



Gerd Tinglum ©, *Om tilgivelse*, 2010, Maleri.
Foto: Øystein Thorvaldsen



Et forsøk på inklusiv intoleranse

ERLEND HAMMER

1.

I Halden fengsel ligger fire luftgårder side om side; tre små og en stor. De høye, sterile veggene i lys betong har en særegen type nærvær som jeg vil tro oppleves annerledes for dem som bor her enn for oss som er på besøk. For min del – på en kort visitt på knappe tre kvarter en deilig solrik torsdagsmorgen i september – gir veggene, og den øvrige sterile tomheten som preger resten av fengselskomplekset assosiasjoner til det som i skiløypen kalles «flatt lys». Det føles rent med dette fravær av visuelle markører, ingen støy. Men det oppleves sikkert annerledes dersom dette er alt man har tilgang til, hvis det kun er dette tomrommet som omgir en hver eneste dag i en uoverskuelig lang periode. Derfor har også et fengsel et kunstprogram administrert av KORO, Norges største produsent av kunst og en stadig større inntektspost i årsbudsjettene til et raskt voksende antall norske kunstprofesjonelle, det være seg kunstnere eller medlemmer av konsulentregisteret.

Så blant disse grå, massive veggene som lager slike store, tomme flater er det lagt inn små drypp av forsøksvis mening. I den midterste av de tre minste luftgårdene finner vi et stillferdig, men likevel visuelt slående arbeid i klare, sterke farger. Gerd Tinglums ruter fremstår som en obskur kode hvis innhold ligger på et intuitivt nivå; på samme tid innholdsløst og fylt av et endeløst potensial for formålsløs, eksaltert meditasjon; et hull gjennom murveggene som åpner en passasje, eller en mental fluktlinje, ut av det grå tomrommet og mot en uendelig utside.

I de andre tre luftgårdene finner vi stensilerte veggarbeider av «gatekunstneren» «Dolk». Denne teksten er et forsøk på å forklare hvorfor dette er uakseptabelt.

2.

Hvordan vi (det profesjonelle kunstfeltet) forholder oss til såkalt «gatekunst» har en større betydning enn hva vi muligens måtte tro. Ifølge litteraturviter og kritikkteoretiker Kristoffer Jul-Larsen er «kritikken der kunsten blir kultur». Han hevder altså at det først er i den kvalifiserte, offentlige mottagelsen av et kunstverk at dette utvikler seg til å bli en del av en større

sosial og intellektuell strømning. Jeg innser derfor at det å skrive om såkalt «gatekunst» er noe man egentlig ikke skal gjøre enn så lenge ens ærend er å bidra til å forhindre at dette fenomenet innlemmes i kulturen. For selv det å skrive at såkalt «gatekunst» mangler enhver kunstnerisk legitimitet, innebærer på ett nivå en slags omvendt repressiv toleranse; inklusiv intoleranse med andre ord.

3.

Det mest irriterende med den såkalte «gatekunsten» er at den fremtvinger en instinktiv harme og et oppklaringsbehov jeg helst skulle vært foruten. Jeg er ateist, men har aldri opplevd noen situasjon hvor en religiøs person har provosert meg til å argumentere mot guds eksistens. Jeg stiller meg egentlig likegyldig til spørsmålet. Men bruken av ordet «kunst» med prefikset «gate-» irriterer vettet av meg. I alle andre sammenhenger har jeg, som kunstfolk flest vil jeg tro, absolutt ingen interesse for definisjonsspørsmål rundt hva som er eller ikke er kunst. Men kanskje nettopp fordi jeg føler en bunnsolid tilhørighet til «den institusjonelle kunstteorien» har jeg såpass store problemer med begrepslig misbruk utenfor institusjonen. Jeg føler også en tilsvarende, men langt mildere, irritasjon over fotballmål eller matretter omtalt som kunst. Så det er altså ikke begrepsmisbruket alene som er problemet med såkalt «gatekunst», for på samme måte som med religion så er jo ikke problemet at gud ikke finnes, men alle de sosiale implikasjonene de ulike religionene fører med seg.

Slik er det med den såkalte «gatekunsten» også. Problemet er ikke at det ikke er kunst; problemet er at den skaper trøbbel som kan få konsekvenser for kunsten. Hvis vi fortsetter med «Dolk» som studieobjekt, så selger han altså såkalt «gatekunst» også i rammeformat. Trykk og lerrettsarbeider som best kan oppsummeres som fjerdegenerasjons, veldig banal popkunst, formidlet for eksempel gjennom det bergensbaserte Galleri S.E. Galleriet formidler også salg av disse gjennom restauranten Lysverket, som på grunn av sin beliggenhet i tilknytning til lokalene til den del av Bergen Kunstmuseum som i dag

kalles «KODE 4» (i seg selv et museumsnavn verdig «gatekunstens» tidsalder) kan tenkes å bidra til et skinn av institusjonell autorisasjon.

Da «Dolk» en gang ble konfrontert med at det ikke går an å si at man holder på med «gatekunst» når det er på lerret og ikke på gata, svarte han angivelig at når man tok «gatekunsten» vekk fra gata så var det bare kunst igjen. Men det riktige svaret er selvfølgelig at det er ingenting igjen. Innen den hvite kubens kontekst, er dette ingenting. Gallerirommet er bare tomt. Problemet med «gatekunsten» er ikke at den forsøpler byen, er «stygg» eller at den er uintelligent, men at den er helt tom, og som vakuum flest fungerer den slik at den suger oksygen ut av det den kommer i kontakt med. Som følge av at den såkalte «gatekunsten» av enkelte tillægges en misforstått kredibilitet, presumptivt fordi den er «ungdommelig frisk», «tilgjengelig» og ikke minst «demokratisk», stilles «Dolks» arbeider ut i gallerisammenheng og som en del av et offentlig utsmykningsprosjekt.

Mye av retorikken rundt den såkalte «gatekunsten» utgjør direkte angrep på det etablerte kunstfeltet, som beskrives som «kjedelig» og «utilgjengelig». Galleri GEO, et nyetablert galleri for «street and contemporary art», representerer ikke bare et godhjertet ønske om å nå ut til «folk flest»; det handler selvfølgelig også om å posisjonere seg selv som opprørere mot det etablerte. Slikt appellerer selvfølgelig til journalister som dermed kan fokusere på at noen friskt utfordrer den tyranniske kunstelitens smakshierarki. Det er altså snakk om nøyaktig den samme typen anti-intellektuell «kritikk» kunstfeltet utsettes for fra for eksempel Fremskrittspartiet og andre kunsthater. «Gatekunsten» er folkelig på samme måte som danseband er det. Uansett om Ole Ivars inviteres inn i Operaen, så er det ingen som forsøker å argumentere for at det som vanligvis presenteres i slike institusjoner fullt ut bør byttes ut med mer folkelige uttrykk på fast basis. Musikkfeltets ulike sjangre og kategorier er for godt etablert, og for anerkjente, til at det kan skapes noe særlig institusjonell tvil rundt hierarkiene. Når det kommer til billedkunst er imidlertid situasjonen potensielt

Det er altså snakk om nøyaktig den samme typen anti-intellektuell «kritikk» kunstfeltet utsettes for fra for eksempel Fremskrittspartiet og andre kunsthater. «Gatekunsten» er folkelig på samme måte som danseband er det.



Gerd Tinglum ©, *Om sinne*, 2010, Maleri.

Foto: Øystein Thorvaldsen

annerledes ettersom feltet generelt vies så liten oppmerksomhet i offentligheten at det rett og slett ikke finnes nok allmennkunnskap om området.

Den primære faren er at det er så altfor lett å forestille seg at med den allerede kunstfiendtlige holdningen som preger mye av medias dekning av kunstfeltet, med politikernes retorikk på området og de samtalene de fleste kunstprofesjonelle altfor ofte opplever i private sammenhenger, vil den lettfattelig og kommunikasjonsvillige «gatekunsten» spise seg lenger og lenger inn på kunstens domene, både økonomisk og diskursivt. Og hvis det ikke finnes stemmer med en allmenn autoritet som kan forhindre dette, så vil man gradvis spilles utpå sidelinjen i en kamp som egentlig foregår på ens egen hjemmebane, mot en mye svakere motstander.

Dette utnyttes innenfor «gatekunstfeltet» hvor en myriade av «gallerier», «kritikere», «art advisors» og andre referanser benyttes som referansepunkter for å bygge opp illusjonen av at det eksisterer en kvalitetssikring rundt det som presenteres. Disse refereres til som om de skulle være respekterte autoriteter på fagområdet. Dette er dessverre en relativt trygg

strategi siden de færreste besitter inngående kunnskap til all verdens kunsthistorikere og museumscuratorer.

4.

Fra utsiden, det være seg fra kritiske kulturpolitikere eller mindre seriøse aktører som ønsker seg faglig eller folkelig anerkjennelse, kommer det jevnlig ulike typer angrep på kunstinstitusjonens legitimitet, grunnlag og eksistensberettigelse. Et effektivt virkemiddel er gjerne å diskreditere de som har anerkjennelse og status som autoriteter på feltet. Dette gjøres gjerne ved å påpeke at det ikke finnes konsensus selv om man innenfor enkelte grupper er enig om hva som er betydelig kunst.

Et effektivt virkemiddel er gjerne å diskreditere de som har anerkjennelse og status som autoriteter på feltet. Dette gjøres gjerne ved å påpeke at det ikke finnes konsensus selv om man innenfor enkelte grupper er enig om hva som er betydelig kunst.

Den såkalte «gatekunsten» består i korte trekk av lettfattelige motiver som i de aller fleste tilfeller utgjør en slags vits, og som av og til fremstår som mer eller mindre vellykkede forsøk på aktuell politisk kommentar.

Kunstfeltet er sårbart, og uansett hvor mye man kan håpe at diverse «lavterskeltilbud» kan føre til flere seriøse publikummere i fremtiden, så er ikke dette strukturelt bærekraftig. Tvert i mot er det å stikke hodet i sanden og la være å ta den viktigste (og eneste) kampen kunstfeltet egentlig trenger å bry seg med på politisk plan: det kompromissløse og ufrevikelige krav om autonomt selvstyre. I Norge er det imidlertid deler av kunstfeltets egen tro på anti-autonomiens kritiske potensial som utgjør den største faren mot feltet. En misforstått tro på «gata» som revolusjonær distribusjonskanal og som politisk radikal formidler av et innhold som i størst grad har ført til det som i praksis er en sniklegitimert av konseptuelt innholdsløs og estetisk banal figurativ kunst. Et samfunn får den kunsten kunstfeltet gjør seg fortjent til.

Dermed har Halden-sjablongene til «Dolk» allerede fått negative konsekvenser. Når man står der i den store luftgården ser man det etter hvert relativt velkjente motivet i veggmaleriet der en figur i fangedrakt tilsynelatende forsøker å kulestøte kulen som er festet til benet hans med en lenke. Selv om han er vendt innover i fengselsområdet har jeg alltid husket motivet som om det viser at han forsøker å kaste kulen over muren for på den måten selv å følge etter, å kaste seg ut av fangenskap omtrent som høyresiden forventer at fattige skal løfte seg selv etter støvlekantene. Det er kanskje et morsomt motiv. Jeg tror jeg smilte første gang jeg så det. I virkeligheten, i den kanskje 300 kvadratmeter store luftgården, virker det godt tilpasset det lokale publikum. Og nettopp der ligger kanskje problemet.

I en artikkel publisert i Klassekampens bokseksjon 30. august 2014 skriver litteraturkritikeren Tor Eystein Øverås om såkalt «liksomlitteratur», eller som han sier: «litteratur som utgir seg for å være litteratur, ligne på litteratur». Kort oppsummert gir ikke liksomlitteraturen noen genuint viktige bidrag til den store samtalen, det store historiske narrativ som på sikt skal utgjøre historien. I stedet gir liksomlitteraturen oss lett fordøyelige leseropplevelser som ved første øyekast godt kan fremstå som verdige bidrag til feltet, men som ved nærmere øyesyn viser seg uten verdi. Og dette er ikke et fenomen som er begrenset til produksjonen av kunst; tvert i mot er det vel

så fremtredende innen kritikken hvor det skrives uendelige spaltemetere med liksomkritikk.

5.

Men vi trenger jo ikke litteraturkritikere for å beskrive dette for oss. Vi har innen billedkunstens og kunstteoriens nære historie allerede en fullgod analyse av hva dette dreier seg om. For det er jo enkelt og greit kitsch, slik Clement Greenberg beskrev det som et sammensurium av folkekultur, populærkultur og høykultur. Den såkalte «gatekunsten» består i korte trekk av lettfattelige motiver som i de aller fleste tilfeller utgjør en slags vits, og som av og til fremstår som mer eller mindre vellykkede forsøk på aktuell politisk kommentar. Sjablongene man ser på gaten gjør altså krav på å behandles som kunstverk, men de kan best sammenlignes med avisenes tegneseriestriper. Det tar fra 10 sekunder til et halv minutt å fatte poenget, hvilket for mange av aktørene innenfor «gatekunsten» er et sentralt poeng. Folk erfarer sjablongtegnningene deres først og fremst mens man går, sykler eller kjører forbi.

Det er mulig å tenke seg at det finnes en verdi i en type kunst som er raskt forståelig og tilgjengelig for et stort antall mennesker ute i offentligheten. Eksempelvis er det åpenbart at ikke minst KORO mener dette er verdier vi skal etterstrebe (for å skape «uro»). Man ser det og i forbindelse med en del museumsretorikk der det virker som om direktører og styreledere av og til tror at publikumstall kan legitimere en bestemt utstillingspraksis. Men dette er en fundamental misforståelse. Publikum er og må være irrelevant for en kunst-institusjons omdømme. Tvert om, det eneste som kan forsvare høye publikumstall er at fagpersoner har latt seg imponere av et utstillingsprogram, og deretter formidlet denne entusiasmen på en autoritativ og fengende måte slik at et ikke-spesialisert publikum har blitt nysgjerrig og oppsøkt utstillingen. Det finnes ikke noe slikt om faglig kredibilitet oppnådd via politisk eller sosial legitimitet.

Denne teksten er ikke ment som en objektiv analyse av et problemkompleks. Den er en oppfordring til å si nei til noe verken vi, dagens offentlighet eller historien har noe som helst å vinne på. Den såkalte «gatekunsten» kan muligens ha

en både sosial og kulturell legitimitet; men ikke som et forsøk på å være «kunst». Jeg tror den kan være bra for unga; den kan benyttes som en type sosialpolitikk overfor tenåringer så lenge det ikke har noe med kulturbudsjettene å gjøre. Det er vår plikt som kunstprofesjonelle å insistere på dette.

På samme måte som kunstfeltet, gjennom å være offentlig finansiert, underlegges visse demokratiske føringer, er det også slik at vi innenfor den versjonen av demokrati vi ønsker oss er nødt til å etterstrebe et visst nivå av teknokrati, uavhengig av hvor gjerne høyrepopulistene med støtte i «folkesjela» forteller oss noe annet. For det som på ett eller annet nivå må være klart for de politikerne som avkrever demokrati i kunstfeltet, er at kunst og kulturbudsjetter ikke kan være rent byråkrati. Også disse må reflektere og respektere kunstfeltets symbolverdier og rammer.

6.

Motivet i Dolk-figuren fungerer først og fremst på et uintendert metanivå. Fangen kan sies å representere kunstfeltet, eller KORO-tapningen av dette, som forsøker å fri seg fra sine egne lenker. URO-kunstneren (eller snarere URO-kuratoren) ønsker seg ut, ut av autonomiens fengsel, ut i det fri, ut i samfunnet der demokratiets fane vaier fritt og edelt, ubesudlet av formalisme og diskursiv ugjennomtrengelighet. Det samfunnsengasjerte kunstverket, som kommenterer noe konkret, noe folk kjenner til, vil alltid være lettere å forklare enn et subtile eksempel på «den vanskelige samtidskunsten». Men formidlingen er ikke målet, og den er ikke kunstens primære virkeområde. Målet er selve skapelsen av verket og den gjenkjennende anerkjennelsen som gis av et kvalifisert publikum, hvorigjennom et verk skrives inn i kanon, som et substansielt og viktig bidrag til kunstens historie.

Enkelte institusjonsledere med forpliktelser overfor offentlige myndigheter og finansieringskanaler vil kanskje si at man også har et ansvar overfor publikums interesser, men dette er

feil måte å tenke på. Kunstfeltet skal gi den øvrige befolkningen «det den vil ha» like lite som klimaforskere skal gi bygdefolk de analysene de ønsker seg for å få lavere bensinpriser. Vår jobb som kunstformidlere er ikke at folk skal få se den kunsten de tror de vil ha. Vår jobb er å få folk til å forstå at de trenger den kunsten vi mener de skal ha. Publikum har ingen legitim rett på å få tilfredsstilt sitt eget begjær.

Når man så befinner seg i disse luftegårdene har man altså en 75 % sjanse for å bli konfrontert med en «Dolk» versus 25 % sjanse for Gerd Tinglum. Jeg, en relativt høyt utdannet middeklassegutt fra Østfold, kjenner ingen kriminelle. Det er fullt mulig at de som oftest ser disse Dolk-«arbeidene» setter pris på dem. For min del fremstår de som en forhånelse. De indikerer at vi som samfunn ikke unner en av de svakeste gruppene i samfunnet annet enn lavpannet vitsemakeri presentert i et knøttlite, sterilt rom der man kan få litt frisk luft og tenke over hvor fundamentalt man har kuket til livet sitt. Så da står man der og stirrer på to sjablongtegninger: En maratonløper krysser en politisperring som mållinje. En fange maler stripene på sin egen fangedrakt. Poengløse oneliners.

Det finnes marginalt mer å hente i forbindelse med kulekasteren. Kanskje er det mulig å tenke seg at motivet skal tolkes i retning av å være en kommentar på selve fengselsformen som instrument for utbedring av samfunnet. Kanskje har «Dolk» lest seg opp på studier av hvorvidt man faktisk blir rehabilitert av å sitte i fengsel og landet på at han tror det heller fører til kontakt med kriminelle nettverk og at fengselsystemet dermed utdanner yrkeskriminelle. Uansett intensjon så klarer jeg ikke å se at kulestøteren som motiv og meningsbærer fortjener det institusjonelle godkjentstempelet som består i å bli plassert i en kontekst som i det øvrige presenterer respektable kunstnere på et solid kunstnerisk nivå. Forhånelen favner nemlig ikke bare fangene i Halden fengsel, men også de andre kunstnerne hvis arbeider finnes der, og i forlengelsen av dette, oss alle som kulturnasjon.