⁶ Foster, *Compulsive Beauty*, 157.

²⁶⁷ Dette leser jeg ut av konteksten til modernistene, som jeg nettopp har skissert. I neste og siste kapittel kommer jeg nærmere inn på ”det truende” med kampen mellom de dionysiske og de apollinske driftene i mennesket, som spiller på destruksjonen av det modernistene anså som det vestlige mennesket.

²⁶⁸ Foster, *Prosthetic Gods*, 4–5.

²⁶⁹ Foster, *Compulsive Beauty*, 11.

²⁷⁰ Foster, *Compulsive Beauty*, 4.

gjennom tvangsrepetisjonen, som resulterte i horrible og skremmende verk.²⁷¹ Jeg skal redegjøre for hvilke konsekvenser de to behandlingene av primitivt materiale hadde for de to surrealistiske retningene, i lys av hva slags verk disse gav. Aller først åpner jeg opp med en strukturell analogi, om hvordan hele den surrealistiske bevegelsen forholdt seg til det *outmoded* (noe fortidig som hadde blitt foreldet) tilsvarende noe primitivt.

4.2.1 Det primitive: den håndlagde gjenstanden og det primitive artefaktet som representanter for fortiden

Hal Foster beskriver hvordan de surrealistiske kunstnere innlemmet gjenstander fra den borgerlige tiden (1800-tallet til 1900-tallet) i sine kunstverk. Han sier at *den foreldede gjenstanden* var en gammel gjenstand som dukket opp igjen (*gjenoppstod*) på 1920–30-tallet, som et resultat av den andre teknologiske revolusjonen i Amerika, og ble til en egen kategori ”som foreldet”.²⁷² Det gjenoppstod under kategorien som en *hjemløs* gjenstand, siden utviklingen hadde forbigått det. Foster ser på den som en peker på det før-kapitalistiske samfunnet. Gjenstanden kunne være kunsthåndverk fra en annen tidsepoke med sosiale og kulturelle konnotasjoner til denne tiden. I motsetning til de andre modernistiske retningene som fokuserte på de ulike kunstneriske mediene, plasserte de surrealistiske kunstnerne for eksempel en gammel skje i verket for å vise til skjeens historiske dimensjon. Når surrealistene innlemmet denne foreldete gjenstanden i det surrealistiske verket, fikk verket en sosial dimensjon som ellers ikke ville vært der. Samtidig ble den foreldete gjenstanden plassert i det surrealistiske verkets tid, noe som skapte dialog mellom fortiden og nåtiden. Ved tilstedeværelsen av de to historiske tidsepokene i verket, skapte kunstnerne sin surrealistiske dialektikk som skulle stille kritiske spørsmål i datidens samfunn.²⁷³ Det er spesielt to etnologiske aspekt som kommer til syne ved surrealistenes bruk av den utdaterte gjenstanden i verkene: den håndlagde gjenstanden og det primitive artefaktet.²⁷⁴ Surrealistene brukte den

²⁷¹ Foster, *Compulsive Beauty*, 111, 114

²⁷² Foster, *Compulsive Beauty*, 165.

²⁷³ Foster, *Compulsive Beauty*, 166–167. Foster uttrykker dialektikken på denne måten: ”this reclamation relativizes the bourgeois order of things, opens it up to cultural revolution. [...] this reclamation treats repressed moments in this order, in its official history”. Foster, *Compulsive Beauty*, 167. Jeg valgte å ta for meg den surrealistiske dialektikken, svært forenklet, for enklere å kunne knytte surrealistenes bruk av disse fortidige gjenstandene ansett som primitive i forbindelse med de sosiale aspektene.

²⁷⁴ Foster skriver: “[i]n the case of objects such as the peasant spoon, the surrealists exploit the very effects of an expansive capitalism – not only artisanal objects rendered outmoded by industrialization but also tribal objects rendered depayses in imperialism – against its own system of commodity exchange. In this way they confront the bourgeois order with tokens of its repressed past (the outmoded) as well as its exploited outside (“the primitive”).” Foster, *Compulsive Beauty*, 161.

håndlagde gjenstanden som noe primitivt, noe som var fortidig og hadde gått ut på dato.²⁷⁵ Jeg skal i det følgende vise til det primitive og etnologiske aspektet til gjenstanden i tilknytning til skjeen som Breton fant tilfeldig på et loppemarked.²⁷⁶

Foster hevder at surrealistene brukte det ”utdaterte” håndverksobjektet som *demode*,²⁷⁷ hvor han relaterer gjenstanden til produksjonsmåtene og materialene den ble skapt av. Slik trer det etnologiske aspektet inn, ved at gjenstanden viste til primitive håndverksmåter som for eksempel produksjonsmåten og materialet, fremfor modernismesamfunnets teknologiske vidundere. Gjenstanden viste altså til det primitive og foreldete for å angripe det kapitalistiske styresettet.²⁷⁸ Skjeen peker på fortiden:

”peasant fabrication”, made for personal use rather than for abstract exchange [...] it was also a gesture of social critique whereby the dominant system of commodity exchange was symbolically queried by a fragile relic of the supplanted order of craft relations.²⁷⁹

Gjennom tekstutdraget kommer det frem hvordan den utdaterte og dermed ”primitiv” gjenstanden forholdt seg til den foreldete håndverkstradisjonens normer og levesett, i motsetning til masseproduserte objekter i nåtidssamfunnets kapitalisme.

Håndverkstradisjonen ble erstattet med masseproduksjonen hvor objektene ble til varer, og et kulturelt samfunnsjikt ble uthvisket. Ved kunstnernes innlemmelse av disse utdaterte gjenstandene, gikk ikke disse gjenstandene i glemmeboken.

Et viktigere aspekt er hvordan surrealistene forholdt seg til det ”primitiv artefaktet” som et objekt i lys av den vestlige imperialismen. Jeg relaterer ikke dette artefaktet til noe spesifikt, men til en generell ikke-vestlig gjenstand. Det ”primitiv artefaktet” hadde blitt lagd av de koloniserte, og imperialistene hadde vært utenlands for å hente ”skatter” de kunne ta med hjem. Surrealistene benyttet seg av gjenstandens utside – som et ikke-vestlig artefakt. Slik ble det primitive artefaktet et kulturelt symbol på den ikke-vestlige kulturen.²⁸⁰ I *Prosthetic Gods* skriver Foster at det fantes ulike grader av hvordan man definerte det primitive og det vestlige ved århundreskiftet: ”[t]he Near East could not be denied

²⁷⁵ Foster, *Compulsive Beauty*, 164. Jeg vil gjøre leseren oppmerksom på at jeg velger bort surrealistenes bruk av ”de borgelige ruinene” som Foster kobler sammen med de psykologiske aspektene i de *freudianske primalfantasiene*, siden dette kommer litt på siden av primitivismekritikken.

²⁷⁶ Jeg nevner eksplisitt Andre Breton i forbindelse med skjeen, i og med at han refererte til denne skjeen flere ganger i sine surrealistiske tekster, for eksempel ”L’Amor Fou”. Foster, *Compulsive Beauty*, 159.

²⁷⁷ Foster, *Compulsive Beauty*, 159.

²⁷⁸ Foster skriver: ”[t]hey [min merknad: surrealistene] played upon the tension between cultural objects and socioeconomic forces, between mode as fashion and mode as means of production. In effect, the surrealist outmoded posed the cultural detrius of past moments residual in capitalism against the socioeconomic complacency of its present moment”. Foster, *Compulsive Beauty*, 159.

²⁷⁹ Foster, *Compulsive Beauty*, 159, 161.

²⁸⁰ Foster, *Compulsive Beauty*, 161.

civilizational status in the same way, while the Far East was often portrayed as a third term, at once civilized and primitive, decadent and childlike”.²⁸¹ På tross av defineringen av det primitive ut i fra hvor nært Vesten det befinner seg, forblir det binære paret Vesten versus Østen stående, slik at Vesten hadde noe å forholde seg til dikotomisk i skapelsen av seg selv.²⁸² Foster siterer Patrick Brantlinger i denne forbindelse, hvordan ”Africa was made ‘dark’ or savage not only to justify Victorian imperialism but previously to excuse the slave trade”.²⁸³

Surrealistene som selv var vestlige mennesker, syntes den kulturelle gjenstanden var interessant og innlemmet den i verkene sine. Kunstverkene fikk tilført et glimt av ”noe annet” i seg som virket eksotisk. Verket gav inntrykk av at skaperne hadde kjennskap til de ikke-vestlige kulturenes arbeidsmetoder og materialer. De to atskilte kulturene, det vestlige og ikke-vestlige, ble forent i verket ved innlemmelsen av den fremmede gjenstanden, slik Vesten drev imperialisme. Foster mener at surrealistenes overflatiske bruk av de primitive artefaktene var problematisk: jeg kommer nærmere inn på hans kritikk av surrealismen i avsnitt 4.5.

4.2.2 Det primitive: det fremmede i mennesket

I de surrealistiske verkene inspirert av Andre Breton viste det primitive seg, i lys av det psykoanalytiske perspektivet, som ”det andre eller den fremmede ubevisstheten” i det vestlige mennesket.²⁸⁴ Det primitive representerte noe som lå latent i alle menneskers underbevissthet som tidligere hadde blitt undertrykt, og som ble ”trigget”. *Det primitive* var ”det fremmede materialet” i underbevisstheten til mennesket, fordi mennesket selv ikke var bevisst på dette.²⁸⁵ Ifølge Foster representerte det primitive den ubevisste underbevisstheten, som ble provosert frem i møtet med de *traumatiske primale fantasiene*.²⁸⁶ Surrealistene viste frem de traumatiske psykologiske hendelsene som pekere på de etnologiske primitive aspektene i verkene sine. Kvinnekjønnen utløste den ubevisste underbevisstheten i det vestlige mennesket, og på den måten bindes de psykologiske og etnologiske aspektene sammen.

²⁸¹ Foster, *Prosthetic Gods*, 20.

²⁸² Foster skriver hvordan de vestlige modernistene forholdt seg til primitivismens dobbelthet som en uløselig motpol til seg selv: ”because the primitivist seeks both to be *opened up to difference* – to be taken out of the self sexually, socially, racially – and to be *fixed in opposition to the other* – to be established once again, secured as a sovereign self”. Foster, *Prosthetic Gods*, 20.

²⁸³ Foster, *Prosthetic Gods*, 344.

²⁸⁴ Foster, *Compulsive Beauty*, 218. Jeg leser det ”neurotiske” i mennesket som noe undertrykt.

²⁸⁵ I *Compulsive Beauty* knytter Foster hjemløsheten i det surrealistiske verket til de primale fantasiene slik: ”[t]his homesickness is evoked in important apprehensions of the surreal, as in the primal fantasy of intrauterine existence. Indeed, all the primal fantasies according to Freud (seduction, castration, the primal scene or the witnessing of parental sex, as well as intrauterine existence) are active in surrealist reflections concerning subjectivity and art”. Foster, *Compulsive Beauty*, 8.

²⁸⁶ Foster, *Compulsive Beauty*, 29.

Ett eksempel på et verk som forsøker å bearbeide de traumatiske opprinnelse-scenene som ender opp med et melankolsk uttrykk, er ”The Return” (1917)²⁸⁷ av surrealisten Giorgio de Chirico.²⁸⁸ Verket viser hvordan de Chirico forsøker å vise farens makt skapt som en mannlig helhetlig skikkelse, som er plassert i forhold til sønnen, som er blindet og fanget. Dette blir et symbol på Freuds ødipuskompleks. De bretonske surrealistene, for eksempel den nevnte de Chirico, ville skape en forsoning mellom de bevisste og ubevisste driftene i mennesket, parallelt til forholdet de vestlige–ikke-vestlige menneskene. Verket opprettholder den patriarkalske makten, ved å vise farens makt over barnet, ved at barnet sier seg enig med farens maktdominans over det – ved å gi et rolig men også et melankolsk uttrykk. Verket dekker over den traumatiske ødipale hendelsen. Angsten i verket uttrykkes i det destruerte, blinde barnet, som likevel sitter rolig på stolen. Dette surrealistiske verket viste en fordreidhet i barnet fremstilt som blind og derfor neurotisk, som vitnet om at noe var undertrykt eller underdanig i forhold til en annen – nemlig faren. Det var møtet med kvinnen som forårsaket denne ødipale konflikten i sinnet på mannen og barnet, som måtte dekkes over på en eller annen måte.²⁸⁹

Kvinnen var et faretruende vesen hos Sigmund Freud. Dette bunnet i kraften hun kunne ha til å ødelegge konstitueringen av det maskuline subjektet.²⁹⁰ Kvinnen ble altså sett på som den primitive og traumatiske skikkelsen i surrealistenes verk.

I tillegg skriver Foster om Freud sin skissering av et hierarkisk samfunnsskjema, hvor det primitive representerte den ikke-vestlige eller kvinnen. Disse befant seg på det første utviklingsnivået i kulturen, ved at de var bundet til sin seksualitet og analitet. De befant seg på det samme nivået som det vestlige barnet befant seg når det undersøkte sin egen seksualitet. Kvinnen som den primitive blir undertrykt. Dette kommer tydelig frem i Freuds *teori om ulvemannens* posisjon overfor kvinnen og det primitive.²⁹¹ Poenget til Foster er å vise hvordan den vestlige mannen alltid ville ha angsten i seg, på grunn av sin tidligere tilknytning til det primitive.²⁹²

²⁸⁷ Jamfør bildevedlegg nr. 5, Giorgio de Chiricos ”The Return”.

²⁸⁸ Foster, *Compulsive Beauty*, 68.

²⁸⁹ Foster, *Compulsive Beauty*, 67–68, 70.

²⁹⁰ Jamfør kapittel 2: forbindelsen mellom mannen, barnet og kvinnen plassert som ”den truende”.

²⁹¹ Foster, *Prosthetic Gods*, 9–12.

²⁹² Foster beskriver Freuds fortelling slik: ”his father upright like a wolf in the nursery tales, and his mother bent down like an animal (W 183). [...] it is the primitive that serves as the marker of this prior stage, of this psykosexual regression (again, ”a well-preserved picture of an early stage of our own development”). According to Freud, this position provokes a lifelong anal eroticism in the Wolf Man, which renders him precisely primitive.” Foster, *Prosthetic Gods*, 11.

Surrealistene tok for seg dette etnologiske aspektet i verkene sine, hvor det primitive representerte menneskets ubevisste underbevissthet i møtet med det kvinnelige kjønnnet – som trigget frem minnet om den brutale kastraksjonsangsten i sinnet på det vestlige (ikke-primitive) mennesket. Uten faren som en erstatning for moren ville ikke barnet ha konstituert seg som et vestlig subjekt – dette er den freudianske ideen som kommer til uttrykk i eksemplet ovenfor (jamfør kapittel 3: *den symbolske orden*).

De Chirico skapte et melankolsk uttrykk i ”The Return” som viste at det var best å opprettholde det patriarkalske styresettet i kulturen, på tross av lengsel etter moren. Han skapte dermed en forsoning ved at driftene skulle separeres i mennesket. Verket har et neurotisk uttrykk. Dette representerte angsten i forbindelse med den ubevisste underbevissthetens tidligere tilknytning til kvinnen, som skapte trøbbel i dannelsen av den vestlige maskuliniteten (jamfør kapittel 3: *den reelle orden*).

Foster så en likhet mellom Freuds tekst om ulvemannen og de modernistiske verkene, siden de snakket om krisen i det maskuline subjektet eller dette subjektets traumatiske posisjon i samfunnet på 1900-tallet.²⁹³

4.2.3 De primitive: de sosiale undergrupperingene i det modernistiske samfunnet

Vi har sett at den bretonske surrealistiske retningen var opptatt av å dekke over kastraksjonsangsten i den mannlige fantasien, slik at den maskuline posisjonen i samfunnet ble sikret. Georges Bataille stod i spissen for den andre surrealistiske retningen. Ifølge Fosters tolkning forholder denne retningen seg nærmere Freuds tanke om dødsdriften som den mektigste drivkraften i menneskets pendlingsbevegelse, der den bretonske retningen forsøkte å forene livs- og dødsdriften. De batailleanske surrealistene gav uttrykk for dødsdriftens (menneskets underbevissthet) herredømme i mennesket ved å skape kritiske verk som viste frem oppsplittede og destruerte menneskeskikkelser – hvor livet og døden møtes i verket.²⁹⁴ I likhet med den bretonske retningen tok også den batailleanske retningen utgangspunkt i de freudianske primalfantasiene. I tillegg så de på livsdriften som menneskets bevissthet, i motsetning til dødsdriften som tilsvarte menneskets ubevissthet.²⁹⁵ Verkene viser igjen til den psykoanalytiske pendlingen i mennesket, hvor subjektet gjenoppstår som forstyrret og merket.

²⁹³ Foster, *Prosthetic Gods*, 8–9, 12.

²⁹⁴ Foster skriver hvordan den batailleanske retningen skaper verk som viser denne tilstanden: ”Good and evil, pain and joy” [...] Life and death, being and nothing-ness”. Foster, *Compulsive Beauty*, 111.

²⁹⁵ Foster, *Compulsive Beauty*, 102.

De to retningene skilte lag ved at den batailleanske retningen tenkte seg underbevisstheten som selve basen, opprinnelsen, i mennesket.²⁹⁶

De batailleanske surrealistene tenkte at underbevisstheten (dødsdriften) representerte de undertrykte i samfunnet på begynnelsen av 1900-tallet. For eksempel Freud, Nordau og Lombroso anså de primitive menneskene i samfunnet for å være jødene, kvinnene, de degenererte eller de ikke-vestlige, og de batailleanske surrealistene plasserte også de primitive skikkelsene som selve dødsdriften.²⁹⁷

Surrealistene stilte kritiske spørsmål til sitt eget samfunn ved å vise destruerte og makabre menneskeskikkelser i verkene, med åpenlys seksualitet og destruktive drifter – som en referanse til de primitive undergrupperingene.²⁹⁸ Hans Bellmer er kanskje det beste eksempelet å bruke i denne sammenhengen, som Foster viser til i *Compulsive Beauty*. Bellmer skapte verk som provoserte på grunn av sin vulgaritet. To eksempler på Bellmers verk er hans ”The Doll” fra 1935 og 1936²⁹⁹, som bestod av to håndlagde dukker som han skapte utallige fotografiserier om – i makabre, seksuelle og destruktive posisjoner.³⁰⁰ De kvinnelige dukkene representerte de primitive etnologiske undergrupperingene som ble undertrykt, når de ble lest som et angrep mot det fascistiske subjektet. Foster beskriver forbindelsen mellom den kvinnelige seksualiteten som uttrykkes i dukkene til ”de degenererte” ansett hos fascistene for å være: ”[...] the Jew, the communist, and the homosexual, but also the child, ’the primitive’, and the insane”.³⁰¹ Dukkene bestod av nakne og forvrengte kvinnekropper, som hadde flere kjønnsorganer og var iscenesatt nærmest som voldtatte i for eksempel trappeopp ganger. Bellmer, i likhet med de andre batailleanske surrealistene, ønsket å stille spørsmål ved det patriarkalske herredømmet og den rådende samfunnsideologien. I denne forbindelsen brukte han dukkene i et frontalangrep mot både det patriarkalske samfunnet og den gryende fascismen.³⁰² Dukkene viste hvordan de undertrykte kvinnelige driftene angrep det mannlige

²⁹⁶ Foster, *Compulsive Beauty*, 218.

²⁹⁷ Foster, *Compulsive Beauty*, 120. Dette – når det ble lest i en fascistisk kontekst.

²⁹⁸ Foster, *Compulsive Beauty*, 122.

²⁹⁹ Jamfør bildevedlegg nr. 6a og 6b: Hans Bellmers ”The Doll”.

³⁰⁰ Foster, *Compulsive Beauty*, 102–103.

³⁰¹ Foster, *Compulsive Beauty*, 120.

³⁰² Foster, *Compulsive Beauty*, 118.

I ”Armor Fou” (Hal Foster, ”Armor Fou”, *October*, nr. 56 (vår 1991)) skriver Foster om hvordan surrealistene, i motsetning til fascistene, skapte uferdige eller ”pendlende” subjektskonstruksjoner i verkene – for å benekte skapelsen av fascistiske subjekt i samfunnet. Foster, ”Armor Fou”, 84. Fascistene brukte den apotropaiske funksjonen ved å skape kroppen om til et våpen som kunne angripe, samtidig for å beskytte kroppen mot dens fremmedelementer. Foster, ”Armor Fou”, 85. Videre sier han: ”[t]his is the psychic key to the fascist imaginary, for this subject can only be confirmed in violence against its other, this other is also ‘the female self within’”. Foster, ”Armor Fou”, 96. Foster leser skapelsen av fascistiske subjekt parallelt til det lacanske identifikasjonsbegrepet og forbindelsen til den imaginære orden. Subjektene eller barnet fikk en narsissistisk ”elsk” til faren eller fascismen når det levde i dette fascistiske samfunnet. I tillegg skjer det en benektelse av det

subjektets psyke. Bellmer foretok en drastisk vending hvor den sadistiske posisjoneringen av dukkene, foretatt av mannen, (han som et mannlig subjekt lagde dukkene) eller mannen i primalscenene som skyver moren vekk fra barnet, representerte dukkenes masokistiske vold mot ”den tenkte” maskuline betrakteren (som en representant for patriarkatet).³⁰³

På tross av at det virket som om dukkene var ofrene, har Bellmer selv sagt eksplisitt at dukkene hadde makten i verkene.³⁰⁴ Foster begrunner dukkenes makt med den åpenlyse makten det mannlige ”betraktende” subjektet insisterte på å ha ovenfor dukkene, men at denne insisteringen heller vitnet om ”en ønsket” eller selvprojisert makt.³⁰⁵ Kunstneren forklarte hvordan dukkene hadde makten ved å vise til de psykologiske *primalfantasiene*, hvor det alltid har vært mannen som har vært redd for kvinnen. Han sier:

It is a question of the peculiar hermaphrodite interconnection between the male and the female principles in which the female structure predominates. What is always vital is that the image of the woman must have been ”lived” (experienced) by the man in his own body before it can be ‘seen’ by the man (*Petite anatomie*).³⁰⁶

Ifølge Bellmer var mannen avhengig av kvinnen for å konstituere seg selv som en motpol til henne. Dette er den samme tanken som Jacques Lacan uttrykker i teoriene om den imaginære orden, som jeg har allerede redegjort for i kapittel 3. Bellmer tok utgangspunkt i den ene *freudianske fantasien* hvor barnet var vitne til foreldrenes seksuelle samkvem, og hvor barnet så forskjellen på de to kjønnene. Kvinnen uten det mannlige kjønnsorganet festet seg i sinnet til barnet, og det er dette bildet barnet måtte ha (på tross av at han selv ble redd for å bli kastrert) for å kunne utvikle seg med faren som sitt idealbilde. Kvinnen var et degenerert individ, for både barnet og det mannlige kjønn i den vestlige kulturen. Bellmer satte frem opprinnelsestraumene til betraktning for offentligheten, gjennom å vise det destruerte maskuline subjektet. I tillegg kan man lese dukkenes blikk som møtte betrakterne i lys av *den*

kvinnelige elementet i sinnet til faren, som skjer gjennom å tenke på kroppen som en maskin - slettet for dette ubevisste (det primitive, driftene, det kvinnelige). Samtidig var det kun ved å innlemme dette fremmede og indre materialet i det fascistiske subjektet, at det fascistiske subjektet kunne bli skapt og bli i stand til å utføre sine voldelige ytre handlinger. De måtte ha dette primitive andre som en motpol til seg selv, slik at subjektet kunne få utagert sitt sinne mot det. Foster, ”Armor Fou”, 96. Futuristen Filippo Tomasso Marinetti er ett eksempel på en kunstner som brukte kunsten i fascismens favør, på tross av at han senere vendte seg bort fra fascismen.

³⁰³ Foster beskriver dukkenes bevegelse slik: “[...] it is only in violence against its feminine others that the fascist male can be confirmed. But it also suggests that imbricated in this sadism is a masochism, that the other attacked here may also be ”the female self with””. Foster, *Compulsive Beauty*, 120. De kvinnelige dukkene angriper dermed det fascistiske maskuline subjektet. I tillegg skaper Bellmer en tilstand hvor både det maskuline og feminine opererer side ved side i dukkene, som resulterer i en spørsmålsstilling om dukkenes kjønn.

³⁰⁴ Foster, *Compulsive Beauty*, 102.

³⁰⁵ Ifølge Foster vises dukkenes makt slik: “as fantasmatic reminders of a past erotogeneity on the one hand, and of a future death on the other”. Foster, *Compulsive Beauty*, 113. Dette bunnar i synet på seksualiteten som det degenererte.

³⁰⁶ Foster, *Compulsive Beauty*, 264.

fryktelige medusa i lacansk teori, eller gjennom hans *blikkbegrep* som imøtekom betrakterens studerende blikk.³⁰⁷ Hans Belmer brukte det kvinnelige subjektet med sine seksuelle drifter og viste til deres forstyrrende og destruerende makt ovenfor det mannlige vestlige kjønn.

4.3 *Det uhjemlige*: undertrykkelsen av den ubevisste underbevisstheten

I lys av strukturen til *det uhjemlige* skal jeg vise to ting: for det første hvordan surrealismebevegelsen bearbeider primitivt materiale i verkene, og for det andre hvordan Foster tenker at kunsthistorien utvikler seg. Det freudianske begrepet betegner et fenomen som har vært undertrykt, og som gjenoppstår på grunn av den tidligere undertrykkelsen – men fordreid. Det er for alltid merket.³⁰⁸ Ifølge Fosters tolkning av begrepet uttrykker det gjenoppstående fenomenet angst, fordi det befinner seg i en mellomtilstand mellom det gamle jeg-et som har vært undertrykt og det nye jeg-et som har gjenoppstått. Det er hjemløst. Det er ikke lenger knyttet til ett helhetlig ”jag”, og dette gjør at fenomenet er angstfylt.³⁰⁹ *Det uhjemlige* pendler altså mellom det ubevisste, undertrykte materialet og den bevisste bevissthet om seg selv. Den befinner seg midt mellom to tidsperioder. Jeg skal illustrere Fosters poeng om hva det primitive som kommer til uttrykk i *det uhjemlige*, er, ved å vise hvordan den surrealistiske bevegelsen var strukturert på samme måte som det freudianske begrepet – og befant seg i denne pendlende og undertrykte tilstanden. Foster hevder at surrealismen var et uhjemlig fenomen, hvor det primitive i kunstverkene viser til undertrykkelsen av surrealismebevegelsen som også var en undertrykkelse av noe primitivt. Ifølge han viste det surrealistiske verket en pendling mellom fantasien om sitt gamle jeg, som fant sted i underbevisstheten, og i gjenkomsten av subjektets nye jeg i virkeligheten, som var fordreid.³¹⁰ Det hadde elementer fra fortiden og fremtiden i seg, og fortidige elementer gjorde verket gammeldags. Dette gjorde at surrealistiske verk ble ignorert av de andre modernistiske retningene.³¹¹

Den surrealistiske bevegelsen ble ignorert i sin egen samtid, for eksempel av den regjerende formalistiske modernismen på begynnelsen av 1900-tallet og av neo-avantgarden

³⁰⁷ Foster skriver: ”its line doubles back, turns in, as if to capture the object, to make, unmake, and remake its image again and again”. Foster, *Compulsive Beauty*, 103, 106.

³⁰⁸ Foster, *Compulsive Beauty*, 7.

³⁰⁹ Foster skriver: ”Freud traces the estrangement of the familiar that is essential to the uncanny in the very etymology of the German term: *unheimlich* (uncanny) derives from *heimlich* (homelike), to which several senses of the world return. Freud asks us to think of this origin both literally and fantasmatically; [...]”. Foster, *Compulsive Beauty*, 7.

³¹⁰ Foster, *Compulsive Beauty*, xvii.

³¹¹ Ifølge Foster syntes avantgardene at surrealismen var barnaktig og tvetydig: De var opptatt av fantasien og menneskets underbevissthet i tillegg til å bruke fortidige elementer i verkene sine. Dette er kun noen eksempler Foster gir. Foster, *Compulsive Beauty*, xii, xiii.

på 1960–70-tallet.³¹² Denne doble undertrykkelsen førte til at retningen fikk sin gjenkomst på 1980-tallet hos de amerikanske samtidskunstnerne, for eksempel hos abjektkunstnerne som forholdt seg til den batailleanske surrealismen.³¹³ Dette er den samme strukturen som *det uhjemlige* viser. I *Prosthetic Gods* viser Foster hvordan samtidskunstneren Robert Gober på 90-tallet i verket ”Untitled” (1991)³¹⁴ tar fatt på de freudianske opprinnelsestraumene men videreutvikler disse – ved å sette traumene inn i nye kontekster. Gobers verk er et installasjonsverk, med et abjekt objekt. Tematikken i verket er en gjenkomst av surrealistenes bearbeidelse av de primale fantasiene.³¹⁵ ”Untitled” består av at han har iscenesatt et avkuttet bein og plassert det inntil en vegg. Beinet har på seg en bukse og sko. I tillegg har han skåret ut et firkantet hull av buksebeinet, hvor han har plassert et hvitt stearinlys. Foster tolker stearinlyset til å være en fakkell til minne om mannens kastraksjonsangst. Der de modernistiske kunstnerne hadde forsvart seg mot kvinnen (som representerte et primitivt materiale) ved å bruke den apotropaiske funksjonen³¹⁶, mener Foster at Gober heller viser frem et nytt subjekt som har beveget seg videre – et menneske som har bearbeidet sine tidligere traumer.³¹⁷ Man ser her Fosters retroaktive historiesyn i likhet med det tidligere undertrykte materialet, hvor det tidligere undertrykte materialet gjenoppstår hos Gober og hvordan kunstneren behandler dette primitive materialet med de primale fantasiene. Ifølge Foster representerer lyset en fakkell som symbol over subjektets tidligere opprinnelsestraumer, som viser at subjektet (beinet til den mannlige skikkelsen) har tatt innover seg denne angsten ovenfor de truende andre. Ved at Gober i tillegg har plassert beinet til en mannsskikkelse på gulvet, viser verket at mannen erkjenner at han har tapet boende i seg. På tross av at mannen vet om tapet som representerer frykten om kastraksjonsangsten som truer hans maskuline kjønn, har han ved denne erkjennelsen gjennomgått en utvikling ved at han har beveget seg videre.³¹⁸ Slik jeg forstår gjenkomsten av de primale fantasiene i 1980-og-90-talls kunstverk,

³¹² Foster, *Compulsive Beauty*, xii, xiii.

Greenberg sier (i ”Surrealistisk maleri” i *Den modernistiske kunsten*, overs. av Agnete Øye, etterord av Åsmund Thorkildsen (Oslo: Pax Forlag A/S, 2004)) at den surrealistiske retningen ikke førte til et nytt kunstnerisk ståsted eller en ny kunstform, men heller resulterte i en tilbaketrekning med henhold til den kunstneriske progressive kunstutviklingen. Surrealismens arbeid med fantasien, automatikken og foreldete artefakter førte kun til en tilbakegang i kunsthistorien. Greenberg, ”Surrealistisk maleri”, 74. Han ser ikke potensialet i bevegelsen slik Foster gjør, både med hvordan surrealistene forholdt seg til sin tidligere historie i tillegg til gjenkomsten av surrealistisk tematikk senere i kunsthistorien. Han ignorerte surrealismens betydning.

³¹³ Foster, *Compulsive Beauty*, xiii.

³¹⁴ Jamfør bildevedlegg nr. 7, Robert Gobers ”Untitled“.

³¹⁵ Foster, *Prosthetic Gods*, 317.

³¹⁶ Jamfør kapittel 2 og bildet ”Les Demoiselles d’Avignon“.

³¹⁷ Foster, *Prosthetic Gods*, 317. Foster beskriver lyssymbolikken til Gober slik: ”[y]ou burn for a while, carry a torch for a time, eventually light a candle to the memory of the loved one. What do you do with a body after death? You wash it in order to purify it of you and to free you of it”. Foster, *Prosthetic Gods*, 317.

³¹⁸ Foster, *Prosthetic Gods*, 317.

som representerer traumatisk- primitivt materiale som hentes frem fra underbevisstheten, blir disse fantasiene satt inn i en ny kunsthistorisk kontekst på grunn av de historiske forandringene skjedd i tidsrommet. Det opprinnelige primitive materialet møter nye utfordringer for eksempel hos Gober, som selv er en homoseksuell kunstner, hvor primalfantasiene blir møtt med homofili-heterofilidebatten.³¹⁹ Det opprinnelige traumet gjenoppstår innenfor et helt sett med nye samfunnsdiskurser, en parallell til det hjemlige som gjenoppstår som det uhjemlige, som igjen fører til nye problemfelt som skal drøftes. På tross av at primalfantasiene var den opprinnelige kjernen, videreutvikles dette traumet, slik jeg forstår dette, med stadig nye komponenter og på den måten finner ikke traumet tilbake til sin opprinnelige tilstand igjen. Denne kunsthistoriske utviklingen viser bevegelsen gjennom det freudianske begrepet, som ikke finner tilbake til sin opprinnelige tilstand.

I *Compulsive Beauty* siterer Foster Walter Benjamin på følgende, når han skrev om Proust: "[h]e lay on his bed racked with homesickness, homesickness for the world, a world distorted in the state of resemblance, a world in which the true surrealist face of existence breaks through".³²⁰ Dette kan sees på som en parallell til surrealismen som det uhjemlige. Gjennom Benjamins ord kommer det frem hvordan den surrealistiske bevegelsen ønsket seg tilbake til sin gamle tilstand eller sitt gamle jeg, før det ble undertrykt. Slik jeg forstår det, representerer den virkelige verden kun en etteraping eller en imitasjon av den opprinnelige verden som finner sted i det ubevisste. Verkene til surrealistene viser frem sin *hjemløse*-tilstand, ved å pendle mellom det virkelige livet etter gjenkomsten på 1980-tallet og det uvirkelige livet i fantasien om slik det en gang var på 1920-tallet. Verket får noen små glimt fra underbevisstheten, som viser til det virkelige og opprinnelige domenet – fremfor den imiterende virkeligheten som man antar er det opprinnelige.³²¹ Slik jeg forstår Foster, tenker han at det "undertrykte fenomenet" representerer *det primitive* eller *hjemlige stedet* i de surrealistiske verkene, mens det *uhjemlige stedet* består av gjenkomsten av fenomenet i den reelle virkeligheten. Samtidig er det viktig å huske på at denne *uhjemlige*-tilstanden også skapte angsteffekter i verket, som viser hvordan "merkeligjøringen" av den virkelige verden sees på hos surrealisten – fremfor hvordan verden tidligere var.³²² En undertrykkelse kommer til syne både i strukturen til *det uhjemlige* og i den surrealistiske bevegelsen.

Jeg ser en parallell mellom "undertrykkelsen" og det Foster sier i forbindelse med surrealistenes bruk av de freudianske primalfantasiene i verkene: Når surrealistene tok

³¹⁹ Foster, *Prosthetic Gods*, 317.

³²⁰ Foster, *Compulsive Beauty*, 219.

³²¹ Foster, *Compulsive Beauty*, 219.

³²² Foster, *Compulsive Beauty*, 7.

utgangspunkt i traumatiske hendelser, enten for å forsøke å bearbeide eller å destruere disse, kunne heller ikke verkene bli noe annet enn traumatiske.³²³ Ifølge Foster forholdt surrealistene seg til det primitive som representanter for ulike undertrykte fenomen i verkene sine.

4.4 Surrealismen og Fosters kritikk av primitivismen

Surrealistene forholdt seg til dette ”primitive andre” på ulike måter i verkene sine. Enten ved å fortsette å skjule det (Breton) eller ved å posisjonere det for å tvinge frem dets kritiske aspekt i kunsten (Bataille). Ingen av surrealistene hadde et ”normalt” forhold til det primitive andre i verkene, og dette vitner i seg selv om en type misbruk av den primitive figuren.

Hal Foster mener det er vanskelig å snakke om surrealismen som en helhetlig bevegelse, ikke bare fordi bevegelsen var splittet i to fraksjoner, men også fordi de forholdt seg til og brukte det primitive på en paradoksal måte. På den ene siden framstilte de det primitive nedlatende, for eksempel som barnaktig og degenerert, i tilknytning til *primalfantasiene*. På den andre siden var surrealistene antirasistiske ved at de innlemmet de ulike definisjonene av det primitive for å skape brudd med det eksisterende samfunnet. Det primitive var en del av det vestlige mennesket og ble forbundet med den undertrykte ubevisstheten.³²⁴ Surrealistene skilte seg fra Sigmund Freuds plassering av det primitive på samme nivå som det underutviklede barnet eller som den degenererte skikkelsen. Ifølge Freud beveget som nevnt det vestlige mennesket seg fra dette barnestadiet gjennom utviklingen i *den imaginære og den symbolske orden* (lacanske begreper), mens det primitive ble igjen på ett lavere utviklingsnivå i kulturen.³²⁵ Den primitive skikkelsen ble plassert som et negativt speilbilde for det vestlige barnet, og på den måten belaget Freud seg på den hierarkiske dikotomien Vesten som sivilisert versus Østen som usivilisert. Han skilte dermed primitivt materiale fra det vestlige mennesket. De batailleanske surrealistene undersøkte det primitive som en del av det vestlige menneskets tidlige utviklingsstadium, og dermed som en del av det vestlige mennesket. Dette er den største forskjellen på surrealistenes og Freuds bruk av det primitive.³²⁶

³²³ Foster siterer Freuds ord om den traumatiske situasjonen slik: ”[h]ere we have an instance of a memory exciting an affect which it had not excited as an experience, because in the meantime the changes produced by puberty had made possible a new understanding of what was remembered. [...] We invariably find that a memory is repressed which has only become a trauma *after the event*”. Foster, *Compulsive Beauty*, 241–242.

³²⁴ Foster, *Compulsive Beauty*, 218.

³²⁵ Foster skriver: “[f]or Freud infantile and primitive states are ”not always sharply distinguishable” (55): in his phylogenetic thought the first recapitulates the second, while the second preserves the first. This implicit association of the infantile, ”the primitive”, and the insane is made in many modernisms, surrealism included. The surrealists may articulate this ideological trio differently (we, too, they say, are children, ”primitive”, and mad), but they never *disarticulate* it”. Foster, *Compulsive Beauty*, 233.

³²⁶ Foster, *Compulsive Beauty*, 229.

Samtidig kommer man ikke utenom hvordan surrealistene brukte det primitive som en tilbaketrekning til noe annet – det ubevisste, det degenererte mennesket – hvor ordvalget *en tilbaketrekning* vitner om en nedlatende holdning fremfor å representere fremskrittet (det vestlige mennesket, samfunnets nye, fascistiske mennesketype). På tross av at surrealistene hadde gode, anti-rasistiske intensjoner da de brukte primitivt materiale i verkene, var bruken av disse uansett problematisk. Siden samfunnet kunstnerne levde innenfor, så på de primitive som forfallet i kulturen, brukte også surrealistene det primitive nedlatende for å kunne gjøre opprør mot samfunnet.³²⁷ Det primitive fikk ingen verdighet i seg selv i kraft av å være en primitiv gjenstand eller et ikke-vestlig folkeslag. På tross av at surrealistene brukte det primitive som en del av sin surrealistiske dialektikk, var det uansett en urettmessig behandling, siden de brukte dette ikke-vestlige og ”fremmede” i en utside-dialektikk.

4.5 Oppsummering om Fosters historieskrivning

Hal Foster viser en ny type historieskrivning i *Compulsive Beauty*, som utvikler seg på samme måte som hans retroaktive forståelsesmodell (jmfør kapittel 2). Han tar utgangspunkt i surrealismebevegelsen, for å vise hvordan de to fraksjonene i bevegelsen benytter seg av primitivt materiale på ulike måter. Gjennom å gi eksempler på hvordan surrealistenes primitivistiske tematikk gjenoppstod i samtidskunsten på 1980-tallet, ser man hans prosjekt som består av å vise hvordan en urettmessig utsidebehandling av primitivt materiale dukker opp igjen senere i tid. Gjenkomsten viser to ting i lys av begrepet – det uhjemlige. Et undertrykt materiale gjenoppstår når det ikke blir helhetlig behandlet, for eksempel hvordan de bretonske surrealistene hele veien forsøkte å dekke over primaltraumene. Gjenkomsten viser også hvordan dette materialet aldri vil komme tilbake til sin opprinnelige natur igjen på grunn av forskyvningen i tid og rom, vist for eksempel med Gobers verk som videreutvikler primitivt materiale fra den tidligere surrealistbevegelsen og setter det inn i andre samtidige diskurser.³²⁸

³²⁷ Foster skriver: ”The problem of surrealist primitivism is very complicated. Though counterracists, it retains primitivist assumptions, especially in the association between the primitive and the primal, whether understood as infantile or neurotic (Bretonian surrealists) or regressive or base (Bataillean surrealists)”. Foster, *Compulsive Beauty*, 218.

³²⁸ Foster, *Compulsive Beauty*, 7.

Kapittel 5. Hal Fosters kritikk av den vestlige primitivismen

Primitivismen er, ifølge Foster, skapt på grunn av en vestlig frykt for primitivt materiale, som de dermed må angripe for ikke å miste sin egen makt. Dette er hovedkritikken hans i *Prosthetic Gods*.³²⁹ De modernistiske primitivistiske kunstnerne på begynnelsen av nittenhundre-tallet, hadde et fetisjistisk orientert ambivalent forhold til primitivt materiale. Måten de benyttet seg av fetisjen på, var i samsvar med det lacanske identitetsprinsippet. Dette viste jeg i kapittel 3 med utgangspunkt i ”The ”Primitive” Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” (1999). Foster videreutvikler denne tanken i *Prosthetic Gods*, hvor han leter etter årsaken til frykten som de vestlige modernistene hadde ovenfor de fremmede. Jeg skal vise hvordan Hal Foster bruker psykoanalysen for å forstå de modernistiske verkene ved å redegjøre for hans bildeanalyser. Samtidig kommer hans ambivalente syn på teorien frem. Jeg ser på hvilke konkrete figurer modernistene forholder seg til i verkene sine, i lys av Fosters analyser. Kapitlet todeles. Først (i 5.2) undersøker jeg: Fosters kritikk av den psykoanalytiske teorien, modernistenes ambivalente forhold til primitivt materiale og utviklingen i Fosters tekstmateriale. Deretter (i 5.3) setter jeg Foster som en representant for postkolonialismen. Der tar jeg for meg andre representanter, og avrunder det hele med å vise frem hans forskerposisjon.

5.1 Fosters kritikk av den psykoanalytiske tradisjonen

Nedenunder skal jeg redegjøre for hvordan Foster leser den modernistiske kunsten gjennom den psykoanalytiske teorien. Han kritiserer psykoanalysens hierarkiske og rasistiske fundament, og dermed viser han frem nye aspekt i den modernistiske kunsten. I boken *Prosthetic Gods* spør han ”[w]hy is that which is deemed other to art – nature, instincts, the mob, the real – so often projected as unruly or horrific, Dionysian or Medusian? And why is art so often regarded as a taming or a sublimating of this wild other term?”³³⁰ Ifølge Foster representerer ”dette andre” en trussel mot samfunnets normer, regler og styresett. Modernistene var redd for at dette andre skulle true deres maktkontroll som ville ha resultert i det primitives kontroll. Foster viser til den antikke myten om kampen mellom det apollinske og det dionysiske. Denne konflikten kan sees som en parallell til konflikten mellom de vestlige primitivistene og de primitive. Vesten representerer det apollinske, med orden og fornuft, mens de primitive får rollen som det dionysiske, som representerer vinguden som

³²⁹ Foster, *Prosthetic Gods*, 262–263.

³³⁰ Foster, *Prosthetic Gods*, 260.

elsket fri flyt og ville seksuelle orgier. Dikotomien er altså mellom det siviliserte og det usiviliserte.³³¹ Jacques Lacan mente det var viktig for kunsten å koordinere eller å opprettholde de to atskilte domenene i kunstverkene; det vestliges makt og det fremmede.³³² Slik sett mener Foster at både den vestlige kunsttradisjonen og Jacques Lacan har forholdt seg til dikotomien Vesten versus det fremmede: en primitivisme som baserer seg på en hierarkisk forståelsesmodell som må være intakt.

I ”The ’Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” viser Foster hvordan de modernistiske primitivistene brukte *den apotropaiske funksjonen*, allerede redegjort for i kapittel 2, for ”å temme” ustyrligheten eller de primitives drifter som ifølge den vestlige tradisjonen ble ansett for å befinne seg på et lavere nivå i den sosiale og samfunnsmessige utviklingen. I *Prosthetic Gods* videreutvikler han sin lacanske lesning av modernistene, ved å si at de vestlige primitivistiske modernistene måtte temme ”dette andre” eller den dionysiske kraften, slik at de selv ikke skulle bli en fange av dette – eller (enda verre) å bli sett på som de primitive selv.³³³ Alt som går imot eller ”truer” den symbolske orden, faller utenfor samfunnet. Dette utsagnet må sees i lys av den lacanske teoriens ide; Billedflaten har den *apotropaiske* makten som skal beskytte samfunnet fra *det reelle* eller *de degenerertes* inngripen. Billedflaten i det modernistiske verket skulle derfor fungere *apotropaisk* både ved å temme og beskytte betrakterne mot det de så. Ifølge Foster plasserte Lacan billedflaten med den *apotropaiske funksjonen* midt i verket, slik at betrakterne ikke skulle bli fanget av blikket (det primitive materialet i verkene) men heller kunne reflektere *blikket* tilbake *apotropaisk* og bli beskyttet fra det. Samtidig måtte kunstverket fascinere betrakteren, for at betrakteren skulle se mot det. På den måten fikk betrakteren se et ”temmet” bilde og viste frem det vestlige som ”et gode”.³³⁴ Modernistenes kunstverk har, ifølge Foster, også en ”forsonende” effekt i seg, ved at de restriktivt koordinerer de indre primitive

³³¹ Foster, *Prosthetic Gods*, 260–262.

³³² Dette kommer til uttrykk i Medusa-myten ved at den onde Medusa ikke skulle fjernes fra kunstverkene, men transformeres til noe som ikke kunne skade Vesten. De vestlige kunstnerne har opp gjennom tidene spilt på myten om kampen mellom den fryktelige Medusa og Perseus som kjempet mot henne. Perseus vant til slutt kampen, og Medusas ansikt blir værende på skjoldet hans som et bevis på at hun var uten trussel. Det er ulike tolkninger om denne myten, men poenget er hvordan de vestlige kunstnere, i tråd med den lacanske teorien, har beholdt bildet av den fangede Medusa som et embleme på trusselen om det fremmede som gikk fra å være et ”gazeweapon to reflection-shield” (Foster, *Prosthetic Gods*, 262) i motsetning til det vestlige. Foster, *Prosthetic Gods*, 262–263.

³³³ Bruken av den apotropaiske funksjonen hos modernistene viser seg slik, ifølge Foster; ”in the apotropaic transformation of the Gorgon into the Gorgoneion, of the Medusian gaze into the Athenian shield”. Foster, *Prosthetic Gods*, 262.

³³⁴ Foster beskriver den lacanske teorien slik: ”to tame the gaze is not to block it entirely: it is to deflect it, to redirect it, as a mask does (a trope Lacan uses more often than the image screen). In this way a picture must not only “tame” and “civilize” the gaze; it must also ‘fascinate’ the viewer with the gaze transformed (FC 116)”. Foster, *Prosthetic Gods*, 281.

underbevisste driftene og ytre vestlige siviliserte elementene på en utsøkt måte. Denne balanseringen mellom verkets iboende primitive drifter med den ytre symbolske orden er viktig, siden Lacan mener at de begge må eksistere, slik at Vesten har en motpol å forholde seg til.³³⁵ I analysen av Ernst Kirchners maleri ”Girl under a Japanese Umbrella” (1909)³³⁶ i *Prosthetic Gods* trekker Foster frem de primitive virkemidlene som kunstneren tar i bruk, men også hvordan disse elementene understrekes av kunstneren ved å poengtere væremåten eller assosiasjonene relatert til primitivt materiale. Maleriet viser en naken kvinneskikkelse med mørkt hår, som ligger under en parasoll. Kvinnens forsterkede contrapposto-stilling er ett essensielt element i maleriet, mener Foster, som ifølge han er beslektet med tanken om hva det primitive mennesket representerer: kvinnens (den primitive sin) dyriske drift.³³⁷ I Fosters psykoanalytiske lesning av maleriet kommer det frem hvordan de modernistiske kunstnerne var bundet til stigmaet seksualitet og rase. Ved at Kirchner presenterer den mørkhårete kvinnen under en parasoll (eksotisk element) og med kvinnelige former, belager han seg på, ifølge Foster, den rasistiske myten om den mørkhudetes enorme seksualitet. Når de mørkhudete ser dette portrettet av dem selv, den rasistiske fantasien, blir kroppsskjemaet til den mørkhudete destruert. På den måten vender de modernistiske kunstnerne om på sin egen frykt når de møter den mørkhudete: Den mørkhudete blir stående maktesløs og ustabil uten å kunne forholde seg til det bildet den hvite har om seg selv – på tross av at dette er selvprojisert og uekte.³³⁸ Foster sier at de modernistiske primitivistene innlemmet primitivt materiale, av ulik art, for å beskytte seg mot disse - apotropaisk. Modernistene brukte primitivt materiale på et fetisjistisk vis: De primitive ble skapt som ulike representasjonsfigurer i det moderne samfunnet – for å angripe dem og holde dem unna seg.³³⁹ Lest i lys av den lacanske billedflatemodellen, slik jeg forstår Foster, truer primitivt materiale med å skape brudd i den symbolske ordenen – med det resultatet at de vestlige menneskene ikke kunne skjerme seg mot det truende blikket eller Medusas blick. De vestlige modernistiske primitivistene bruker dermed primitivt materiale som en fetisj, for å

³³⁵ Foster, *Prosthetic Gods*, 282.

³³⁶ Jamfør bildevedlegg nr. 8, Ernst Kirchners ”Girl Under a Japanese Umbrella”.

³³⁷ Foster beskriver Kirchners maleri slik: “[t]his figure appears under a Japanese parasol, studio emblem of all the exoticisms that prepare the primitivisms of Gauguin, Picasso, and Kirchner, more importantly; she appears under the sign of anal eroticism, and the most extreme of primitivist contrappostos”. Foster, *Prosthetic Gods*, 41.

³³⁸ Foster, *Prosthetic Gods*, 41–42. Jamfør innledningen i kapittel 2 om Frantz Fanon: hans kritikk av Vesten.

³³⁹ I *Prosthetic Gods* skriver Foster: “[I] will reverse the import of this association [min merknad: han vil undersøke stegene i den freudianske psykoanalysen] – to see ”primitive anality” not as the property of any tribal people, for example, but as the projection of particular kind of modern subject onto such societies. [...] why is such notion [min merknad: primitiv analitet] fabricated in the first place – out of what desires and fears?” Foster, *Prosthetic Gods*, 3.

oppretholde sin egen vestlige makt, gjennom å basere seg på den lacanske teorien.³⁴⁰ Foster viser i *Prosthetic Gods* hvordan de modernistiske vestlige kunstnerne var bundet til sitt eget samfunns restriksjoner og måtte opprettholde sin egen kunstnerfigur som et vestlig vesen, samtidig følte de også en tiltrekning til de ikke-vestlige kulturene – for eksempel Paul Gauguin.³⁴¹ Hal Fosters undersøkelser av den modernistiske kunsten viser en primitivism som reflekteres i den psykoanalytiske teorien. Den lacanske psykoanalysen bygger videre på den freudianske psykoanalysen, slik det kommer frem i kapittel 3, som viser en åpenlys rasistisk primitivismeholdning. Ifølge Fosters tolkning av Sigmund Freuds materiale i *Compulsive Beauty* representerte det primitive, en figur som ble koblet sammen med det underutviklede barnet, kvinnen eller andre minoritetsgrupper.³⁴² Primitivt materiale stod på et lavere sjikt i samfunnet, og på tross av at det vestlige mennesket var bundet til de primitive (for eksempel ved kvinnen) for å kunne utvikle seg til et vestlig menneske – var dette noe det maskuline kjønn slet med. Vesten distanserte seg fra primitivt materiale, slik jeg viste i kapittel 3. Lacan videreutviklet Freuds ideer, for eksempel ved å lage *forestillingen om speilstadiet og identifikasjonsmodellen*. Slik sett forblir den lacanske teorien rasistisk, i og med at den bygger på rasistiske og primitivistiske holdninger. Foster er derfor kritisk til den lacanske teorien, på grunn av dens holdninger og dens bruk av binære maktstrukturer.

Posisjonen til de modernistiske kunstnerne var usikker og sårbar, hevder Foster i *Prosthetic Gods*. Dette var årsaken til at de behandlet primitivt materiale fetisjistisk, for å skåne seg selv. Han går imot den rådende tenkningen om at modernistene hadde en sikker maskulin posisjon, som er med på å rokke ved den patriarkalske makten i samfunnet.³⁴³ Greenberg skriver i “Avant-garde and Kitsch” om hvordan den historiske avantgardens posisjon var truet, på grunn av at den levde parallelt med den kommersielle kunsten – som Greenberg kaller kitsch. Avantgarden var paradoksalt: kunstnerne distanserte seg fra kapitalinstansene samtidig som den var økonomisk avhengig av disse. Avantgarde-kunstnerne var usikre på sin kunstnerposisjon siden de konkurrerte med kitschen som var lett tilgjengelig

³⁴⁰ Foster beskriver viktigheten i Lacans teori, om billedflatens opprettholdende funksjon eller ”maskefunksjonen”, på denne måten: ”the screen is a necessary protection without which we are at the mercy of the real; almost as a structural effect, then, his binary logic constructs the real as horrific – and positions the symbolic as protective, and art as redemptive. Just as elsewhere in his thought the imaginary integration of the body achieved in ”the mirror stage” projects a prior stage of a fearsome ”body-in-pieces” (corps morcele) to be avoided at all costs [...], so here the image screen projects the real as amorphous and awful”. Foster, *Prosthetic Gods*, 282.

³⁴¹ Foster, *Prosthetic Gods*, xi.

³⁴² Foster, *Prosthetic Gods*, 3..

³⁴³ Foster vil følgende: ”to complicate the old charge that modernism is dominated by a direct discourse of masculinist power” (Foster, *Prosthetic Gods*, xii), som tyder på hans uenighet med den regjerende tolkningen.

for mennesker (publikum) i samfunnet de levde i.³⁴⁴ Der Foster hevder sårbarheten hos kunstnerne skyldtes frykten for å tape sitt maskuline herredømme for primitivt materiale, hevder Greenberg at trusselen var kitschen. Som vist gjennom forbindelsen mellom modernistisk kunst og psykoanalysen, hevder Foster i *Prosthetic Gods* tvert om at modernistene forsøkte å gjenopprette eller dekke over bruddene i samfunnet.³⁴⁵ Modernistene prøvde å skape en forsoning mellom primitivt materiale og dem selv, som best mulig kunne komme dem til gode. De ulike modernistiske kunstverkene er symptomer på bearbejdelser av traumer, med tanke på å befinne seg i en sårbar og usikker posisjon i forbindelse til de primitive (kvinnen, minoritetsgrupperinger og lignende). Kunstnerne forsøkte å lage verk som skulle gi en visshet om stabilitet, i et modernistisk samfunn som ble bombardert med tankene om det fryktelig degenererte (jamfør forrige kapittel) og trusselen om å falle tilbake til dette primitive utviklingsnivået. I *Prosthetic Gods* sammenlikner Foster tegningen til den mentalt syke pasienten Hermann Beehle³⁴⁶ med modernistkunstneren Jean Dubuffets maleri ”Grand nu charbonneux” (1944).³⁴⁷ Man ser tydelige likhetstrekk i representasjonen av en naken menneskeskikkelse som virker å være tegnet av et barn med enkle streker, selv om de to atskilles ved de ulike materialene i fremføringen. I teksten ”Anticultural Position” fra 1951 skriver Jean Dubuffet dette om den primitive kunsten; ”[p]ersonally, I believe very much in the values of savagery. I mean instincts, passion, mood, violence, madness. Now I must say I don’t mean that the Occident lacks savage values”.³⁴⁸ Ifølge han handler kunsten om å ta et dypdykk inn i menneskets indre. Kunsten er den formen som er best egnet til å uttrykke de indre sinnstilstandene, samtidig som kunsten kan sammenstille fragmenter fra virkeligheten for å skape debatt – fokuset til kunstnerne burde ligge her mener Dubuffet.³⁴⁹ Foster skriver lik Dubuffet om hvordan kunstneren vektla den primitive skaperånden, som betegnes som ””raw”, ”crude”, ”uncivilized””.³⁵⁰ Foster kritiserer hvordan kunstneren skaper en ny vestlig kunstretning som fokuserer på det indre og usiviliserte, ved å referere til primitive

³⁴⁴ Clement Greenberg, ”Avantgarde and Kitsch” i *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood, 539–549 (Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003), 542–543.

³⁴⁵ Foster skriver: “[...] to question the old equation of the avant-garde with transgression, for, again, the critical moment in modernist art is often a stressing of a given fracture in the symbolic order.” Foster, *Prosthetic Gods*, xii.

³⁴⁶ Jamfør bildevedlegg nr. 9, tegningen av Hermann Beehle. Årstall er ikke oppgitt på denne tegningen.

³⁴⁷ Foster, *Prosthetic Gods*, 206–207. Jamfør bildevedlegg nr. 10, Jean Dubuffets ”Grand nu charbonneux”.

³⁴⁸ Jean Dubuffet, ”Anticultural Position, 1951” i *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*, red. av Jack Flam og Miriam Deutch, 292–298 (Berkeley, California: University of California Press, 2003), 292.

³⁴⁹ Dubuffet, ”Anticultural Position, 1951”, 297–298.

³⁵⁰ Foster, *Prosthetic Gods*, 203.

folkeslag.³⁵¹ På tross av at Dubuffet er positiv til primitivt materiale ved å benytte det i sin nye kunststil, hevder Foster at han bevisst eller ubevisst bruker primitivismen både i en utsidedialog og i det binære hierarkiske regimet.³⁵² Foster hevder derfor at de modernistiske kunstnerne misforstår situasjonen til de mentalt syke, som forsøkte å finne roen i en verden som var urolig (ved sin mentalt syke tilstand).³⁵³ Hal Foster sier at “some of my figures [min merknad: Foster refererer spesielt til kunsten lagd av de mentalt syke] do not strive to critique this order at all, rather, struggle to make it over, or at least to shore it up”.³⁵⁴ Slik jeg forstår han, repeterte de mentalt syke traumene i det modernistiske samfunnet. Verkene deres representerte et primitivt og dermed ”undermåls” materiale for Vesten. Som forklart i forrige kapittel, ble denne kunsten ansett som degenerert, siden samfunnet da ikke var klar for denne samfunnsomveltningen. Det er her bruddet i det modernistiske samfunnet virkelig viser seg – fordi flere av de modernistiske kunstnerne faktisk forholdt seg til disse ”gale” og syntes verkene deres var interessante (for eksempel Gauguin og Dubuffet) – på tross av at noen av dem forsøkte å skjule denne interessen eller inspirasjonskilden. De hentet inspirasjon fra dem for å skape nye modernistiske uttrykksformer, som kunne skjule deres usikre posisjon. Modernistene forstod ikke hva disse ”mentalt syke” forsøkte å gjøre. Hal Foster mener, tvert om, at kunsten til de mentalt syke er kunstneriske uttrykk for å gjenopprette den modernistiske symbolske samfunnsordenen. Tilstanden disse menneskene befant seg i, ved å være undertrykt av samfunnet, gjorde at de utfoldet seg kreativt i håp om å gjenopprette den tidligere skaden som hadde skjedd dem. Verkene deres viser dermed ulike former for helhetlige, gudsbenådende skikkelser, som har funnet sin egen visjon og forestilling i livet. August Natterer sin tegning er ett eksempel Foster drar frem.³⁵⁵ Ifølge Foster misforstod mange av de modernistiske kunstnerne verkene til de mentalt syke, med unntak av surrealisten Max Ernst, som bevisst understreket de famlende maktstrukturene i det vestlige samfunnet.³⁵⁶

³⁵¹ Fosters kritikk, belegger jeg med hans egne ord: “[t]his experience [min merknad: Ifølge Foster var Dubuffet bekjent med Hans Prinzhorn sin bok *Artistry*, og at kunstneren besøkte mentalsykehus] prompted him to two signal acts: to destroy most of his art prior to 1942, and to begin a collection of “irregular” art (including primitive, naïve or folk, and mentally ill productions) under the rubric of *art brut*”. Foster, *Prosthetic Gods*, 203.

³⁵² Foster skriver; “[h]is idealization is a kind of primitivism: Dubuffet also believes in a return to “depths”. Yet, unlike the others, he defines these depths not as an *origin* of art, which one can reclaim redemptively, so much as an *outside* to art, which breaks into its cultural spaces disruptively. [...] Moreover, even if he seeks to undo the opposition between normal and abnormal, [...] Dubuffet affirms an opposition between *brut* and *culturel*, between civilized and noncivilized”. Foster, *Prosthetic Gods*, 204.

³⁵³ Foster, *Prosthetic Gods*, 205, 208.

³⁵⁴ Foster, *Prosthetic Gods*, xii.

³⁵⁵ Jamfør bildevedlegg nr. 11, August Natterers ”Witch’s Head”. Årstall er ikke oppgitt.

³⁵⁶ I verket ”Old Lecher with Rifle” (1920), latterliggjør Ernst politiets makt, ifølge Foster. Verket består av en sammensatt og skranglende figur lagd av trepinner som bærer en politihatt. Ernst håner politiets makt i

Det er en utvikling i Hal Fosters tekstmateriale. I ”The ’Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” snakket han om Vestens forhold til det ikke-vestlige, og Vestens bruk av den apotropaiske funksjonen som et maktgrep ovenfor de ikke-vestlige – i konteksten av kolonitiden og MoMAs primitivismeutstilling i 1984. Han viser hvordan – Vesten bruker den hierarkiske dikotomien som vold mot de fremmede. I *The Return of The Real* kritiserer Foster åpenlyst den vestlige metafysiske tradisjonen, som baserer seg på den hierarkiske dikotomien. Han viser hvordan traumatisk materiale gjenoppstår på 1960–70-tallet og bearbeides i den amerikanske samtidskunsten på 1980–90-tallet, etter å ha vært undertrykt materiale på begynnelsen av 1900-tallet.³⁵⁷ I *Compulsive Beauty* hevder han at det platonske representasjons-paradigmet har gjennomsyret hele den vestlige kunsthistorien. Representasjonsparadigmet viser til et lineært historiesyn som den vestlige metafysiske tradisjonen har erklært som ”det rette”. Foster vil forkaste dette historieforløpet fordi det baserer seg på den hierarkiske dikotomimodellen. Dette kommer til uttrykk i forbindelse med ignoreringen av simulasjonen som en representasjonsform, som surrealistene brukte.³⁵⁸ I *Prosthetic Gods* undersøker han årsaken til modernistenes bruk av den apotropaiske funksjonen: de modernistiske kunstnerne (og samfunnet ellers) var redd for ikke å kunne skape seg selv som et vestlig helhetlig menneske. Ideene om de degenererte eller primitive menneskene virket truende på det vestlige mennesket, som fryktet at de selv skulle falle tilbake til dette tidligere utviklingsnivået. På grunn av dette forholdt modernistene seg til den apotropaiske funksjonen for å skjerme seg fra dette truende materiale. De vestlige modernistene fryktet primitivt materiale, kommer det frem i *Prosthetic Gods*, og på grunn av dette benyttet de seg av binære strukturerer, den apotropaiske funksjon og lignende mot de primitive. Primitivismen i *Prosthetic Gods* handler om hvordan kunstnerne fremdeles undertrykker og velger ut ”noe”, være seg primitivt materiale eller noe annet, som en motsats til dem selv. Dette andre representerer et negativt speilbilde som kunstnerne frem til i dag, i likhet med de vestlige modernistene, forholder seg til for å skape sin egen vestlige identitet. Det er altså den hierarkiske dikotomien som Foster kritiserer, hvordan Vesten forholder seg til det andre.³⁵⁹ Samtidig kommer ambivalensen hos modernistene frem i *Prosthetic Gods* når for

samfunnet: et samfunn som skal bli beskyttet av en person som så vidt klarer å stå oppreist (lagd av pinner), og det eneste tegnet på makt er pinnen som skal fungere som et våpen. Foster, *Prosthetic Gods*, 221, 223. Jamfør bildevedlegg nr. 12, fotografi av Max Ernst med bekjente fremfor ”Old Lecher with Rifle” (1920).

³⁵⁷ Jamfør kapittel 2, og Fosters teoretiske retroaktive forståelsesmodell for hvordan kunsthistorien utvikles.

³⁵⁸ Foster, *Compulsive Beauty*, 97. Med den surrealistiske retningen forkaster han det lineære historiesynet.

³⁵⁹ I *Prosthetic Gods* viser Foster hvordan Robert Morris overskred og ødela den gamle dikotomien figur versus grunn i installasjonsverket ”Threadwaste” (1968). På gulvflaten hvor ulike materialer var slengt i en haug, virker det nesten som om det fremmede eller ubestemte regjerer: betrakteren mister fokuset på objektet, som ligger utover gulvet, og blir nærmest slukt av det – på samme måte som man tenker seg det lacanske medusabegrepet

eksempel Dubuffet benytter seg av primitivt materiale i håp om å lage nye verk, for å sikre sin ustabile posisjon. De anser dermed kunsten til de primitive som god, på tross av at ikke alle ville vedkjenne seg dette. Paradokset er ifølge Foster at modernistene benyttet seg av primitivt materiale i håp om å få en solid subjektsposisjon, på tross av at dette primitive materialet selv strevde med den samme konflikten. Som vist i kapittel 4: En kunst basert på traumatisk materiale kan kun bli traumatisk. Foster bidrar med en ny lese måte i den kunsthistoriske lesningen av det tidligere billedmateriale. Han viser hvordan de primitivistiske modernistene arbeidet innenfor strukturer som lot seg beskrive med den psykoanalytiske teorien. På tross av at Foster viser frem psykoanalysens rasistiske holdning, mener han også at den gir oss en verdifull innsikt i tolkningen av de modernistiske verkene. Psykoanalysen gir oss muligheten til å undersøke problematikken av det vestlige versus det ikke-vestlige, og hvordan Vesten har forholdt seg til det andre. Psykoanalysen kan vende om objektet og vise tosidigheten: både av den som betrakter og den som blir betraktet. På den måten bidrar psykoanalysen til å oppklare fastlåste (bevisste, ubevisste) strukturer, som man dermed kan begynne å ”rokke ved”, for eksempel dikotomien vestlig versus primitiv. Slik jeg forstår Foster er han kritisk til psykoanalysen, samtidig som han mener at dens rasistiske og hierarkiske sider også kan bidra til verdifulle innsikter for eksempel i analysen av den modernistiske kunsten.³⁶⁰ Teorien viser de hierarkiske strukturene som ligger nedfelt i modernistisk kunst, samtidig ser man rasismen og dermed sammenbruddet i teorien – gjennom den modernistiske kunsten.

5.2 Foster og postkolonialismen

Nedenunder kommer jeg inn på den postkoloniale diskursen som Foster arbeider innenfor, hvor jeg ser på likheter og forskjeller mellom ulike representanter – i lys av primitivismediskursen.³⁶¹ Deretter redegjør jeg for Fosters vitenskapskritikk. I denne forbindelse er det to elementer jeg skal redegjøre for: hvordan Foster stiller seg til

som fanger betrakterne. Foster, *Prosthetic Gods*, 296. På tross av at kunstnerens undersøkelser for å overgå den vestlige representasjonsformen, forholder de seg uansett – på en eller annen måte – til tanken om noe annet, en annen type representasjonsform, slik jeg forstår dette. Jmfør bildevedlegg nr. 13, Robert Morris sitt verk ”Threadwaste” (1968).

³⁶⁰ Han siterer Jacqueline Rose sin tanke om betrakterposisjonen i forhold til kunstverket, i lys av den lacanske psykoanalytiske teorien: “Each time the stress falls on a problem of seeing”, Rose continues. ‘The sexuality lies less in the content of what is seen than in the subjectivity of the viewer’. Psychoanalysis has the most to offer the interpretation of visual art, modernist or other, precisely here, in its account of the effects of the work on the subject – an account that places the subject in the position of the analyst as much as the analysand.” Foster, *Prosthetic Gods*, 342.

³⁶¹ Jeg er oppmerksom på at det er mange motstandere av postkolonialismebegrepet, for eksempel ved at noen av de neokolonialistiske retningene fremdeles baserer seg på eller forholder seg til binære tankemodeller. På tross av dette velger jeg å forholde meg til begrepet. Anne D’Alleva, *Methods and Theories of Art History* (London: Laurence King Publishing, 2005), 77–78.

kunsthistorien som skrives, og hans opptatthet av kunsthistorien som en form for kulturvitenskap.

Den indiske litteraturkritikeren og professoren i engelsk Gayatri Chakravorty Spivak (f. 1942) sier i forordet til *Of Grammatology* (1982) at Jacques Derrida (1930–2004) bedrev vitenskapsforskning innenfor filosofiens domene.³⁶² I boken undersøker Derrida tekstens undertrykkende posisjon i forhold til talen, som ifølge han blir ansett som den primære i den vestlige filosofitradisjonen. Ifølge Spivaks lesning av Derrida, viser undertrykkelsen seg slik;

[...] according to the only metaphysics and the only language we know or can know, the text of philosophy [...] is always written [...]; yet that text is always designated by philosophy (and so forth) to be speech (“Plato says...,” or at most, “it is if Plato said...”). ”Writing” is ”immediate(ly) repressed”.³⁶³

Gjennom utsagnet kommer det frem at skriften blir undertrykt: Når man leser teksten, blir den lest som tale og ikke som skrift. Derrida skaper begrepet *differance* for å unngå den hierarkiske maktposisjonen i de binære motsetningsparene. *Differance* benekter referansen til et spesifikt ord eller ide som, ifølge Derrida, henspiller på den kontrollen som den metafysiske tradisjonen har forholdt seg til – som han tar avstand fra.³⁶⁴ Poenget med begrepet er å åpne opp tekstens rom av muligheter (som han spesifikt forholder seg til i *Of Grammatology*) eller andre fenomen; han ønsker å komme utenom den hierarkiske defineringen.³⁶⁵ Derrida angriper kort sagt nærværsfilosofien.³⁶⁶ I likhet med Foster kritiserer Derrida hvordan Vesten forholder seg til binære motsetningspar. På tross av at Derrida forholder seg annerledes enn Foster med tanke på hvordan man skal korrigere ståstedene mellom Vesten og de ikke-vestlige, syntes jeg det er viktig å nevne hvordan Derrida ønsker å

³⁶² Gayatri Chakravorty Spivak, innledende forord til *Of Grammatology*, av Jacques Derrida (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1982), ix. Dette belegger jeg med hans tilhørighet i GREPH.

³⁶³ Spivak, i Derrida *Of Grammatology*, lxx.

³⁶⁴ Spivak, i Derrida *Of Grammatology*, lxxi.

³⁶⁵ Spivak skriver: “[d]ifferance invites us to undo the need for balanced equations, to see if each term in an opposition is not after all an accomplice of the other: “At the point where the concept of differance intervenes... all the conceptual oppositions of metaphysics, to the extent that they have for ultimate reference the presence of a present,... (signifier/signified; sensible/intelligible; writing/speech; speech [*parole*]/language [*langue*]; diachrony/synchrony; space/time; passivity/activity etc.) become non-pertinent.” (Pos 41).” Spivak, i Derrida *Of Grammatology*, lix.

³⁶⁶ Dette henter jeg fra Spivaks lesning av Derrida: “[i]n the *Grammatology* Derrida suggests that this rejection of writing as an appendage, a mere technique, and yet a menace built into speech – in effect, a scapegoat – is a symptom of a much broader tendency. He relates this *phonocentrism* to *logocentrism* – the belief that the first and last things are the Logos, the Word, the Divine Mind, the infinite understanding of God, an infinitely creative subjectivity, and, closer to our time, the self-presence of full self-consciousness. In the *Grammatology* and elsewhere, Derrida argues that the evidence for this originary and teleologic presence has customarily been found in the voice, the *phone*. [...] The suggestion is, then, that this phonocentrism-logocentrism relates to centrisms itself, the human desire to posit a “central” presence at beginning and end”. Spivak, i Derrida *Of Grammatology*, lxxviii.

gjøre dette siden de begge bruker det freudianske begrepet *nachträglichkeit*. I kapitlet "Freud and the Scene of Writing" i *Writing and Difference* kommer det frem hvordan Derrida foretar en dobbel vending i den vestlige tradisjonen. Ved *differance* i verden skjer det en "utsettelse", som går i mot metafysikkens tanke om en talens opprinnelse fremfor teksten.³⁶⁷ Disse forskjellene (*differance*) er "positivt ladde forskjeller" uten den hierarkiske volden. Med *differance* destruerer han den gamle hierarkiske dikotomien av nærvær og fravær.³⁶⁸ Han tenker i likhet med de vestlige primitivistene (som Foster kritiserer fordi de bruker den lacanske identifikasjonsmodellen), at forholdet mellom det vestlige og det ikke-vestlige er avhengige av hverandre – ved at begge parter må eksistere for at hierarkiet skal opprettholdes. På tross av dette tar Derrida, i likhet med Foster, sterk avstand fra de modernistiske primitivismekunstnerens hierarkiske holdning. Dikotomien av fravær og nærvær (de vestlige som primære og de ikke-vestlige som sekundære) avvikles ved *differance*, siden begge inntre etter at "det ikke-forskjellige" allerede *er* i verden. Alle fenomen kommer på det samme nivået som ikke-forskjellige. Derrida proklamerte en ny historieforståelse, lest som en repeterende bevegelse. Fenomen oppstår repeterende gjennom historiens løp: De transformeres i forbindelse med andre binære motsetninger gjennom ulike kontekstuelle settinger og samhandlinger.³⁶⁹ Denne tanken deler Derrida og Foster, men de bruker den på ulike felt.³⁷⁰ I teksten "The problem of Textuality: Two Exemplary Positions" (1980) skriver Edward Said at Derridas teori om en mellomposisjon som en kritisk øvelse ikke holder.³⁷¹ Den palestinske professoren i engelsk og komparative litteraturstudier ved Universitetet i Colombia gav ut boken *Orientalismen* i 1978, som var med på å skape det postkoloniale feltet. Her skrev han om hvordan Vesten og Østen må begynne å korrigere sine egne syn på de andre – i tillegg til å endre sine egne holdninger, diskurser og lignende på et mer nyansert plan. Det holder ikke å foreta undersøkelser i hensikt om å støtte oppunder sin egen kultur, mente han, man må fokusere på en oppriktig dialog som taler om samarbeid og

³⁶⁷ *Differance* betegnes av han, slik: "[...] a non-origin which is original". Jacques Derrida, *Writing and Difference* (London: Routledge & Keagan Paul, 1981), 203.

³⁶⁸ Derrida skriver: "Life must be thought of as a trace before Being may be determined as presence". Derrida, *Writing and Difference*, 203.

³⁶⁹ Derrida, *Writing and Difference*, 203.

³⁷⁰ Derrida refererer til forholdet mellom talen og teksten i boken, hvor hans intensjon er å korrigere denne forbindelsen og avskrive talen som den overlegne parten i den vestlige metafysikken. Dette forholdet leser jeg som en metafor på en stagnert dikotomi han ønsker å komme utenom. Forholdet mellom talen og teksten viser i denne forbindelsen til Vesten versus det ikke-vestlige. Foster på den andre siden, bruker den samme retroaktive effekten i lys av den amerikanske samtidskunsten. Han sier at hvis kunstnerne forholder seg til både den vertikale og den horisontale kunstaksen, vil verkene deres åpne opp for nye defineringer av det etnografiske materialet i verkene deres – med en ikke-voldelig og spørrende karakter. Foster, *The Return of The Real*, 202.

³⁷¹ Edward Said, "The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions", i *Aesthetics Today*, red. av Morris Philipson, Paul J. Gudel, 87–133. Revised edition. A Meridian Book. New York: New American Library, 1980, 89.

kommunikasjon.³⁷² I likhet med Foster kritiserer Said de vestlige som var med å ”forstå” og ”undersøke” de fremmede kulturene, slik at de selv kunne overdra og bruke disse kvalitetene hjemme i vesten.³⁷³ Det er viljen til forandring i samfunnet Said vektlegger, i forholdet mellom øst og vest. Orientalismediskursen griper inn i alle samfunnets domener, ikke minst det vestlige, hevder Said. Dette begrunner han med hvordan ulike instanser, politisk, kulturelt, økonomisk og lignende baserer seg på tanken om det andre – som de konstituerer seg i forhold til.³⁷⁴ Sids arbeider grep inn i litteraturvitenskapens felt når han undersøkte den andres posisjon ved å kaste lys over de vestlige kapitalistiske strukturene innenfor litteraturvitenskapens domene som resulterte i nye utfordringer.³⁷⁵ Hans virke gikk på tvers av de fastlagte disipliner. På tross av dette forholdt han seg til det stivnede binære paret Vesten versus Østen i *Orientalismen*, som for eksempel Homi K. Bhabha kritiserte han for.³⁷⁶ Jeg syntes dette er ett viktig poeng å ha med, på tross av Sids omfattende arbeid. Said angriper Derridas forskjellsbegrep i ”The problem of Textuality: Two Exemplary Positions”: Det eksisterer spor i teksten som aldri blir sett og i den sammenheng eksisterer det en form for makt som ikke alle kan se – i og med at sporene i teksten ikke åpner seg opp for alle.³⁷⁷ Said mener at Derridas *differancebegrep* som skulle åpne opp for rom for ikke-hierarkiske forskjeller, i stedet ender opp med skape stadig nye og usikre innholdsbetydninger og derfor utvanner seg selv.³⁷⁸ På tross av at Said kritiserer Derrida for skjult budskap, at han forholder seg til noen grunnleggende instanser i tekstfortolkningen for at den skal få et budskap eller at Derrida faktisk forholder seg til den tradisjonen han kritiserer,³⁷⁹ anser jeg at Derridas teori om teksten som et sted for intertekstualitet kan være et nyttig sted å begynne – for å vende om

³⁷² Edward W. Said, *Orientalismen: Vestlige oppfatninger av Orienten*, overs. av Anne Aabakken (Oslo: Cappelen, 2007), iv.

³⁷³ Dette belegger jeg med Said sine ord: ”[d]et er tross alt en vesensforskjell på viljen til å forstå sameksistens og humanistisk utvidelse av horisontene, og viljen til å dominere med sikte på kontroll og eksternt herredømme”. Said, *Orientalismen*, iv.

³⁷⁴ Edward Said, ”Orientalism”, i *Art in modern culture: An anthology of critical text*, red. av Francis Frascina og Jonathan Harris, 136–144. (London: Phaidon, The Open University, 2006), 144.

³⁷⁵ Francis Frascina og Jonathan Harris, ”Introduction”, i *Art in modern culture: An anthology of critical text*, red. av Francis Frascina og Jonathan Harris, 10–15. (London: Phaidon, The Open University, 2006), 12–13.

³⁷⁶ Bhabha kritiserer Said slik: “[...] He contains the threat by introducing a binarism within the argument which, in initially setting up an opposition these two discursive scenes, finally allows them to be correlated as a congruent system of representation that is unified through a political-ideological *intention* which, in his words, enables Europe to advance securely and *unmetaphorically* upon the Orient”. Homi K. Bhabha, ”The Other Question: The stereotype and colonial discourse” i *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume III*, red. av Philip Simpson, Andrew Utterson og K. J. Shepherdson, 335–354 (London: Routledge Taylor and Francis Group, 2004), 341.

³⁷⁷ Said, ”The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions”, 88.

³⁷⁸ Said, ”The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions”, 114.

³⁷⁹ Said mener at Derrida baserer seg på materiale som stammer fra den tradisjonen han går imot: empirismen og perspektivismen. Said, ”The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions”, 89. Som nevnt i kapittel 2 skriver Foster hvordan man må befinne seg innenfor det feltet man kritiserer, som kan sees som en parallell til Sids ståsted i kritikken av tradisjonen.

på diskursen om maktforhold. Jeg mener at Derridas ide om stadige forskyvninger og forflytninger i tekstfortolkningen er nyttig, i forbindelse til det hierarkiske forholdet som fremdeles eksisterer i postkolonialismediskursen.³⁸⁰

Både Derrida og Homi K. Bhabha (f. 1949) er opptatt av forskjellstenkningen, i tillegg til å finne ut årsaken til det hierarkiske maktgrepet. I teksten "The Other Question: The stereotype and colonial discourse" undersøker Bhabha sannhetsregimet som ligger til bunns i skapelsen av den koloniale makten. Homi Bhabha hevder at den kolonialistiske diskursen viser frem et maktapparat; de vestlige kolonistene underlegger seg koloniene og viser frem de kolonialiserte som en degenerert rase, for å skjule den eksisterende rasismen og det hierarkiske forholdet. Det er på grunn av tanken om de andre som degenererte og underlegne, at Vesten skaper et såkalt sannhetsregime, hevder Bhabha.³⁸¹ Han kritiserer Vestens fastlagte stereotyper av de ikke-vestlige som driver med "savagery, cannibalism, lust and anarchy which are the signal points of identification and alienation, scenes of fear and desire, in colonial text".³⁸² Bhabha kritiserer hvordan Vestens maktapparat fungerer lik en lov, hvor Orienten (de andre) befinner seg i en *mellomtilstand* pendlende mellom Vestens fastlagte og nye kategorier. Resultatet av denne pendlingen er at den andre eller den koloniserte først blir skøvet vekk, for deretter å tre inn i det samme sporet av den rasistiske fantasien igjen.³⁸³ Dette kan sees i likhet med Fosters tolkning, i forbindelse med den apotropaiske funksjonen som er en fetisjdiskurs (kapittel 3). Bhabha hevder, i likhet med Foster, at kolonialismediskursen er en fetisjdiskurs, fordi den bunner i de freudianske primalfantasiene som de vestlige benytter seg av, for å kunne skape seg som en annen i forhold til den andre. Han forstår Vestens (kolonistenes) maktapparat som voyeurisme: makten hos den som ser, versus den som blir sett.³⁸⁴ Ifølge Bhabha er hudfargen et synlig tegn på den rasistiske diskrimineringen (lik Fanon) som må tas med i beregningen av maktapparatet, i motsetning til den skjulte undertrykkningen av ubevisstheden som foregår.³⁸⁵ Hudfargen representerer derfor en peker på det fetisjistiske koloniale skjemaet som rasekonflikten er styrt av. Jeg tenker her på hvordan både Bhabha og Foster hevder at kolonisten trenger det negative speilbildet for å kunne skape sin maktposisjon som det riktige, for deretter å undergrave den kolonialiserte. Begge snakker

³⁸⁰ Said, "The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions", 93–94.

³⁸¹ Bhabha, "The Other Question", 339–340. Foster tar utgangspunkt i den samme tanken som Bhabha i "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks" i *Recordings*.

³⁸² Bhabha, "The Other Question", 341.

³⁸³ Bhabha, "The Other Question", 342.

³⁸⁴ Bhabha, "The Other Question", 344–345.

³⁸⁵ Bhabha, "The Other Question", 347–348. Med ubevisstheden, mener jeg kroppskjemaet til de mørke i lys av de freudianske primalscenene – som blir ødelagt i samsvar med det vestlige mennesket. Jmfør innledningen til kapittel 3 og Frantz Fanon. Homi Bhabha forholder seg til Fanons bok *Black Skin, White Masks* i denne teksten.

om en fetisjistisk måte å forholde seg til den mørkhudete på som viser til både en tilbaketrekning og en fremskrittmodell.³⁸⁶ Den postkoloniale diskursen har beveget seg fra å være en fetisjdiskurs under kolonitiden til en rasistisk diskurs i nåtiden, hevder Bhabha.³⁸⁷ Han skriver, i lignende ordlag som Derrida, om hvordan det ikke ligger til rette for en mulig differensiering mellom de vestlige og de ikke-vestlige – uten å måtte ty til dikotomien sort–hvit.³⁸⁸ Bhabha og Derrida stiller begge spørsmålsteget ved representasjonsmåten av det andre, enten det gjelder innenfor kulturen eller filosofien.³⁸⁹

Jeg ser en likhet mellom Hal Foster og Gayatri Chakravorty Spivak, som kommer frem i Spivaks artikkel ”Can the Subaltern Speak?”: Det kvinnelige subjektet, som stemme og skrift, har blitt skjøvet vekk fra den maskuline, patriarkalske representasjonen.³⁹⁰ Tenkningen om den andre står i fokus hos dem begge. Ifølge Spivak har det eksistert og fremdeles eksisterer en undertrykkelse av de kvinnelige både i den vestlige kulturen og i den indiske (på bakgrunn av at hun selv er indisk). Hun hevder man bør bruke en ideologisk tilnærming i diskursen om den underordnede. I tillegg bør man studere den underordnedes situasjon innenfor teksten; hvordan den underordnede er plassert og i hvilken kontekst.³⁹¹ Hun kommer med følgende appell; ”[t]he female intellectual as intellectual has a circumscribed task which she must not disown with a flourish”.³⁹² Diskursen omfatter kvinnens plass i representasjonen innenfor et globalt perspektiv, ut i fra setningen ovenfor, når hun sier at kvinnene selv må stå opp og tale. Dette er den samme proklameringsen Foster ytrer i ”The ’Primitive’ Unconscious

³⁸⁶ Bhabha, ”The Other Question”, 351. I ”The ’Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” uttrykker Foster denne modellen direkte ved kunstnerne Paul Gauguin (tilbaketrekningen) og Pablo Picasso (fremskrittet). Foster, *Recodings*, 196–197.

³⁸⁷ Bhabha sier: “[c]olonial fantasy is the continual dramatisation of emergence – of difference, freedom – as the beginning of a history which is repetitively denied. Such a denial is the clearly voiced demand of colonial discourse as the legitimization of a form of rule that is facilitated by the racist fetish”. Bhabha, ”The Other Question”, 351–352.

³⁸⁸ Han sier: “The legends, stories, histories and anecdotes of a colonial culture offer the subject a primordial Either/Or. *Either* he is fixed in a consciousness of the body as a solely negating activity *or* as a new kind of man, a new genus. What is denied the colonial subject, both as coloniser and colonised is that form of negation which gives access to the recognition of difference in the Symbolic. It is that possibility of difference and circulation which would liberate the signifier of *skin/culture* from the signifieds of racial typology, the analytics of blood, ideologies of racial and cultural dominance or degeneration”. Bhabha, ”The Other Question”, 344.

³⁸⁹ Bhabha, ”The Other Question”, 339.

³⁹⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, ”Can the Subaltern Speak?”, 73.

<http://www.scribd.com/doc/12689503/Can-the-Subaltern-Speak> (Oppsøkt: 06.04.2010)

³⁹¹ Hun beskriver dette slik; “[t]he relationship between global capitalism (exploitation in economics) and nation-state alliances (domination in geo-politics) is so macrological that it cannot account for the micrological texture of power. To move toward such an accounting one must move toward theories of ideology – of subject formations that micrologically and often erratically operate the interests that congeal the macrologies. Such theories cannot afford to overlook the category of representation in its two senses. They must note how the staging of the world in representation – its scene of writing [...] dissimulates the choice of and need for ’heroes’, paternal proxies, agents of power [...]. [...] My view is that radical practice should attend to this double session of representations [...]”. Spivak, ”Can the Subaltern Speak?”, 74.

³⁹² Spivak, ”Can the Subaltern Speak?”, 104.

of Modern Art, or White Skin Black Masks”: ulike minoritetsgrupper, kvinner og lignende må tale med sine egne tunger fremfor å bli definert og omskrevet av andre vestlige på tross av deres gode tro.³⁹³ Primitivismediskursen hos Foster viser hvordan primitivt materiale gjenoppstår traumatisk i den postmodernistiske kunstscenen som en retroaktiv effekt, som ifølge han er et tegn på volden de vestlige har utført mot de primitive under modernismeperioden ved en utsidebehandling.³⁹⁴ Han skriver om hvordan representanter fra vestlig kultur har forsøkt å kartlegge de primitive innenfor ulike felter teoretisk, antropologisk og lignende, hvor hans standpunkt er at de primitive må kartlegge dem selv.³⁹⁵ Dette er posisjonen Foster tar i primitivismediskursen. Ifølge Foster vil de ikke-vestlige for alltid bli sett på eller omskrevet i konteksten som ”de andre” av de vestlige aktørene, i motsetning til dem selv som de primære. I den forstand vil stammeobjektene, de ikke-vestlige kulturene og undergrupperingene i det vestlige makthierarkiet alltid undertrykkes. De vestlige representantene som ønsker å korrigere den hierarkiske primitivismemodellen, er en problematisk affære, ifølge han, siden de selv står med en fot innenfor den vestlige tradisjonen.³⁹⁶ Spivak nevner den samme defineringsproblematikken. Vestlige, europeiske (maskuline) mennesker har problemer med å definere det andre, siden deres egen værensbestemmelse dannes i forbindelse til denne andre. I tillegg fjernes ofte pekere som ideologi, vitenskapsproduksjon og lover vekk fra dette andre, som resulterer i at det underordnede subjektet blir stående uten sin opprinnelige kontekst. Subjektet (det andre) kan dermed benyttes av vestlige filosofer og lignende slik de selv ønsker, siden de opprinnelige restriksjonene eller bestemmelsene omkringliggende det andre er fjernet.³⁹⁷ Ifølge henne gjenstår det å realisere ”den underordnede stemmen”: kvinnene må tale selv og forholde seg teoretisk til den ideologiske gjenskapelsen om sitt eget kvinnelige felt.³⁹⁸ Den afroamerikanske kunstneren Romare Howard Bearden (1911–1988) skrev i essayet “The Negro artist and modern art”(1934) hvordan den ikke-vestlige kunstneren skaper verk som nærmer seg det vestlige samfunnet fremfor å basere verkene sine på sin egen kultur og normer

³⁹³ Foster, *Recodings*, 206–208.

³⁹⁴ Foster, *Recodings*, 202.

³⁹⁵ Foster, *Recodings*, 207–208. Dette kommer også indirekte frem i hans kritikk av *det supplementære* (3.1.).

³⁹⁶ Foster, *Recodings*, 206–207.

³⁹⁷ Hun beskriver dette slik: “[i]t is impossible for contemporary French intellectuals to imagine the kind of Power and Desire that would inhabit the unnamed subject of the Other of Europe. It is not only that everything they read, critical or uncritical, is caught within the debate of the production of that Other, supporting or critiquing the constitution of the Subject as Europe. It is also that, in the constitution of that Other of Europe, great care was taken to obliterate the textual ingredients with which a subject could cathect, could occupy (invest?) its itinerary – not only by ideological and scientific production, but also by the institution of the law”. Spivak, ”Can the Subaltern Speak?”, 75.

³⁹⁸ Spivak, ”Can the Subaltern Speak?”, 105.

som han/hun faktisk er kjent med. På den måten blir verkene tamme.³⁹⁹ Han ønsker altså at de ikke-vestlige skal gripe fatt i sin egen kulturelle kontekst og uttrykke seg derifra. Han oppfordrer ikke-vestlige kunstnere til å trenge inn i samfunnet og dens debatter, de må ikke nøye seg med en enkel skildring, men uttrykke seg selv gjennom kunsten til det ytterste.⁴⁰⁰ Det er kun gjennom ens eget ståsted at kunstverket kan tale med overbevisning, mente han, hvor fokuset til de underordnede skal komme fra dem selv. Bearden mente, på lik linje med Foster og Spivak, at de underordnede må tale med sine egne tunger gjennom kunsten. Jeg mener at Hal Fosters ønske favner bredere enn de to andre, siden han mener at alle minoritetsgrupperinger som er underlagt det vestlige maskuline herredømmeregimet, selv må ta til orde. Foster retter søkelyset mot det eksisterende hierarkiet i det vestlige samfunnet, slik andre representanter har gjort før han. I tillegg til dette tar han for seg den vestlige kunsttradisjonen som opp gjennom tidene har forholdt seg til primitivt materiale dikotomisk, noe han håper å forandre på, som kanskje er hans viktigste bidrag.

To ting vises i Fosters undersøkelser av primitivismen i den vestlige kunsthistorien: hans historiesyn og hans tenkning om kunsthistorien som en akademisk disiplin. Foster hevder i artikkelen ”Archives of Modern Art” at kunsthistorien er en humanistisk disiplin.⁴⁰¹ Fosters tekstmateriale tar for seg menneskets fortidige historie og samtid, i tillegg til at det kaster lys over forholdet mellom underordnede og regjerende. Han deltar i den postkolonialistiske diskursen, hvor han ønsker å komme utenom den hierarkiske og patriarkalske makten som har vært regjerende i kunsthistorien frem til i dag. Ved å unngå en dikotomisk form i møte med primitivt materiale vil de tidligere og fremdeles underordnede fenomen kunne tale og det hierarkiske patriarkatet bli mindre styrende og kanskje fjernet. I kapittel 2 kom det frem hvordan han ønsket at (de amerikanske) samtidskunstnerne skulle koordinere de to kunstaksene med sine sosiale og historiske aspekt, som vil resultere i verk som stiller spørsmål ved betrakternes egne fordommer og holdninger på nytt – i forbindelse med den regjerende holdningen omkring ”primitivt” eller underordnet materiale. I tekstmaterialet jeg allerede har tatt for meg i avhandlingen (kapittel 4: om surrealismes behandling av primitivt materiale), kommer det frem hvordan kunsthistoriens utvikling skjer i

³⁹⁹ Romare Howard Bearden, “The Negro artist and modern art, 1934” i *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*, red. av Jack Flam og Miriam Deutch, 238–241 (Berkeley, California: University of California Press, 2003), 238–239.

⁴⁰⁰ Bearden, “The Negro artist and modern art, 1934”, 241.

⁴⁰¹ Hal Foster, ”Archives of Modern Art”, *October*, nr. 99 (vinter, 2002), 85–86.

<http://www.jstor.org/stable/779125?Search=yes&term=%22Archives+of+Modern+Art%22&term=%2C&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D%25E2%2580%259CArchives%2Bof%2BModern%2BArt%25E2%2580%259D%252C%2B%26wc%3Don%26x%3D%26y%3D%26&item=1&ttl=5&returnArticleService=showArticle> (Oppsøkt: 12.03.2010.)

lys av en traumeprosess. Dette sier han også eksplisitt i artikkelen ”Archives of Modern Art”.⁴⁰² Årsaken til at den vestlige kunsthistorien er med i en traumediskurs, skriver han i artikkelen ”Obscene, Abject, Traumatic”, skyldes at kunstnerne forholder seg til primitivt materiale enten for å skjule det, bearbeide det eller ved å vise frem dets sanne (brutale) ansikt.⁴⁰³ Hans nye retroaktive historiemodell viser hvordan kunsthistorieutviklingen repeterer traumatisk materiale, som en bearbeidelsesprosess for å komme seg videre (kapittel 2).

Hal Foster anser kunsthistorien som en humanistisk disiplin, og som et resultat av dette mener jeg at han plasserer kunsthistorien som en akademisk disiplin innenfor kulturstudiet.⁴⁰⁴ På samme måte som Said problematiserte det litteraturvitenskapelige feltet med sine fastlagte strukturer ved å innlemme det ikke-vestlige (det fremmede), hevder jeg at Foster tester ut grensene i kunsthistorien som en akademisk disiplin ved å dra koblingen til kulturstudiet. Dette mener jeg kommer frem gjennom hans analyser av primitivismen i den modernistiske kunsten, som han undersøker i et større perspektiv – nemlig kulturen – ved den postkoloniale diskursen. I lys av hans tekstmateriale fokuserer Foster på primitivismen innenfor ulike felt som marxistisk teori (samfunnet), psykoanalyse (skapelsen av subjektet eller mennesket), etnologisk teori (de fremmedkulturelle sin plassering i vesten) med mer. Hans objekt, primitivismen, i analysene av den modernistiske kunsten og i samtidskunsten resulterer i en granskning av ett spesifikt emne (primitivisme) innenfor mange felt. Undersøkelsene av det primitive materialet hos Foster griper inn i kulturfeltet. Kunsthistorien som en egen akademisk disiplin utfordres hos Foster, ved dens innlemmelse i kulturstudiet – i lys av den postkoloniale, primitive, diskursen.⁴⁰⁵ I artikkelen “Subversive Signs” beskriver Foster samtidskunstnerens praksis på 1980–90-tallet som å være radikal. Disse kunstnerne, for

⁴⁰² I artikkelen “Archives of Modern Art” skriver han: “art history is born of a crisis – always tacitly assumed, sometimes dramatically pronounced – of a fragmentation and reification of tradition, which the discipline is pledged to remedy through a redemptive project of reassembly and reanimation. [...] The memory crises to which the discipline responds are often real enough; but precisely because they are actual, art history cannot solve them but only displace them, suspend them, or otherwise address them again and again.” Hal Foster, “Archives of Modern Art”, 86.

⁴⁰³ Foster, “Obscene, Abject, Traumatic”, 124.

⁴⁰⁴ “Cultural Studies [min merknad: kulturstudiet ifølge Anne D’Alleva] emerged in Europe and the US after the Second World War, and in many ways it was strongly influenced by Marxist cultural analysis [...]. Cultural Studies is particularly concerned with ideology and power”. D’Alleva, *Methods and Theories of Art History*, 77.

⁴⁰⁵ For å begrunne påstanden min om Fosters stillingsstakende, siterer jeg Anne D’Allevas definisjon om kulturstudiet i *Methods and Theories of Art History*: “[C]ultural Studies is an interdisciplinary academic movement that takes culture out of the realm of the elite and examines its inter-connections throughout society. From a Cultural Studies perspective, all people engage in culture, in making of symbols and the practices of representation (verbal, visual, gestural, musical, etc.). Cultural Studies is wide-ranging – its practitioners may discuss novels, workers’ diaries, concepts of race or gender, soap operas, or objects of daily life, from hand-embroidered tablecloths to Ikea furniture. In doing this work, Cultural Studies is strongly interdisciplinary: it derives its methods and issues from anthropology, history, economics, sociology, literary criticism, and art history. Art historians have been particularly involved in the branch of Cultural Studies known as Visual Culture Studies.” D’Alleva, *Methods and Theories of Art History*, 76–77.

eksempel Sherrie Levine, Barbara Krüger og Louise Lawler, foretar kryssninger på tvers av kunstneriske og samfunnsmessige rom. De forholder seg til og utfordrer samtidens representasjonsformer og språk, kritisk og konseptuelt, i lys av den nåværende kunstinstitusjonen.⁴⁰⁶ Slik jeg forstår Foster, kommer det frem hvordan de amerikanske samtidskunstnerne forholder seg til ulike samfunnsmessige felt, og i den grad bør også kunsthistoriens felt i større grad anerkjenne dens kulturelle domene i seg. Jeg mener derfor at Hal Foster utfordrer den akademiske disiplinen kunsthistorie.

5.3 Oppsummering

I den første delen av kapitlet kommer det frem, gjennom Fosters utvikling i de fire hovedverkene, hvordan de modernistiske kunstnerne forholdt seg til den psykoanalytiske teorien – med representantene Sigmund Freud og Jacques Lacan. I den siste boken, *Prosthetic Gods*, viser Foster hvordan modernistene relaterer primitivt materiale i verkene sine innenfor et rasistisk og kjønnsbasert stigma. Der Foster i begynnelsen av sin primitivismekritikk undersøkte forholdet mellom vest og øst fungerte, viser han i *Prosthetic Gods* årsaken til den hvite mannens frykt i forbindelse med den ikke-vestlige. Kolonitidens diskurs beveger seg over i en rasistisk og kjønnsmessig diskurs hos Foster, som ifølge han er betinget av samfunnsstrukturen og dens sosiale normer på begynnelsen av 1900-tallet. I den andre delen av kapitlet viser jeg hvordan Foster arbeider innenfor en postkolonial diskurs, hvor jeg redegjør for andre representanter. I kapitlet ”The ’Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks” setter Foster den vestlige herredømmeproblematikken inn i et større perspektiv. Han ønsker ikke bare at de ikke-vestlige skal tale med sin egen stemme, men også de andre eksisterende underkulturene som blir undertrykt av det vestlige maskuline subjektet i den ”fallossentriske ordenen” i Vesten. Han er dermed engasjert på det kunstneriske, etnologiske og ikke minst det politiske plan, i og med at det er en bevisst maktstruktur som ligger til grunn i modernismekunsten sine verk og for dens konstituering av dem selv.

⁴⁰⁶ Foster skriver: “[t]he most provocative American art of the present is situated at such a crossing – of institutions of art and political economy, of representations of sexual identity and social life. [...] each [min merknad: samtidskunstnerne] treats the public space, social representation or artistic language in which he or she intervenes as both a target and a weapon. This shift in practice entails a shift in position: the artist becomes a manipulator of signs more than a producer of art objects, the viewer an active reader of messages rather than a passive contemplator of the aesthetic or consumer of the spectacular. [...] For just as the conceptual artists extended the minimalist analysis of the art object, so too these later artists have opened up the conceptual critique of the art institution in order to intervene in ideological representations and languages of everyday life.” Hal Foster, “Subversive Signs”, i *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. av Charles Harrison og Charles Wood, 1037–1038 (Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003), 1038.

6. Konklusjon – Hal Fosters estetisk-politiske prosjekt

Den vestlige kunsttradisjonen forholder seg til primitivt materiale enten i en utsidedialog eller som noe annet enn dem selv, hvilket skyldes at kunsttradisjonen er strukturert på den hierarkiske, vestlig skapte, binære modellen øst versus vest. Den hierarkiske maktmodellen gjennomsyrrer hele det vestlige samfunnet og dermed den vestlige kunstscenen. Den er årsaken til hvordan de modernistiske kunstnerne forholder seg til primitivt materiale og bedriver primitivisme basert på en rasistisk, kjønnsmessig og etnologisk diskurs. Dette hevder Hal Foster (kapittel 5).

Gjennom hans analyser av den vestlige modernistiske primitivismekunsten ønsker han å komme utenom den eksisterende maktstrukturen, som ifølge han fremdeles regjerer i samfunnet og derfor også i kunstverdenen. I sine verksanalyser viser han for eksempel hvordan Pablo Picasso gav uttrykk for en vestlig primitivisme, med hjelp av MoMA som en maktinstans (kapittel 3). I forbindelse med hans undersøkelser av den vestlige primitivismen anerkjenner han den psykoanalytiske teorien som viser frem samfunnets maktstrukturer samtidig som han degraderer teorien for dens rasistiske og kjønnsmessige verdigrunnlag (kapittel 5). Der man tidligere har vært kjent med en viss tilknytning mellom den modernistiske, primitivistiske kunsten og psykoanalysen, gjør Foster oss bevisst på dens forbindelser og grunnstrukturer i lys av Sigmund Freud og Jacques Lacan. Ifølge han løper de to, modernismen og psykoanalysen, sammen side ved side ved å stå innenfor det ene og samme paradigme – forståelses- og referanserammen i samfunnet på begynnelsen av 1900-tallet (kapittel 5).

Primitivismen sluttet ikke å eksistere etter den modernistiske kunsten, men den videreføres innover i fremtidens kunstscene – det er derfor Fosters undersøkelse er viktig. Ifølge han benytter fremdeles både postmodernistiske kunstnere og samtidskunstnere seg av primitivismen, i betydning noe underlagt den vestlige verden, til dels i en litt annerledes forkledning enn den man henter fra den europeiske kolonitiden (kapittel 3, 4). Ett eksempel på dette er Robert Morris og hans verk ”Threadwaste” fra 1968: på tross av at kunstneren bryter med figur-grunn forbindelsen så forholder han seg til tenkningen om noe annet (Medusa).

For å vise hvordan primitivt materiale gjenoppstår retroaktivt i ulik forkledning, benytter han seg av det freudianske begrepet *det uhjemlige* (kapittel 4). Denne begrepsmodellen viser hvordan undertrykte fenomen gjenoppstår traumatisk og forvridd som et resultat av sin tidligere undertrykkelse. I lys av det uhjemlige viser Foster to ting. Det første

og viktigste aspektet er hvordan bevegelsen i det uhjemlige er likt hans egen retroaktive modell for hvordan kunsthistorien utvikles – ved begrepene *nachträglichkeit* og *parallax* – som går imot den vestlige metafysiske tradisjonen. Gjennom hans undersøkelse av utviklingen til den amerikanske kunstscenen fra 1950-tallet og frem til samtidskunsten på 90-tallet viser han hvordan disse kunstnerne bearbeider fenomen som kunstnerne før dem har gjort. Der Peter Bürger avskrev neo-avantgarden (1950–60) sin betydning i henhold til den historiske avantgarden (1910–) fordi de kun etterapet kunstnerne før dem, hevder Foster tvert om (i lys av den retroaktive forståelsesmodellen) hvordan fenomenene fra den historiske avantgarden gjenoppstår traumatiske i neo-avantgarden og dermed trengs bearbeidelse. Hans poeng er å vise at neo-avantgarden behandler det traumatiske materiale som gjenoppstår fra den tidligere tiden, for å kunne videreutvikle kunstscenen. På grunn av denne behandlingen konstituerer neo-avantgarden den historiske avantgarden. Samtidig viser han at det er slik kunstutviklingen foregår: De traumatiske (i denne forbindelse, primitive) verkene, som er traumatiske på grunn av en form for undertrykkelse av representasjonsformer, gjenoppstår senere i tid (*nachträglichkeit*). *Parallax* viser hvordan betrakterne av verket er med på å definere og gi kunstverket betydning, gjennom dens holdninger, plassering i forhold til verket og lignende (kapittel 2). Gjennom de to begrepene viser Foster viktigheten av forholdet mellom kunstverket og betrakteren i lys av dens meningsskapelse (*parallax*), men også hvordan kunstverksproduksjonen gjennom tidene beveger seg fremover i en type forsinkethet ved dens bevegelse fremover og tilbake (*nachträglichkeit*) (kapittel 2). Det andre aspektet ved *det uhjemlige* kommer til uttrykk i hans verksanalyser av den surrealistiske kunsten, med vektlegging på hvordan disse kunstnerne behandlet primitivt materiale: enten ved å gjemme det eller ved å understreke dets traumatiske betydning (hvordan primitivt materiale var med på å true den vestlige patriarkalske samfunnsordenen). Poenget med undersøkelsen var å vise hvordan surrealismebevegelsen i seg selv var et primitivt og dermed traumatisk fenomen: et resultat av at stilbevegelsen hadde blitt underkjent av sin samtid (fremfor den formalistiske modernismen) og av neo-avantgardene, som resulterte i at den gjenoppstod fordreid i den amerikanske samtidskunsten på 80-tallet – retroaktivt (kapittel 4).

Så hva er Fosters estetisk-politiske prosjekt? Foster sin hensikt og ønske er å komme utenom denne utsidebehandlingen eller den hierarkiske dikotomien, som er årsaken til at primitivistisk materiale blir traumatisk – som bunner i et vestlig maktgrep. Han mener at de ikke-europeiske kunstnerne selv må komme i tale og definere dem selv. I det øyeblikk de blir definert av en vestlig person, på tross av at han/hun ønsker å rokke ved den hierarkiske dikotomien, defineres den ikke-vestlige som en fremmed (ubevisst eller ei) siden den vestlige

lever innenfor det vestlige samfunnet (kapittel 3,5). Han etterspør en kunstscene som er ikke-hierarkisk, noe han mener kan skje hvis samtidskunstnerne benytter seg av både den horisontale (de sosiale aspektene) og den vertikale (de historiske aspektene) kunstaksen og koordinerer disse. Koordineringen fører, ifølge han, til kunstverk som overskrider dikotomien vest versus øst, hvis den utføres på korrekt vis (kapittel 2). På grunnlag av Hal Fosters undersøkelser og kritikk av primitivismen posisjonerer han seg som en representant innenfor den postkoloniale diskursen. I likhet med andre representanter går han imot den vestlige metafysiske tradisjonen. Hal Foster bidrar med et nytt syn på kunsthistorien og dens utvikling. Forskjellen er at han tar utgangspunkt i den vestlige kunstradisjonen, og viser hvordan dette misbruket (primitivismen) har blitt utført bevisst fra vesten sin side gjennom sin psykoanalytiske lesning av de modernistiske verkene (kapittel 5 og 2). I innledningen nevnte jeg hvordan Frascina og Harris mente Foster, sammen med andre kunsthistorikere i octobermiljøet, benyttet seg av sosiale og samfunnsmessige fenomen innenfor sin akademiske forskningsposisjon i kunsthistorie. Jeg hevder at Foster gjennom hans undersøkelser av primitivismen i den moderne vestlige kunsten – som omfatter et bredt spekter innenfor samfunnets domene i tillegg til at han er en postkolonialsk representant – utfordrer kunsthistorien som en akademisk disiplin. Kunsthistorien er en traumediskurs. Slik jeg tolker det er dette hans politisk-estetiske prosjekt: kunsthistorie som en akademisk disiplin som omfavner det samfunnsmessige og kulturelle, fremfor kun å ta utgangspunkt i de kunstneriske artefaktene (kapittel 5).

7. BIBLIOGRAFI

BØKER:

D'Alleva, Anne. *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, 2005.

Barthes, Roland. "Forfatterens død". I *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Utvalg, oversettelse og innledning av Knut Stene Johansen. 49–54. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.

Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen. *Fremmedordbok: blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2000.

Bürger, Peter. *Om Avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Cappelen upopulære skrifter. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag AS, 1998.

Derrida, Jacques. "Freud and the Scene of Writing". I *Writing and Difference Writing and Difference*. 196–231. London: Routledge & Keagan Paul, 1978. Opptrykk 1981.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Oversatt av Charles Lam Markmann. London: Pluto Press, 1986.

Foster, Hal. "The primitive Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks". I *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. 181–208. First New Press Printing. New York: New York Press, 1985. Opptrykk 1999.

_____. *Compulsive Beauty*. An OCTOBER Book. London: The MIT Press, 1993.

_____. *The Return of The Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. An OCTOBER Book. London: The MIT Press, 1996.

_____. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. [2004]. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006.

Greenberg, Clement. "Modernistisk maleri". I *Den Modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Etterord av Åsmund Thorkildsen. 141–157. Oslo: Pax Forlag A/S, 2004.a.

_____. "Surrealistisk maleri". I *Den Modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Etterord av Åsmund Thorkildsen. 67–80. Oslo: Pax Forlag A/S, 2004.b. "Surrealistisk maleri" ble først trykket i *The Nation*, 12. og 19. august 1944.

Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000*. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2000.

Krauss, Rosalind. "No More Play". I *The Originality of the Avant-Garde and Other*

Modernist Myths. 42–85. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985.a. 12. opptrykk.
Opprinnelig trykket i *Primitivism in the 20th Century Art: The Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art, 1984.

_____. ”Sculpture in the Expanded Field”. I *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. 276–290. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985.b. 12. opptrykk.
Opprinnelig trykket i *October*, nr. 8 (vår, 1979)

Rekdal, Bjarte. *Det umedvitne språket: Lacan og den franske psykoanalysen*. Oslo: Det Norske Forlaget, 1992.

Said, Edward W. *Orientalismen: Vestlige oppfatninger av Orienten*. Oversatt av Anne Aabakken. Oslo: Cappelen, 2004. Opptrykk 2007.

Spivak, Gayatri Chakravorty. Innledende forord til *Of Grammatology*. Av Jacques Derrida. Oversatt av Gayatri Chakravorty Spivak. Johns Hopkins Paperbacks edition. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1976. Opptrykk 1982.

ANTOLOGIER:

Araeen, Rasheed. ”From primitivism to ethnic arts”. I Hiller, *The Myth of Primitivism*, 158–188.
Hiller, Susan, red. *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. London: Routledge, 1991.

Bassani, Ezio. ”Italian Painting”. I Rubin, *Primitivism in the 20th century art Volume II*, 405–415.
Rubin, William, red. *Primitivism in the 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern Volume II*. New York: The Museum of Modern Art, 1984. 4. opptrykk, 1988.

Bearden, Romare Howard. ”The Negro artist and modern art, 1934”. I Flam, Deutch, *Primitivism and twentieth-century art*, 238–241.
Flam, Jack og Miriam Deutch, red. *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary*. Berkeley, California: University of California Press, 2003.

Bhabha, Homi K. ”The Other Question”. I Simpson, Utterson og Shepherdson, *Film Theory*, 335–354.
Simpson, Philip, Andrew Utterson og K. J. Shepherdson, red. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume III*. London: Routledge Taylor and Francis Group, 2004.

Cooke, Lynne. ”The resurgence of the night-mind: primitivist revivals in recent art”. I Hiller, *The Myth of Primitivism*, 137–156. Den opprinnelige trykte artikkelen het ’Neo-primitivism’ i ”Artscribe 51”. (Mars-april, 1985): 16–24.

- Hiller, Susan, red. *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*. London, Routledge, 1991.
- Dubuffet, Jean. "Anticultural Position, 1951". I *Primitivism and twentieth-century art*, 292–298.
Flam, Jack og Miriam Deutch, red. *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*. Berkeley, California: University of California Press, 2003.
- Durham, Jimmie. "The search for virginity". I Hiller, *The Myth of primitivism*, 286–291
Hiller, Susan, red. *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*. London: Routledge, 1991.
- Foster, Hal. "Subversive Signs". I Harrison og Wood, *Art in Theory 1900–2000*, 1037–1038.
Harrison, Charles og Paul Wood, red. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003.
- Fascina, Francis og Jonathan Harris. "Introduction". I Fascina og Harris, *Art in modern culture*, 10–15.
Fascina, Francis og Jonathan Harris, red. *Art in modern culture: An anthology of critical text* London: Phaidon, The Open University, 1992. Optrykk 2006.
- _____. "Introduction to Part III". I Fascina og Harris, *Art in modern culture*, 171–173.
Fascina, Francis og Jonathan Harris, red. *Art in modern culture: An anthology of critical text*. London: Phaidon, The Open University, 1992. Optrykk 2006.
- _____. "Introduction to part IV". I Fascina og Harris, *Art in modern culture*, 293–296.
Fascina, Francis og Jonathan Harris, red. *Art in modern culture: An anthology of critical text*. London: Phaidon, The Open University, 1992. Optrykk 2006.
- Greenberg, Clement. "Avantgarde and Kitch". I *Art in Theory 1900-2000*, 539–549.
Opprinnelig trykt i *Partisan Review*, VI, nr. 5 (New York, høst 1939): 34–49
Harrison, Charles og Paul Wood, red. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003.
- Harrison, Charles og Paul Wood. Introduksjon til Gerhard Richter "Interview with Benjamin Buchloh". I Harrison og Wood, *Art in Theory 1900-2000*, 1147–1157.
Charles Harrison og Paul Wood, red. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003.
- _____. Introduksjon til Hal Fosters "Subversive Signs". I Harrison og Wood, *Art in Theory 1900–2000*, 1037–1038.
Harrison, Charles og Paul Wood, red. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003.
- _____. Introduksjon til Rosalind Krauss "A View of Modernism". I Harrison og Wood, *Art in Theory 1900-2000*, 976–979.
Charles Harrison og Paul Wood, red. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003.

- Heap of Birds, Edgar. "Born from Sharp Rocks". I Hiller, *The Myth of primitivism*, 338–344. Hiller, Susan, red. *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*. London: Routledge, 1991.
- Krauss, Rosalind. "Giacometti". I Rubin, *Primitivism" in the 20th century art Volume II*, 503–533. Rubin, Wiliam, red. *Primitivism in the 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern Volume II*. New York: The Museum of Modern Art, 1984. 4. opptrykk, 1988.
- McEvelley, Thomas. "Doctor, Lawyer, Indian Chief, 1984". I Flam, Deutch, *Primitivism and twentieth-century art*, 335–350. Flam, Jack og Miriam Deutch, red. *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*. Berkeley, California: University of California Press, 2003.
- Rubin, William. "Modernist Primitivism, 1984". I Flam, Deutch, *Primitivism and twentieth-century art*, 315–334. Den opprinnelige trykte artikkelen het "Modernist Painting: An Introduction", i *Primitivism in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, utstillingskatalog. (Museum of Modern Art, 1984): 1–7, 17–18, 20–28, 71, 73. Flam, Jack og Miriam Deutch, red. *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*. Berkeley, California: University of California Press, 2003.
- Said, Edward. "The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions". I *Aesthetics Today*, redigert av Morris Philipson, Paul J. Gudel, 87–133. Revidert utgave. A Meridian Book. New York: New American Library, 1980. Opprinnelig trykket i CRITICAL INQUIRY, bind 4, nr. 4 (sommer, 1978).
- Said, Edward. "Orientalism". I *Frascina og Harris, Art in modern culture*, 136–144. Opprinnelig trykket i Edward Said, "Introduction", *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978. Denne utgaven var gjenopptrykket av Penguin Books, 1991: 1–28. Utdrag fra side 1–11 og 329. Teksten har blitt revidert og fotnummerene har blitt gjennummerert på nytt. Frascina, Francis og Jonathan Harris, red. *Art in modern culture: An anthology of critical text*. London: Phaidon, The Open University, 2006
- Varnedoe, Kirk. "On the Claims and Critics of the "Primitivism" Show, 1985". I Flam, Deutch, *Primitivism and twentieth-century art*, 369–383. Flam, Jack og Miriam Deutch, red. *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary history*. Berkeley, California: University of California Press, 2003.

OPPSLAGSVERK

- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D Buchloh. *Art since 1900: modernism antimodernism postmodernism*. [London: Thames & Hudson Ltd, 2004.] Trykket med korreksjoner 2007. London: Thames&Hudson, 2007.

Freud, Sigmund. "Remembering, Repeating and Working-Through (Further recommendations on the technique of psycho-analysis II (1914)". I *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913): The Case of Schreber. Papers on Technique and Other Works*: 145-156. Bd.12. Oversatt og redigert av James Strachey, i samarbeid med Anna Freud. Under veiledning av Alix Strachey og Alan Tyson. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1958. Opptrykk 1986.

TIDSSKRIFTER:

- Foster, Hal. "Armor Fou". *October*, nr. 56 (vår, 1991): 64–97.
_____. "Obscene, Abject, Traumatic". *October*, nr. 78 (høst, 1996): 107–124.
_____. "An Art Of Missing Parts". *October*, nr. 92 (vår, 2000): 128–156.
_____. "Dada Mime". *October*, nr. 105 (sommer, 2003): 166–176.

ELEKTRONISKE TIDSSKRIFTER:

- Foster, Hal. "Archives of Modern Art". *October*, nr. 99 (vinter, 2002): 81–95,
<http://www.jstor.org/stable/779125?&Search=yes&term=%22Archives+of+Modern+Art%22&term=%2C&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D%25E2%2580%259CArchives%2Bof%2BModern%2BArt%25E2%2580%259D%252C%2B%26wc%3Don%26x%3D6%26y%3D5&item=1&ttl=5&returnArticleService=showArticle> (Oppsøkt: 12.03.2010.)
- Solomon-Godeau, Abigail. "Going native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism": 313–330,
<http://www.msu.edu/course/ha/446/goingnative.pdf> (Oppsøkt: 21.02.2010.)
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?": 66–111,
<http://www.scribd.com/doc/12689503/Can-the-Subaltern-Speak> (Oppsøkt: 06.04.2010.)
- The European Graduate School. "Yve-Alain Bois, biography",
<http://www.egs.edu/faculty/yve-alain-bois/biography/> (Oppsøkt: 20.04.2010.)
- Wolf, Justin. "Rosalind Krauss" i The Art Story Foundation,
<http://www.theartstory.org/critic-krauss-rosalind.htm> (Oppsøkt: 19.04.2010.)

HOVEDOPPGAVE:

Hjelde, Bjarne: "Hal Fosters begrepsforståelse av psykoanalysen: en diskusjon om nyere kunstkritikk". Hovedoppgave: Universitetet i Oslo, 2006.

8. BILDEMATERIALE MED KILDEREFERANSER

- Bildevedlegg nr. 1.:** Andres Serrano, "Piss Christ", 1987. Fotografi, størrelse ikke oppgitt. Paula Copper Gallery, New York.
(Kopiert fra: Cynthia Freeland. *But is it art?: An introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001, se bildeplate nr. 1.)
- Bildevedlegg nr. 2.:** Edgar Heap of Birds, "Native Hosts", 1988. Detalj fotografi: City Hall Park, New York. Størrelse ikke oppgitt, heller ikke eierskap.
(Kopiert fra: Hal Foster, *The Return of The Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. An OCTOBER Book. London: The MIT Press, 1996, s. 201.)
- Bildevedlegg nr. 3.:** Fred Wilson, "Mining the Museum", 1992. Detaljer av en vogn og en KKK-hette, størrelse ikke oppgitt. Maryland Historical Museum.
(Kopiert fra: Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. An OCTOBER Book. London: The MIT Press, 1996, s. 195.)
- Bildevedlegg nr. 4.:** Pablo Picasso, "Les Demoiselles d'Avignon", 1907. Olje på lerret, 254cm * 234cm. The Museum of Modern Art, New York.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. First MIT Press paperback edition 2006. London: The MIT Press, 2006, bildeplate nr. 3.)
- Bildevedlegg nr. 5.:** Giorgio de Chirico, "The Return", 1917. Blyant på papir, størrelse ikke oppgitt. Estate of Giorgio de Chirico/1992 VAGA, New York.
(Kopiert fra: Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. An OCTOBER Book. London: The MIT Press, 1993, s. 69.)
- Bildevedlegg nr. 6a.:** Hans Bellmer, "The Doll", 1935. Sølvgelatin trykk med salt, 66cm * 66cm. Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, s. 234.)
- Bildevedlegg nr. 6b.:** Hans Bellmer, "The Doll", 1936. Sølvgelatin, 74cm * 66cm. Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, s. 235.)
- Bildevedlegg nr. 7.:** Robert Gober, "Untitled", 1991. 34cm * 18cm * 96,5cm. Fotografi: Geoffrey Clements.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, s. 318.)
- Bildevedlegg nr. 8.:** Ernst Kirchner, "Girl Under A Japanese Umbrella", 1909. Olje på lerret, 92cm * 80cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, se bildeplate nr. 4.)
- Bildevedlegg nr. 9.:** Hermann Beehle, "Untitled", årstall ikke oppgitt. Blyant og kritt på

toalettpapir, 20cm * 12cm. Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg. Foto: Manfred Zentsch.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, s. 206.)

Bildevedlegg nr. 10.: Jean Dubuffet, "Grand nu charbonneux", 1944. Olje på lerret, 98cm * 35cm. Collection Carlo Frua de Angeli, Milan.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, s. 207.)

Bildevedlegg nr. 11.: August Natterer, "Witch's Head", årstall ikke oppgitt. Blyant, vannfarge og tusj på et lakket/glanset kort, 26cm* 34cm. Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg. Foto: Manfred Zentsch.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, se bildeplate nr. 9.)

Bildevedlegg nr. 12.: Max Ernst, "Old Lecher with Rifle Protects the Museum's Spring Apparel from Dadaist Interventions [L'etat c'est MOI!] [Monumental Sculpture]", 1920. Luise Straus-Ernst, Max Ernst og sønnen Jimmy med Gala og Paul Eluard i Ernst sitt studio i Cologne, fotografiet ble tatt i novembermåned 1921. Artist Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, s. 162.)

Bildevedlegg nr. 13.: Robert Morris, "Threadwaste", 1968. Bomullsmateriale, kobber, speil, asfalt, tovet ullmateriale, varierende størrelsesforhold. Robert Morris/Artists Rights Society (ARS), New York.
(Kopiert fra: Hal Foster. *Prosthetic Gods*. An OCTOBER Book. First MIT Press paperback edition, 2006. London: The MIT Press, 2006, s. 297.)