

«“What! You here, old man? You in such a place! You the ambrosia eater, the drinker of quintessences! This is really a surprise.”

“My friend, you know my terror of horses and vehicles. Well, just now as I was crossing the boulevard in a great hurry, splashing through the mud in the midst of a seething chaos, and with death galloping at me from every side, I gave a sudden start and my halo slipped off my head and fell into the mire of the macadam. I was far too frightened to pick it up. I decided it was less unpleasant to lose my insignia than to get my bones broken. Then too, I reflected, every cloud has a silver lining. I can now go about incognito, be as low as I please and indulge in debauch like ordinary mortals. So here I am as you see, exactly like yourself.”

“But aren’t you going to advertise for your halo, at least? Or notify the police?”

“No, I think not. I like it here. You are the only person who has recognized me. Besides I am bored with dignity, and what’s more, it is perfectly delightful to think of some bad poet picking it up and brazenly putting it on. To make some one happy, ah, what a pleasure! Especially some one you can laugh at. Think of X! Think of Z! Don’t you see how amusing it will be?”»

Charles Baudelaire, *Loss of a Halo*, i *Paris Spleen*, XLVI, Paris 1869

Denne teksten har gjort inntrykk på meg siden ungdommen fordi sammenlignet med den virkeligheten jeg var en del av, beskrev den så godt en fornemmelse av tvetydighet som kunstundervisningen på skolen ga meg. Rundt meg hadde jeg på den ene siden verdenen slik vi opplever den; på den andre lærte vi at kunsten er noe annet fjernt i en poetisk betydning – en slags avsides-verden, stagget i en foreldet fortid, som slik jeg hadde lært, ikke var i stand til å beskrive det som skjedde meg og rundt meg. I bøkene og på veldig sjeldne utstillinger, hadde samtidskunsten en uvanlig evne til å generere perpleksitet og interesse, de gangene det gikk an å møte den. Noen ting jeg hadde sett av Arte Povera og Konseptkunst fra 60-70tallet hadde gjort inntrykk på meg.

Kunst mellom glemsel og intervensjon setter en portrettserie av Elin Andreassen (1965) i forhold til et utvalg av tegninger fra skisseblokkene til Gunnar Haukebø (1909-1993). To helt ulike kunstnere hva angår tids- og geografisk tilhørighet, benyttet teknikk og kjønn. Kontaktpunktet mellom deres verk kommer her til syne i temaene hentet fra arbeiderverdenen.

Elin Andreassen kommer nesten tilfeldigvis i kontakt med mannskapet til en russisk tråler som legger til kai i havna i Trondheim for å få utført noen reparasjoner. Hun utveksler noen ord med mennene fra kaia, og hun spør dem om de vil la seg fotografere. Møtet gir henne mulighet til å stifte nytt bekjentskap, og gir henne adgang til byens skipsverft,

Trondheim Verft AS, et arbeidsmiljø i nedgang. Opplevelsen får følger for hennes menneskelige og kunstneriske handling i verden – en erfaring som stimulerer til utforskning og empati for en situasjon hvor de ansattes arbeidsplass og kompetanse er i konstant fare for å bli avviklet og erstattet med andre kommersielle tiltak. Det fotografiske prosjektet som springer ut av det kan betraktes som et arkiv, også av etnografisk og antropologisk interesse – et forsøk på å holde igjen ennå en stund, ved å dokumentere det, et industrimiljø truet av nedleggelse fra dagens Norge.

Gunnar Haukebø var en respektert kunstner i årene fra den andre etterkrigstida og senere. Hans kunstneriske aktivitet begynner på slutten av 20-tallet, og avsluttes med hans død i begynnelsen av 90-tallet i det forrige århundre. Emnet i hans malerier går stadig tilbake til temaer rundt dagliglivet til fiskere og bønder – miljøet hvor han hadde vokst opp og formet seg – beskrevet med omhu og hengivenhet i forgrunnen av en idyllisk verden som kulisse. Den kunstneriske produksjonen til Haukebø gjenspeiler en kunstforståelse hvor liv og kunst er to ulike størrelser, atskilte fra hverandre, kanskje uforenlige¹. Det malte bildet er et vindu åpnet mot verden, en representasjon som avgrenses og avsluttes ved kantene, der den ytre virkeligheten bare får adgang i overført betydning, etter å ha blitt silt gjennom stilen. Det avgrensede rommet som begynner og tar slutt ved kantene til lerretet, papirarket eller pidestallen, var det området kunstneren ble bedt om å holde sitt menneskelige engasjement innenfor, en grenselinje kunstneren ikke dristet seg over.

Mens Elin Andreassens fotografiske prosjekt er dokumentasjonen, tenkt og utført for å bli stilt ut for publikum, av en møte- og kjennskaps-prosess som har hendt, er skissene til Gunnar Haukebø fragmenter fra en personlig dagbok som hører til den private sfæren til kunstnerens yrke, noe som dermed ikke var ment å bli vist offentlig. Disse skissene, som for første gang blir stilt ut offentlig, er knyttet til den beste tradisjonen innenfor klassisk tegning. I produktet til en praksis som ikke er ment å tilfredsstille publikums krav, er det mulig å dekode noen av tankene som her er uttrykt fritt i mye større grad enn i hans malerier. Det er antakelig takket være denne private praksis at Haukebø klarer å lure seg unna oppgaven til etterkrigstidas nye politiske regimes propagandaapparat; nemlig den å hylle en verden i gjenoppbygging som i den nære fremtid ville komme til å erstatte de ennå ferske minnene fra de siste krigshandlinger med arbeid, fremskritt og sosial trygghet. Skissene til Haukebø er i tillegg vitnemålet til en måte å gjøre og tenke på – sannsynligvis ugjenkallelig tapt – der bildets innhold ikke akkurat ligger i det utvalgte emnet, men i motivet som finner en anledning til å uttrykke en autonom form rotfestet i tradisjonen.

Når man tenker på kunst, refererer man ofte til produktet av en praktisk og intellektuell erfaring som etter en lang prosess av ratifisering og separasjon fra den opprinnelige produksjonssammenhengen, blir opphøyet til status som vare/objekt, stilt ut på visningssteder som gallerier, messer og museer, eller biennaler. Det kunstneriske produktet blir sådan når det, ved å stille det ut, etableres en dialog mellom verket og betrakteren. Slik Marcel Duchamp vil ha det til, er ikke den kreative handlingen *«performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external*

world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.»²

Samtidskunsten kan få noen til å ryste på hodet – andre blir sågar virkelig forbanna av den – oftere vinner den publikums gunst som strømmer til gallerier og museer. Det er den typen «rå» kunst, som ennå ikke har blitt fordøyd av historikere og avrundet av tiden, som så ofte forteller oss om ubekvemmeligheten av å leve i en epoke. Enhver historisk periode har gitt seg selv en form gjennom tegn, gester, situasjoner og miljøer, ord, bilder, lyder og bevegelser. *«Helt siden den har funnet sted, har kunsten ikke bare vært brukt for å beskrive de mest behagelige aspektene ved tilværelsen, men også og først og fremst, for å fortelle den hele virkeligheten på godt og vondt. Religionen, politikken, kjærligheten, psykoanalysen, makten, volden har benyttet seg av kunsten for å gi form til ideer, vrangforestillinger, drømmer og virkelighet som ellers aldri ville ha blitt uttrykt.»³* Kunsten som fortsetter å gjøre inntrykk på oss, var en gang produktet av en trang til å fortelle om verden slik de opplevde den imens de levde i den. Hver gang ved å tilpasse et nedarvet språk til nye erfaringer og nye situasjoner fra sitt eget ståsted.

Utstillingstittelen henviser til ulike måter å forholde seg til kunst på, og antyder en fortid og en nåtid – en gjennomgang, fram og tilbake i en historisk periode som ideelt sett omfavner to århundrer, hvor før og etter er merket av et brudd, ettertrykkelig betegnet både i måten å organisere samfunnet på, og i måten å representere det.

I sine analyser av dagens samfunn skjelner Zygmunt Bauman mellom en «hard» modernitet og en «flytende». Den første er den delen av historien som vi ser undergangen til i disse dagene, og som startet med den industrielle revolusjon; den andre er en fortsettelse og en metamorfisk variant av den første, den vi opplever nå.

Kapitalismens konsolidering medfører i løpet av det XX århundret en massiv omdannelse av strukturen til de offentlige institusjonene, og av organiseringen av arbeidet gjennom disiplineringen og mobiliseringen av det sivile samfunnet. Målet er å styrke driften og sikre masseproduksjonen av forbruksvarer i tillegg til å øke eiernes kapital – en prosess som når høydepunktet da kapital og sosialdemokrati inngår avtalen som går under betegnelsen Velferdsstaten.⁴

I den «harde modernitetens tid» utvikler tiden seg i lineær retning, og blir markert av fløytene til større og større fabrikker hvis høye mur gjerder inn stadig større deler av landområdene omkring. Adgangen er nøye regulert og overvåket. På begge sider av disse murene blir skjebnen til en stadig økende del av befolkningen bestemt av produksjonsmidlenes rytme. Epokens ideal er den rasjonaliserte fordelingen av arbeidet innført av Henry Ford, der forholdet mellom arbeider og arbeidsmaskin er nøyaktig, og studert ned til minste detalj, for å oppnå en høy grad av effektivitet og unngå tap av ressurser. Ved selv å bli forbruker av produktene vil arbeideren i sin tur trygge den kontinuerlige etterspørselen av varene, og utbredelsen av et system hvis herredømme

gradvis når bortimot alle områder og nivå av den menneskelige og geografiske tilværelsen.

Ved samlebandet forsvinner kjærligheten og stoltheten til arbeidet som kjennetegnet fortidens håndverker. I den tekniske reproduksjons- og kulturindustrialderen, mister også kunsten sitt historiske mandat. Det uopphørlige forsøket på å vinne tilbake den rolle den hadde i fortiden, blir heretter en besettelse.

Vår tid, den «flytende modernitetens» tid, er vanskelig å få tak i. Det er de midlertidige identitetenes æra, hvor hastigheten til transport- og kommunikasjonsmidlene har forrykket forståelsen av tid og rom ved å nullstille de geografiske avstandene mellom *her* og *hvor-som-helst*. Ved å gjøre andre distanser uoverkommelige. Det gamle økonomiske systemet hadde en tendens til å sluke større og større striper av landområder å inkludere dem i produksjonssystemet, ved å viske ut grensene mellom by og land, og ved å legge under seg nye deler av planeten. Det nye systemet har konsolidert sitt eget hegemoni med autoriteten til et naturfenomen, gjennom å løse opp enhver forbindelse mellom territorium og økonomi.

I dag er det nesten umulig å fatte hvordan verden representert av Haukebø virkelig så ut, da livene til folk var tett forbundet med en lokalitet, og der overlevelsen av den ene var avhengig av den andres. For de fleste vil det nok bli enklere å forholde seg til – og kanskje til og med kjenne seg igjen i – skjebnen til arbeiderne portrettert av Elin Andreassen.

Å snakke om *umenneskeliggjøring av samfunnet* i dag, gjør en nesten forlegen. Ikke fordi emnet ikke er brå-aktuelt, men fordi *løsrivelse* er blitt en allmenn tilstand. Til og med lyden av ordet «fremskritt», som før i tida lød som et politisk program, har nå fått en usikker verdi, som ikke lenger peker fremover, men som snarere peker bakover på en urovekkende måte. Nedsunkne som vi er, hver for oss i en evig nåtid, vakler vi besatte fra forbruksvare til forbruksvare. Størrelsesforhold som fortid og framtid falmer og blir udefinerbare for oss.

Kanskje nettopp derfor er det viktig å sette ulike praksis inn i en historisk sammenheng for å finne ledetråden som er hinsides tidsforskjeller, intensjoner og teknikk, og som binder to kunstnerskap sammen i det som vi simpelthen kan kalle kunst.

På den ene siden har vi en kunst som finner en løsning i seg selv gjennom å heve det hverdagslige til en annen dimensjon; på en annen utvikler det seg en kunst som finner sin nødvendighet i å gå inn i det opplevde, kanskje med et håp om å bidra til en forandring.

Noter

1 «The four sides of the painting are thus an abrupt leaving off of the activity, which our imaginations continue outward indefinitely, as though refusing to accept the artificiality of an “ending”. In an older work, the edge was a far more precise caesura: here ended the world of the artist; beyond began the world of the spectator and “reality”.» Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, 1958

- 2 Marcel Duchamp, *The Creative Act*, Lecture at the Museum of Modern Art, New York, October 19th, 1961. Published in: *Art and Artists*, 1-4 (July 1966)
- 3 Francesco Bonami, *Lo potevo fare anch'io – Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, (*Det kunne også jeg gjort – Hvorfor samtidskunst er virkelig kunst*) Milano, 2007
- 4 Zygmunt Bauman, *Work, consumerism and the new poor*, Open University Press, UK 1998