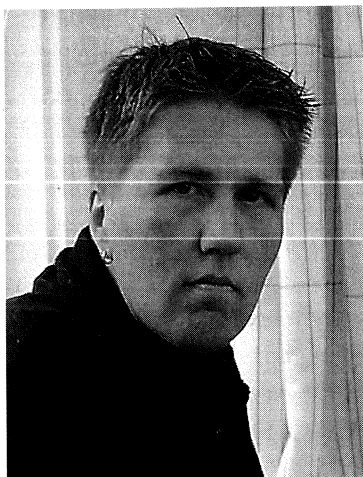


Erkännandets villkor

Medias iscensättning av det autentiska

URBAN ERICSSON är doktorand vid institutionen för kulturanthropologi och etnologi, avdelningen för etnologi, Uppsala universitet. Avhandlingen har arbetsnamnet Mediepantomimer. Vita skuggor på (o)likhetens scen.



När jag stiger in i galleriets lokaler på Strandvägen i Stockholm i början av februari är det för att jag läst en artikel om att de ställer ut en graffitimålarens tavlor. Jag möts av galleristen som ger mig en förteckning över de konstverk som hänger på väggarna. Nummer 49 känner jag igen som graffiti och galleristen undrar om han kan hjälpa mig.

– Jag är intresserad av Burgos, säger jag.

– Jaha Martin, säger han och börjar diskutera de två tavlor som han målat. Den ena tavlan sorteras bort ur samtalet som mindre intressant för att den har målats i blandteknik medan den andra är spraymålade. När jag frågar varför den spraymålade är mer intressant svarar galleristen att:

– Den är mer vild, det går inte att ångra sig.

Då graffiti kommer in på galleriet bär den inte automatiskt med sig betongväggens associationer. En offentlighet har ersatt en annan och tecknen som skall förevisa ursprunget formeras om. Det är inte längre målningen som är autentisk, unik.

I stadsrummet är graffiti oftast anonymiserad. Endast de invigda kan avslöja vem som döljer sig bakom signaturen. Gallerikonsten är uppbyggd kring signaturer och i galleriet måste signaturen förknippas med en fysisk person för att kunna ges ett värde. Graffitimålaren behöver en ny signatur, ett nytt tecken.

Det är inte första gången en graffitimålare bjuds in på konstscenen. Den mest kände är Basquiat som, tillsammans med Andy Warhol, under 80-talet målade för gallerier och vernissager. Berättandet om de båda graffitimålarna har det gemensamt att det inte är hur konsten berör eller de motiv som konstnärerna väljer som står i fokus utan det är deras biografier. I Basquiats fall hand-

*T-Centralen i Stockholm. En nymålad tunnelbanevagn till publikens förvåning, upprördhet och förtjusning.
Foto: Urban Ericsson.*

lar berättelserna om det haitiska ursprunget och kontrasten mellan den fatiga uppväxten och konstvärldens scener. När bell hooks skriver om Jean-Michel Basquiat menar hon att det handlar om ett offer. Basquiat var tvungen att på alla sätt bli bilden av den vita konstvärldens syn på svart konst. Offret bestod i att han var tvungen att förvandlas för att ingå i och uppskattas av den vita konstvärlden. Bli svart i de bemärkelser som de vita föreställde sig svart kultur och svart konst. (hooks 1994:33)

KONSTEN ATT UPPTÄCKAS

Galleristen hade sett en medial möjlighet i Martin står det att läsa i SSUs medlems-tidskrift *Frihet*.

Den graffitimålade vandalens bakgrund hade kittlande inslag av brott och spänning. Dessutom verkade grabben begåvad [säger galleristen]. I en artikel kallade han graffiti för "världens vackraste brott" och formuleringen väckte [galleristens] intresse. Han erbjöd Martin att ställa ut. Och "storklottraren" grep chansen. Han ville bli sedd och hörd, strunt samma om han bara var ett pittoreskt förortsinslag. "Bättre det än ingenting" [säger Martin].

Artikeln fortsätter med att journalisten citerar galleristen

Hans dragningskraft ligger i det farliga, det olagliga, att han målat tunnelbanetåg. Det vet han. Den dagen han skulle ta avstånd från det han har gjort skulle han bli helt ointressant för media. (*Frihet* 2:2003)

Martin och galleriet sökte inledningsvis en respekterad kulturjournalist som kunde skriva om den kommande utställningen.

När en artikel om Martin publiceras i *Svenska Dagbladet* (13.7. 2002) upplever de att allt händer på en gång. Förvandlingen av Martin från vandal till konstnär tar sin början här. De andra dagstidningarna följer efter med intervjuer och en tv-kanal hör av sig för att få Martin att prata i ett morgonprogram.

Händelsescenariot får en sagoprägel. Martin menar vid en intervju att det är Askungesagan som attraherar medierna. I dagstidningarnas rubriker betonas den här förvandlingen: Från vandal till konstnär eller från förort till galleri, den tidigare *vandalen* eller *f.d. storklottraren*. Massmedia anger att de nu är utan ansvar. Scenen finns där redo att beträda och bruka om Martin förvaltar rekvisitan väl.

Delar av Martins biografi passar in i ett massmedialt berättande. Han blir en karaktär i en massmedialhändelse/ritual som bygger på de förväntningar som omgivningen har på den som en representant för förorten, invandrarbakgrunden, brottsligheten och ungdomligheten (jfr Jones 2003). Det är alla centrala diskursiva element i den konstruktion som berömmelsen, offentligheten, chansen och "friheten" vilar på. Det intressanta i det här sammanhanget är att betraktaren skall gripas av de associationer som projiceras på konstnären och inte konstens motiv eller förmåga att beröra.

KONSTEN ATT KÄNNA

I filmen *Fight Club* (1999) tas känslolösheten upp som tema. Berättelsen är våldsam men det är inte det jag vill använda mig av här utan den känslolöshet och meningslöshet som berättaren finner så enkelt att berätta om i en stadsmiljö. Det sociala livets "vem kan man lita på?" leder

till en ständig uppmärksamhet på äkthet och förfälskning i mötet mellan människor.

Jack, som arbetar i bilbranschen, plågas av vardagens innehållslöshet. Utöver detta lider han av en trötthet som grumlar tillvaron för honom. Tröttheten kan kopplas samman med den meningslöshet som han känner. Han uppsöker en läkare för att bli hjälpt ur sin depression men inte heller där möter han några sympatier.

– Men jag lider (I'm in pain), säger han.

Läkaren avfärdar hans vädjan med att hänvisa det verkliga lidandet till en stödgrupp för män som lider av testikelcancer. Jack är närvarande vid ett sådant möte och får ta del av de andra männens berättelser. Med deltagandet i stödgruppen försvinner hans sömnproblem. Genom de andras berättelser kan Jack *känna* igen.

För en stund verkar Jacks problem vara lösta. Känslan av att ingå i ett sammanhang och känna *genom* den Andre blir för en tid Jacks sätt att hantera sin egen brist på mening. Han blir beroende av stödgrupperna och ingår snart i fler. När tårarna rullar nedför kinden vid dessa möten är det en bekräftelse på att han ändå kan *känna*. Men Jack upptäcker att även Marla Singer fejkar sina sjukdomar för att ingå i de olika stödgrupperna. Hennes lögn reflekterar Jacks lögn och då är scenen nedriven. De drivs av samma beroende eller begär men de förstör varandras föreställning om äkthet. Rollkaraktärernas tillfälliga sfär av äkthet raseras och samtidigt förmågan att känna genom den Andre.

När Martin får tillträde till den massmediala scenen kan det vid första anblicken uppfattas som nytt och förbehållslöst. Det kan beskrivas som en frihet att äntligen kunna få göra som man vill, att

få en röst. Men friheten vilar på föreställningar om vildhet, autenticitet, brottslighet och invandrarbakgrunden och är därmed starkt begränsad. Det är ett villkorat sceneri som framställer sig självt som fritt.

Martins största förvåning verkar inledningsvis vara en förvåning över att plötsligt någon lyssnar. Det är inte kontrasten mellan galleriet och förorten som journalisterna uppehåller sig vid som han uppmärksammar utan det är att äntligen ha fått en röst som tilltalar honom. Med tiden har den förvåningen ersatts av en känsla av att endast valda fragment av åsikter, ståndpunkter och händelser ryms i medietexterna. Det är ingen entydigt negativ bild av media som Martin beskriver. Inte heller att han är helt maktlös gentemot dem men av de utsagor han gör i intervjuer och andra framträdanden är det bara fragment som återges i massmedia (Intervju 9.4. 2003).

Att döma av läsarreaktionerna i Dagens Nyheter är det ändå några som förfäras över att massmedierna, som någon säger, "glorifierar honom". Kritiken mot hyllningarna bidrar paradoxalt nog till att förstärka massmediets narcissiska förhållande till läsarna. Genom läsarreaktionerna undandrar sig allt fokus från den offentliga scenens begränsade aspekter och uppmärksamheten riktar sig mot massmediernas vilja att ge Martin en chans.

SYNOPTISK MAKT

För att ytterligare se de maktmekanismer som verkar i detta betraktande och berättande som omger Martin vill jag visa att övervakningen av honom korrigerar och ordnar inte endast den scen där han är

manad att verka utan disciplinerar också de som betraktar. Maktfenomen anknuter inte bara till den *panoptiska* blicken utan också det förföriska seendet *synoptikon*. (Mathiesen 1997)

De båda teknikerna kompletterar varandra genom att vara varandras motsatser. Den panoptiska blicken handlar om ett seende som är allomfattande. Den här bevakningen skall upplevas som om den alltid är närvarande och genom det sker en självreglerande disciplinering. Den panoptiska makten står för överblicken där yttre gränser etableras och vidmakthålls. Till detta öga eller denna lins har bara ett fåtal tillgång men den bevakade kan aldrig vara säker på var det övervakande ögat befinner sig och det ger disciplineringen, att inte veta när man är observerad.

Synoptiska maktmekanismer handlar istället om att det är majoriteten som bevakar de fåtaliga eller en minoritet. *Syn* betyder tillsammans eller samtidigt, vilket gör att massmedia är en förutsättning för fenomenet, medan optikon, precis som i panoptikon, handlar om seendet och det visuella. För den här texten kan denna majoritet sägas vara synonym med åskådaren som utgörs dels av konstköparen men framförallt av oss som läser och tar del av massmediernas skildringar av målaren. Läsaren kan med galleristens ord kittlas av annanheten och låta sig förföras av en *urban primitivism*. En förförelse som i det här sammanhanget lockar genom en blandning av avlägsenhet och autenticitet. I och med att disciplineringen är uppbyggd kring lockelser är de kontrollerande instrumenten inte, som i det panoptiska, en övervakning genom hot om straff eller repressalier för det krävs inte längre några tvångsmedel eller hot. Det synoptiska seendet riktar istället in sig på att discipli-

nera medvetandet genom att förföra. Om panoptikon handlar om att disciplinera kroppen är synoptikon ett sätt disciplinera medvetandet (Mathiesen 1997:230). Det är blickar eller medieringar som är auktoritära men som upplevs som harmlösa, betydelselösa eller till och med uppmuntrande. Det synoptiska synfältet är inriktat på att komma nära, att ge intima skildringar och inblickar. Men effekterna av dessa lockelser som framställs som nära representationer är att distansen till den Andre ökar. Framställning är alltså illusorisk. Genom att se, betrakta den Andre utan att denne ges tillfälle att se mig; fråga mig; svara mig inträffar det att: Den Andre ges inget tillfälle att kommunicera. Bauman utnyttjar detta synfält för att visa hur massorna är inriktade på ett seende på dem som framställs som framgångsrika. I medierna kan vi följa de globala människorna som kan vara alltifrån skådespelare och artister till företagsledare. De är "...glänsande exempel för alla de underlägsna att följa eller drömma om att följa; beundrade och åtrådda på samma gång – en kunglighet som vägleder istället för att härska. (Bauman 2000:52) I betydelsen seende och den uppmärksamhetskontroll som seendet lyckas vidmakthålla kan man säga att den andra sidan av myntet visar upp en inverterad funktion av detta seende. En längtan efter äkthet där roller inte längre behöver spelas, alltså en längtan efter något oförfalskat. Samtidigt är det en bekräftelse på vad man inte är eller som i exemplet nedan med journalister-nas möte med Martin, en snabb inblick i annanheten.

Att komma nära och konfrontera sig själv med annanheten utmärker sig på samma gång som både lustfyllt spännande och hotfullt farligt. Den tudelade känslan av att vilja komma nära, in på livet och bli

berörd av den Andres föreställda vildhet och autenticitet bara för att kunna lämna det ögonblicket senare. Som en längtan till det primitiva som skall generera intensiva känslor. Genom den nya eller *andra* erfarenheten kan betraktaren för ett ögonblick lämna sig själv för att i tron att det som uppfattas som primitivt ska kunna generera en förlorad äkthet. (Jfr hooks 1999:167–169)

För att uppnå den effekten måste avlägsenhet skapas och det möjliggörs genom en textualisering. Historikern John R. Gillis skriver att vi kan hitta avlägsenhet var som helst. Konsten är att skapa den (Gillis 2002:6). Avlägsenheten är alltså en konstruktion som betraktas, uppfattas och erfars olika beroende av när och var den betraktas och inte minst vad som berättas. För att mäta och visa avstånd måste vi, som Bauman skriver, "...först ha en föreställning om avstånd" (Bauman 2000:31). I den teckenkonstruktion som byggs upp kring tecknet Martin görs avlägsenheten synonym med betraktarens relation till det som berättas om honom. Till graffitimålarens avlägsenhet kopplas förortens olika element av utanförskap, invandrarursprunget och brottsligheten. De beskrivande skildringarna som utger sig för att komma nära kan samtidigt sägas framkalla en *avlägsen närhet* eller en anonym intimitet där betraktaren alltid är anonym och den/det som betraktas skildras på ett vad som verkar vara närgånget sätt.

KONSTEN ATT VARA OKONSTLAD

I många tidningsartiklar förekommer Martins historik, som klottrare och vandal och hur mycket graffitisanering kostar skattebetalarna varje år, därmed kan rela-

*Göteborgskravallerna av Martin Burgos. Martins konst är ofta politisk, vilket sällan framkommer i media.
Foto: Urban Ericsson.*

tionen till brotten vidmakthållas. Media är med att upprätthålla betydelserelationen mellan brott och graffiti vilket verkar positivt för konstruktionen av det vilda. Tecknet laddas med trovärdighet och den diskussion som det medför bidrar också till att tecknets symbolvärde ökar.

När stadens rum beskrivs som offentliga och våra hem som privata förläggs det okonstlade och autentiska till den privata sfären och det offentliga blir istället scenerier, scener, skådeplatser, teatrar med dekorationer och rekvisita (Sennett 1978). Autenticitet i staden kan uttryckas som en längtan och det är i den längtan som Martin kan placeras in. Förväntningarna på Martin gör att han måste driva det autentiska inte bara med sin målning utan lika mycket med sitt ursprung, sin biografi. Då inträffar det att Martin förväntas vara privat i offentliga rum medan vi som betraktar honom och hans konst kan luta oss mot offentlighetens scenerier och ikläda oss roller som forskare, journalister eller politiker.

Genom medieberättelserna som omta-

lar honom förutsätts han ställa ut sig själv trots att alla inblandade på något plan medvetna om att det är en karaktär som är skapad. En karaktär som skall motsvara omgivningens förväntningar om honom. De frågor som ställs till honom blir den scen till vilken han ges tillträde. Ingen av texterna lyckas nyansera bilden av konstnären. Ibland finns det, från Martins sida, enstaka meningar som visar på en vilja att ta sig ur det sceneri som inretts åt honom. Men det är som om han inte ges någon möjlighet att kliva ned från scenen eller uppträda med något annat, som om varje sådant försök effektivt stoppas med journalistens nästa fråga. Det gör honom till en starkt reducerad och fiktiv massmedial karaktär.

Trots att han är en mediahändelse och i många avseenden fiktiv kommer effekten av att inte kunna leva upp till bilden av sig själv kunna framställas som en lögn. Den som agerar genom roller kan inte råka ut för den här dramatiska förvandlingen mellan äkthet och förfälskning. Om vi föreställer oss en individ som spe-

lar en roll kommer hon eller han visserligen att löpa risken att bli avslöjad som icke trovärdig men aldrig som en lögn. Det är ett sådant autenticitetshaveri som Jack i *Fight Club* blir drabbad av då Marla kommer in på scenen. Hon förstör genom sitt roll-liknande förhållande till det autentiska den sfär av äkthet som Jack funnit i stödgrupperna.

Martin berättar om vernissagen hösten 2002. Det kom mycket folk och han hade inte möjlighet att tala med alla och visa besökarna den uppmärksamhet han tyckte de förtjänade. Han tvingades vara "ytlig" (*Dagens Nyheter* 5.1. 2003). Att framställa sig som ytlig är att hänge sig åt ett rollspel, inte alls ovanligt för individer i offentligheten. För den som vill behålla attraktionskraften till det genuina är det dock riskabelt och den position som han måste värja sig från om han vill behålla tecknets makt. Blir han ytlig blir han också vanlig, en rollspelande karaktär, och tecknets attraktionskraft försvinner. Galleristens kittlingar liksom mediabevakningen kanske också försvinner.

Ytligheten är med andra ord det konstruerade tecknets stora hot. Med uttalanden om skrik, odjur och vildhet kan betydelsekopplingar göras till naturen och naturligheten där (länge) det oförfalskade fanns och hörde hemma. En meningsstruktur som vilar på föreställningen att det inte finns någon diskrepans mellan rollen och jaget utan bara ett oreflekterat varande. Det är denna naturlighet som publiken uppskattar och fantiserar om och relationen till kolonialismens fantasier om vildhet och autenticitet i tanken om den primitive Andre är inte långt borta. Att vildheten presenteras i form av det otydliga, hotande och något ohejdbart möjliggör också för politiker och använda det som ett mått på kaos. Det vildas olika be-

tydelsesammanhang är ofta intimt sammanvävda med föreställningar om ordning (Taussig 1987:220).

Vid intervjun med Martin blir det tydligt att den äkthet som massmedia hänvisar till inte är jämförbar med den äkthet som Martin vill hänvisa till. Det blir ett möte mellan olika referenssystem. För Martin består äktheten i att med sin konst göra det som överensstämmer med hans övertygelser. Det handlar om att vara sann mot sig själv och bli erkänd genom sin konst och inte som representant för de stereotypier som förläggs till förorten. Det finns en önskan och en förhoppning, alltså en framtidsorientering, i den äkthet som Martin talar om. I medierna kopplas Martins uttalanden om äkthet istället till historien invandrarbakgrunden, brotten och förorten. Han säger också att han också skulle kunna tala om andra minnen av sin barn- och ungdomstid men att det inte är intressant för media.

Oavsett om strategierna för teckenkonstruktionen är medvetna eller ej kommer tecknet – Martin som signatur: Burgos – att kräva av honom att han lever upp till det fiktiva. Det paradoxala sker att Burgos måste bekräfta sig som tecken, annars blir han en lögn, en förfalskning.

KÄLLOR

Intervjuer med Martin Burgos.
Fight Club (1999) Regissör: David Fincher, Manus: Jim Uhls (efter en bok av Chuck Palahniuk).

LITTERATUR

Bauman, Zygmunt, 2000. *Globalisering*. Lund: Studentlitteratur.
Dagens Nyheter 2003-01-05.
Frihet nr 2. 2003.
Gillis, John R., 2002. "Drömmen om det avlägsna." I: *Res Publica*, Nr 55.

- hooks, bell, 1994. "Altars of sacrifice. Re-mem-bering Basquiat." I: bell hooks (ed.), *Outlaw culture. Resisting representations*. New York: Routledge.
- hooks, bell, 1999. "Att äta den Andre." I: Thomas Johansson, Ove Sernhede, Mats Trondman (red.), *Samtidskultur: karaoke, karnevaler och kulturella koder*. Nora: Nya Doxa.
- Jones, Nick, 2003. "Representationens börda." I: *Nätverket* (<http://publications.uu.se/journals/1402-229X/netverket.htm>), nr 12/2003. Uppsala: Institutionen för antropologi och etnologi, Uppsala universitet.
- Mathiesen, Thomas, 1997. "The viewer society. Michel Foucault's 'Panopticon' revisited." I: *Theoretical criminology*, nr. 2.
- Sennett, Richard, 1978. *The Fall of Public Man*. New York.
- Svenska Dagbladet* 2002-07-13.
- Taussig, Michael T., 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: a Study in Terror and Healing*. Chicago: Univ. Chicago.

SUMMARY

The Conditions of Recognition
Media and the Staging of the Authentic

This article deals with a graffiti artist in Stockholm. He has been invited to the art galleries to exhibit his works of art. Not much of his work, however, is commented on in the media. Media instead act out certain parts of the artists biography. Media design a public scene where the visualisation of otherness relates to the artists immigrant background and his environment, the suburb. With these elements media create an otherness-scenery where he is expected to perform.

The idea behind the article is to unveil relations of power and the way power is reproduced. By notions of appreciation and attention in the media, the public stage is set, closely attached to the dichotomies of public and private, and authentic and fictive. Still, the most important element is missing, that of recognition.