DET HUMANISTISKE FAKULTET
KØBENHAVNS UNIVERSITET

Kandidatspeciale

DANSK GADEKUNST I ET KUNST- OG KULTURARVSPERSPEKTIV

AF: SARAH TROLLE JACOBSEN
VEJLEDER: RUNE GADE
KØBENHAVNS UNIVERSITET. INSTITUT FOR KUNST OG KULTURVIDENSKAB
FAG: KUNSTHISTORIE

TEGN/NS.: 190.045/79,2
AFLEVERET DEN: 31/03/15

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING **4**

PROBLEMFELT 5
TESE 6
STRUKTUR OG AFGRÆNSNING 6
TEORI OG METODE 8

KAPITEL 1: BEGREBSAFKLARING **11**

GADEKUNST 12
DANSK GADEKUNST 16

KAPITEL 2: EKSEMPLER PÅ DANSK GADEKUNST **21**

KISSMAMA: PARALLELLER TIL AVANTGARDEN OG DEN STEDSPECIFIKKE KUNST 22
PAPFAR: INTERVENTIONER I OFFENTLIGE RUM 26
FICTION PIMPS: PERFORMATIV OG RELATIONEL GADEKUNST 34

KAPITEL 3: GADEKUNST SOM ÆSTETISK OG ERKENDELSESMÆSSIG ERFARING **44**

GADEKUNST I RELATION TIL RANCIÉRES IDENTIFIKATIONSREGIMER 44
GADEKUNST I RELATION TIL JØRGENSENS BESKRIVELSE AF DEN ÆSTETISKE ERFARING 50
GADEKUNST I RELATION TIL DEWEYS BESKRIVELSE AF KUNST SOM ERFARING 53

KAPITEL 4: BEGREBSAFKLARING **56**

KULTURARV 57
KULTURARV: TRE KONKURRERENDE DISKURSER 60
KULTURPOLITIK SOM KAMPFELT 63
KULTURARV SOM IDENTITETSPOLITISK RESURSE 66
KULTURPOLITIK I RELATION TIL KAARE NIELSENS MODEL 67

KAPITEL 5: GADEKUNST OG KULTURARV **68**

GADEKUNST I RELATION TIL NIELSENS MODEL 68
GADEKUNST SOM KULTURARV 71
GADEKUNST SOM KOLLEKTIV IDENTITET OG ERINDRING 74

KAPITEL 6: GADEKUNST OG DOKUMENTATION **75**

BETRAGTNINGER OVER ARKIVET 76
GADEKUNST OG DEN DIGITALE KULTURARV 79
GADEKUNST SOM DIGITAL KULTURARV 80

OPSUMMERENDE OG AFSLUTTENDE KOMMENTARER **83**

ABSTRACT **90**

LITTERATURLISTE **91**

ILLUSTRATIONSLISTE **95**

ILLUSTRATIONER **97**

BILAG: INTERVIEWS **111**

BILAG 1: INTERVIEW MED KISSMAMA. 111
BILAG 2: INTERVIEW MED SØREN BEHNCKE ALIAS PAPFAR. 119
BILAG 3: INTERVIEW MED GRY WORRE HALLBERG MEDSTIFTER AF FICTION PIMPS. 135
BILAG 4: INTERVIEW MED LOUISE STRAARUP. 144

INDLEDNING

Det er juli 2011, og jeg befinder mig på den såkaldte museumsgade på kunstmuseet ARoS i Århus. Her møder jeg en gadeperformer, som man typisk vil kunne møde i storbyer. Han står helt stille, og er som de fleste gadeperformere lidt pudsigt klædt ud. Svøbt i et hvidt lagen med hvidmalet hud står han rankt med et klæde og en blomsterkrans på hovedet. I sin ene hånd holder han en rose ved sit ansigt og i den anden et bundt roser, som han rækker i retning mod sit publikum. Alt er hvidt på ham, det vil sige næsten alt, for jeg aner hans hud og blomsternes farver under den transparente hvide maling. Ligeledes står hans mørke hår, den klare blå farve fra hans jeans, og den blå plastikkasse, han står på, i stærk kontrast til hans ellers hvide skikkelse. En lille håndskrevet seddel med ordet "Tak" ligger foran hans fødder samt den obligatoriske indsamlingskurv med tilsyneladende overraskende mange mønter i. Jeg stirrer på ham og venter på at se en antydning af bevægelse – men der sker ingenting. Det er først, da jeg ser teksten bag gadeperformeren, hvor der står Rory Macbeth: *Statue (Flora)* 2004, at det går op for mig, at jeg står overfor en skulptur.[1]

Mødet med Macbeths skulptur satte en række refleksioner i gang hos mig. Først og fremmest var ideen om at møde en "ægte" gadeperformer umiddelbart sandsynlig i kraft af statuens placering på ARoS' museumsgade – et sted der arkitektonisk trækker byen ind i en art offentlig tilgængelig fodgængergade. Placeringen af skulpturen var dermed central for erfaringen af værket, fordi den appellerede til de forbipasserendes umiddelbare genkendelse. Ligeledes blev tilgængeligheden som tema, og det faktum at kunst i samtiden generelt forholder sig relationelt til sit publikum, eksplicieret i kraft af værkets drilske og modsætningsfyldte passive opfordring til interaktion. Sidst men ikke mindst tematiserede *Statue (Flora)* et umiddelbart sammenstød mellem museumsinstitutionens finkultur og gadens levende folkekultur.

[1] Se illustration 1: 97.

Oplevelsen blev startskud for min motivation til at skrive om emnet *gadekunst*.[2] For til trods for at værket er skabt til et musealt rum, og dermed reelt ikke kan karakteriseres som et gadekunstværk, iscenesatte det for mig en række centrale emner og problematikker indenfor gadekunst som felt.

Problemfelt

Gadekunst kan i bredeste forstand defineres som alt fra netop gadeperformere eller karikaturtegnere, kommunalt arrangerede skulpturer til graffiti – altså et væld af forskellige udtryksformer i det urbane rum. I dette speciale er genstandsfeltet dog den form for gadekunst, der i de seneste år har oplevet tiltagende opmærksomhed internationalt såvel som nationalt. Denne gadekunst manifesterer sig som visuelle kommentarer i det offentlige rum, og er en udtryksform, der i sin grundform er uorganiseret, illegal og ukontrolleret af kuratorer og andre kunstfaglige eksperter. Alligevel ses en tendens til, at fænomenet tolereres verden over, og at flere byer, eksempelvis metropoler som Barcelona og Berlin, ligefrem brander sig på gadekunst. Både nationalt og internationalt har gadekunst de seneste år bevæget sig fra gadeplan ind på diverse museer og gallerier, og det kommercielle kunstmiljø og andre instanser såsom reklamebranchen har fået øjnene op for markedsværdien af gadekunstens udtryksform. Dermed er selvsamme udtryksform, der startede som et oprør mod massekulturen, reklamerne og den etablerede kunstinstitution med tiden selv blevet en del af denne institution. Gadekunst som fænomen kan i den kontekst ikke længere karakteriseres som en genre, der udelukkende opererer som undergrundskultur, men kan i stigende grad betragtes som en del af samtidens fin- og populærkultur. Samtidig fremstår gadekunst i dag *officielt* som en subkultur – en form for folkets kunst – idet det er en kunstform, der endnu ikke er fuldt ud anerkendt på lige fod med øvrige etablerede kunstformer. Gadekunsts aktuelle status og position befinder sig derved i et krydsfelt mellem på den ene side i stigende grad at være en del af den kommercielle og institutionelle

[2] I specialet anvendes betegnelsen gadekunst fremfor den gængse engelske betegnelse *street art*, da det er den danskproducerede gadekunst, som er specialets genstandsfelt.

verden, og er blandt andet i kraft af dette, en udtryksform som en voksende del af befolkningen kan siges at identificere sig med. På den anden side bliver gadekunst i samtiden til stadighed bekæmpet af de offentlige myndigheder, og er ligeledes, i kraft af at være en relativ ny kunstform, et emne, hvor der fortsat mangler viden.

Tese

Med en betragtning om, at der i samtidens gadekunst kan ses en række kunstneriske greb og strategier fra den etablerede kunstscene reartikuleret, er specialets centrale tese, at gadekunst som kunstform på lige fod med den institutionelle samtidskunst har potentiale til at give anledning til æstetiske og erkendelsesmæssige erfaringer. Gadekunst defineres derved som en kunstform, der rækker ud over sig selv som form, og som ved at intervenere spontant i offentlige rum udgør et brugbart afsæt for at forstå de aktuelle sociale, politiske og æstetiske forhold, som eksisterer i det omgivende samfund.

Struktur og afgrænsning

I overensstemmelse med specialets titel *Dansk gadekunst i et kunst- og kulturarvsperspektiv* samt specialets problemfelt, der placerer gadekunsts aktuelle status i et krydsfelt, inddeles specialets tese i to niveauer. På det ene niveau karakteriserer jeg gadekunst som kunstform, der på lige fod med den etablerede samtidskunst giver anledning til æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring, hvorimod gadekunst på det andet niveau defineres som en kultur, der *ikke* anerkendes på lige fod med samtidens kunst i institutionel kontekst. Emnets forskellige niveauer er derved af betydning for specialets struktur og opbygning, idet der i de første kapitler indledes med en begrebsafklaring af gadekunst med et særligt fokus på dansk gadekunst, efterfulgt af en undersøgelse af konkrete gadekunstværker der afslutningsvis italesættes som anledning til æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring. I de efterfølgende kapitler sættes ovenstående derefter i relation til emnet *kulturarv*, i en diskussion om, hvorvidt og hvordan gadekunst kan karakteri-

seres som kulturarv. Som med emnet gadekunst indledes kulturarv ligeledes med et begrebsafklarende afsnit med udgangspunkt i den danske kulturarv, hvorefter emnet afslutningsvis relateres og diskuteres i relation til kulturarvsbegrebet, idet kunstformen betragtes ud fra en større samfundsmæssig og institutionel kontekst. Hvor selve erfaringen af gadekunst og dens tilknytning til kunstsfæren undersøges i de første kapitler, undersøger specialets sidste kapitler gadekunst som et kulturelt fænomen ved at sætte gadekunst i relation til den erindring og kollektive identitet, som kulturarvsbegrebet kan siges at være udtryk for. Kapitlernes pointer, eller tesens to niveauer, sammenfattes afslutningsvis i et afsnit, som jeg har valgt at kalde *Opsummerende og afsluttende kommentarer* fremfor konklusion, idet specialets delkonklusioner og teoretiske positioner her sammenholdes i en afrundende og perspektiverende diskussion.

Ud fra en betragtning om, at gadekunst som felt svært lader sig definere i kraft af kunstformens mangeartede udtryk og forskellige komplekse kontekster og diskursive strukturerer, den indgår i, er min intention med dette speciale først og fremmest at undersøge og analysere gadekunst som et kunstform for derigennem at italesætte kunstgenrens historiske såvel som aktuelle underliggende intentioner. Dette gøres ved at inddrage tre gadekunstværker som emner for analyse, der er udvalgt ud fra kriterierne: sted, forskellighed og aktualitet. Gadekunstværkerne har således fundet sted i Danmark i perioden 2008-14, og er vidt forskellige både med hensyn til deres fysiske materialitet og udtryk, samt hvordan de individuelt intervenerer i det offentlige rum. Det er dermed den danskproducerede gadekunst, der har været at finde i Danmark i de seneste år, som er specialets undersøgelsesområde. I forbindelse med de valgte gadekunstværker der inddrages, skal det pointeres, at de er tænkt som *eksempler*, fremfor at fremstå som repræsentative for dansk gadekunst, idet dette felt udgør et ekstremt varieret og bredt spektrum, der svært ville kunne udfoldes i denne specialeform. At jeg vælger at inddrage værkseksemplerne, tjener dermed det formål at identificere enkelte tendenser ud af flere samtidige tendenser, som er at finde i den aktuelle danske gadekunst. I samme

kontekst skal det yderligere pointeres, at der i specialet ikke fokuseres på vurderinger, der vedrører hvorvidt "noget" eller "nogen", kvalificerer sig som gadekunst. Ligeledes vil der ikke indgå diskussioner, om hvorvidt gadekunst opfattes som kunst, idet specialets tese implicit forudsætter og derved indirekte bekræfter påstanden. Det, som derimod er specialets fokus og formål, er i stedet – i overensstemmelse med aktuelle teoretiseringer af samtidskunst i øvrigt – at undersøge, *hvordan* forskellige gadekunstværker *gør*, og derigennem fremskrive *hvorfor* de betyder. Dermed ønsker jeg at fremsætte og diskutere tanker, som på mere grundlæggende vis angår den måde, gadekunst kan forstås som kunst, idet jeg i specialet fokuserer på, hvorledes gadekunst genererer betydninger, producerer effekter og af-fekter, og hvorledes denne produktion kan erfares som del af gadekunst-værket selv.

Teori og metode

Specialet indledende således med et begrebsafklarende kapitel, der under-søger og diskuterer den hidtidige, generelle anvendelse og opfattelse af gadekunst som begreb. Til dette inddrages seneste formuleringer inden for feltet. Blandt andre den danske kurator Katrine Rings beskrivelse af den danske gadekunst som den fremgår af *Walk This Way* (2011) samt forskellige bidrag fra antologien *Dansk Gadekunst* fra 2014. Yderligere an-vendes den tyske kulturteoretiker Walter Benjamins formuleringer vedrør-ende kunstværkets af-auratisering og kollektive og demokratiske kvaliteter, som beskrevet i hans essay *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder*, til at udvide karakteristikken af gadekunsts grundlæggende virke og karakter.[3]

I Kapitel 2 udvides ovennævnte karakteristik ved at inddrage tre eksempler på danske gadekunstværker af henholdsvis Kissmama, Søren

[3] Originaludgaven *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* udkom i 1936.

Behncke alias Papfar og gruppen Fiction Pimps.[4] Fællesnævner for de tre kunstnere er, at de bruger gadekunst som afsæt for at kommunikere holdninger til konkrete, aktuelle samfundsmæssige forhold. Inddragelsen af de konkrete eksempler på gadekunst tjener dermed formålet at komme gadekunsts fremtrædelsesformer nærmere samt at nuancere gadekunstbegrebet yderligere. I forbindelse med dette og i overensstemmelse med specialets tese kontekstualiseres gadekunstværkerne løbende til en række teoretiske tekster, som oftest ses i tilknytning til det kunsthistoriske område i en undersøgelse af gadekunsts tilhørsforhold til kunstsfæren og kunsthistorien. Blandt andet inddrages den koreansk-amerikanske kurator Miwon Kwons formuleringer om den stedspecifikke kunst og begrebet *Site-specifity*, som de fremgår i *One Place after another*, samt den danske kulturteoretiker Solveig Gade og hendes betragtninger over de relationelle og intervenerende strategier i samtidskunsten, som er at finde i *Intervention & kunst*. Yderligere inddrages den franske kurator Nicolas Bourriauds teori og formuleringer om den relationelle kunst, som de fremgår i artikelsamlingen *Esthétique relationnelle* fra 1998.[5] Der er dermed ikke tale om værksanalyser i "klassisk" forstand, idet der ikke anvendes et eller flere overordnede specifikke metodiske greb. Nærmere er det egne betragtninger i forbindelse med gadekunstværkerne, som italesættes gennem en række udvalgte teoretiske tekster, der udgør selve rammen for forståelsen af gadekunstværkerne.

I kapitel 3 perspektiveres ovennævnte kapitler til den franske filosof Jacques Ranciéres identifikation af de forskellige regimer som beskrevet i *Kunstens regimer og modernitetsbegrebets ringe anvendelighed*, hvormed det undersøges, hvilket regime gadekunst som kunstform kan siges at eksemplificere. Dermed sættes gadekunst i forbindelse med for-

[4] De nævnte kunstnere har alle i forbindelse med dette speciale medvirket i en række interviews, der er vedlagt som transskriberede bilag, hvor kunstnernes formuleringer løbende vil blive inddraget. Se bilag 1, 2, 3: 111 f. Eftersom kunstnerne tidligere har medvirket i flere interviews såvel som artikler, der ligeledes inddrages løbende, har spørgsmålene til kunstnerne været formuleret ud fra emner, der direkte relaterer sig til specialets emneområder.
[5] I specialet anvendes den danske oversættelse *Relationel æstetik* fra 2005.

skellige opfattelser af forholdet mellem det æstetiske og det politiske indenfor det kunstneriske virke. Ligeledes relateres gadekunst til den danske filosof og idéhistoriker Dorthe Jørgensen og hendes formuleringer vedrørende æstetikken som genstandsfelt, som hun beskriver i *Skønhedens metamorfose* og *Aglaias dans*, samt til den amerikanske pragmatiker og filosof John Dewey og hans forståelse af kunst som erfaring, som den fremgår af *Art as Experience* fra 1934. De forskellige teoretikeres formuleringer er således afsæt for at italesætte, hvordan gadekunst potentielt kan give anledning til æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring. Yderligere er de afsæt for en diskussion om, hvorvidt gadekunst med dens uorganiserede og ukontrollerede karakter i det offentlige rum giver anledning til en anderledes og potentielt mere autentisk kunsterfaring end den institutionelle kunst i samtiden.

Kapitel 4 indledes, som med emnet gadekunst, med et begrebsafklarende afsnit, idet kulturarvsbegrebet siden begrebets fremkomst har været platform for strid, nyfortolkninger og udvidelser. Til at italesætte kulturarvsbegrebet og dets tilhørende underliggende problematikker inddrages blandt andet den danske historiedidaktiker Bernard Eric Jensens beskrivelse af kulturarvsbegrebet samt de aktuelle konkurrerende diskurser om kulturarv, som det fremgår i *Kulturarv - et identitetspolitisk konfliktfelt* fra 2008 samt Mia Fihl Jeppesens synspunkter og historiske gennemgang af de officielle visioner inden for den danske kulturpolitik, som er at finde i *Kulturpolitikken som kampfelt* fra 2002.

I specialets kapitel 5 sættes de foregående kapitlers betragtninger om gadekunst i forbindelse med den danske kulturarv. Til en diskussion om gadekunstens aktuelle position, sammenhæng og relevans i forbindelse med den danske kulturarv inddrages projektleder i Kulturstyrelsen Louise Straarups formuleringer og synspunkter.[6] Ligeledes ses emnet i relation til den danske etnolog Lene Ottos beskrivelse af, hvordan selvet og de kollektive identiteter kan forstås som noget, der formes gennem erfaringen af

[6] Interviewet med Louise Straarup er vedlagt som transskriberet bilag.

hverdagens materielle kultur som beskrevet i hendes artikel *Materialitet, identitet og erindring* fra 2005.

I specialets afsluttende kapitel perspektiveres emnet gadekunst til arkivet, hvor forskellige opfattelser af arkivet fremføres, og en fremtidig dokumentation af gadekunst diskuteres. Den danske historiker Johan Peter Noack og hans betragtninger om arkivet i *Arkiver og kulturhistoriske museer*, samt den franske filosof Jacques Derridas analyse af begrebet arkivering i *Archive Fever: A Freudian Impression*, og sidst Diane Taylor og hendes beskrivelse af arkivets potentiale, som fremgår af *The Archive and the Repertoire,* sættes i forbindelse med den aktuelle og fremtidige dokumentation af den danske gadekunst. Derved undersøges det, hvilke grundlæggende praktiske, etiske, politiske og æstetiske problematikker og udfordringer, der kan opstå i forbindelse med at dokumentere og arkivere den danske gadekunst.

De mange samtidige såvel som ældre teorier og tekster, der kontinuerligt inddrages og anvendes i specialets kapitler, favner således et bredt spektrum af teoretiske diskurser og discipliner – fra det historiske og kunsthistoriske område til idéhistoriske og filosofiske tekster – til tekster med mere antropologiske tilgange med rødder i visuel kultur. De forskellige teorier, som udgør specialets overordnede pluralistiske metodiske greb, afspejler dermed mine intentioner med specialet om dels at beskrive den samtidige danske gadekunsts tilhørsforhold til kunstsfæren og kunsthistorien dels at fremskrive gadekunsts æstetiske og erkendelsesmæssige potentialer og slutteligt at undersøge og derved italesætte gadekunsts status, virkning og betydning ud fra en aktuel, social og kulturel ramme.

KAPITEL 1: BEGREBSAFKLARING

Gadekunst som felt lader sig som førnævnt svært afgrænse og definere. Blandt andet fordi variationen af de forskellige kunstneriske udtryk fremkommer ekstremt varieret. I forbindelse med en officiel definition af begrebet gadekunst er det da også som oftest den materielle fremtrædelse frem for underliggende strategier og intentioner, der fremhæves. Blandt

andet beskrives gadekunst i samtiden i *Gyldendals åbne encyklopædi* som en: "(…) betegnelse for udtryk, både billeder og tekst, der udføres som graffiti, tags, plakater, klistermærker, stencilmaling, yarn bombing, mosaik m.m. på offentligt tilgængelige steder."[7] Beskrivelsen synes umiddelbart omfattende, men alligevel vil jeg argumentere for, at den langt fra er fyldestgørende. For det første skelnes der i *Gyldendals* definition ikke mellem traditionel graffiti og gadekunst, som ellers er normen i en del af den nyere litteratur om emnet.[8] Dette kommer sig muligvis af, at graffiti har spillet en central rolle for udvikling og udtryk inden for gadekunst. For det andet knyttes gadekunsts udtryk kun til mediernes billeder og tekst og udelader dermed det faktum, at gadekunst også udspiller sig som performances, happenings og aktivisme. Således forholder en del gadekunst sig ikke altid udelukkende til det konkrete objekt eller mærke, som sættes i byen, men forholder sig ligeledes til selve *handlingen*. Med andre ord kan der i meget af samtidens gadekunst spores en fokusering på en *gøren* og *handlen* i modsætning til repræsentation. Ud fra den betragtning vil jeg i det følgende italesætte graffiti og gadekunst som to forskellige kunstneriske strategier og udtryksformer for efterfølgende at karakterisere gadekunsts begivenhedfrem for artefaktstatus.

Gadekunst

Både graffiti og gadekunst kan være vanskelige at tid- og stedsfæste. Som udtryksform læses graffiti til tider helt tilbage til hulemalerier og før historisk indrids.[9] Dog er den mest gængse opfattelse, at graffiti opstod i 1960'ernes hiphopkultur i storbyer som Philadelphia og New York, hvor det at skrive sit navn på byens mure – de såkaldte *tags* – blev et udbredt fænomen, der senere udviklede sig til større og mere farverige værker, som i dag karakteriseres som traditionel graffiti. Omkring 1970'erne kunne gade-

[7] *Gyldendals åbne encyklopædi*: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Muralmaleri_(kalkmaleri,_fresko_mv.)/street_art?highlight=gadekunst (søgedato 23.03.15).
[8] Se hertil f.eks. Horne, 2014.
[9] Se bl.a. Bushnell, 1990.

kunst, eller det som kaldes *post-graffiti* eller *neo-graffiti*, ses i kølvandet på graffitien i USA. Amerikanske kunstnere som blandt andre Dan Witz, Jean-Michel Basquiat og Keith Haring udforskede et nyt billedsprog i det urbane rum. Alle var de inspireret af graffiti som formsprog, men gjorde samtidig op med opfattelsen af, at det, de skabte, var graffiti.[10] Gadekunst opstod i den kontekst som modreaktion på graffiti som udtryksform. Anderledes forholdt det sig i samtidens Frankrig, hvor en kunstner som Ernest Pignon-Ernest skabte værker, som i dag kan identificeres som gadekunst uden nogen umiddelbar tilknytning eller indflydelse fra graffitimiljøet.[11] I dag er situationen lidt den samme. Dels ses det, hvordan inspirationen fra graffiti hænger ved hos flere af nutidens udøvende gadekunstnere, som for eksempel hos den tidligere danske graffitimaler Anders Thordal der monterer sine ZUSA-signaturer på flere vægge, broer og gavle i hovedstadens byrum eller som hos den danske kunstner Dais, der blandt andet modificerer afspærringsrekvisitter til bogstaver i det offentlige rum.[12] Men ligeledes er der gadekunstnere, som ikke har nogen relation til graffiti som udtryksform, som det blandt andet ses hos det dansk/svenske kunstnerpar Ttso & Adams, som er kendt for at have skabt interimistiske og hemmeligholdte rum i storbyernes undergrund, eller som den danske kunstner Tejn hvis jernskulpturer er låst fast i gadebilledet.[13]

Rent formalistisk kan graffiti karakteriseres som en skriftbaseret udtryksform, der udføres med spraymaling og tusch, hvorimod gadekunst består af langt mere heterogene former, hvor materialeskiftet til andre medier end spraymalingen ofte fremhæves som et væsentligt kendetegn. De såkaldte *stickers,* som er klistermærker med tekst eller tegning, *paste-ups,* som er plakater eller udklippede figurer, der er sat op med tapetklister, samt diverse genbrugsmaterialer, videoprojektionsinstallationer og skulpturer, er blot nogle af de materialer, der anvendes i samtidens gadekunst. Udover disse formalistiske uligheder med den traditionelle graffiti kan

[10] Lewisohn, 2008: 96.
[11] Se illustration 2: 98.
[12] Se illustration 3: 99.
[13] Se illustration 4: 100.

gadekunst ligeledes siges grundlæggende at have en anden agenda end graffiti. I graffitimiljøet spiller signaturen ofte en central rolle, idet signaturen fungerer som middel til at skabe opmærksomhed omkring sin person eller sit alter ego internt i miljøet via. billedsprog, der ofte er svært tilgængeligt for andre end graffitiudøverne selv. Dette beskriver den franske sociolog og kulturkritiker Jean Baudrillard (1929-2007) i essayet *KOOL KILLER, or the Insurrection of Signs*, hvori han ud fra en strukturalistisk semiotisk model forklarer, hvorledes graffiti tømmer skriften for mening, idet den fratages enhver form for direkte information. Som Baudrillard formulerer det:

> Invincible due to their poverty, they resist every interpretation and every connotation, no longer denoting anyone or anything. In this way, with neither connotation nor denotation, they escape the principle signification and, as empty signifiers, erupt into the sphere of the full signs of the city, dissolving it on contact.[14]

Ved at gøre op med de mange informationer og tegn, der eksisterer i det urbane rum, kan det med Baudrillards formulering forstås, hvordan graffiti gør skriften ulæselig for de uindviede og derved placerer sig selv uden for den konventionelle brug af tegn. Graffiti bliver således et billede på, hvordan mennesker i hverdagen er afhængige af at afkode tegn, og ligeledes hvordan alle tegn er afhængige af kontekst. Med Baudrillards betragtninger karakteriseres graffiti med andre ord som en udtryksform, der forbliver i et selvrefererende tegnsystem i et internt graffitimiljø.

Modsat denne karakteristik kan gadekunst karakteriseres som en genre, der tilsigter at kommunikere med alle i det offentlige rum via genkendelige symboler og ord, og som i højere grad har til hensigt at formidle en filosofisk tanke, et dilemma, et decideret politisk budskab eller et spørgsmål. Både graffiti og gadekunst som udtryksformer gør dermed på forskellig vis opmærksom på, at tegnene i byrummet er ladet med en tillært mening, og at deres betydninger kan opfattes forskelligt, alt efter hvilken

[14] Baudrillard, 1993 (1978): 78.

kontekst de ses ud fra. Men hvor graffiti viser tegnets tomhed, når det tømmes for kontekst, ses der i gadekunst ofte det genkendelige tegn anvendt aktivt, men med tilføjelser der skaber nye betydninger og meninger. Ved at materialisere sig som tilgængelige, visuelle ytringer samt ved at benytte genkendelige tegn og signaler, der ofte tilføjer nye elementer som billeder eller tekst (i for eksempel grafikken fra advarselsskilte), bryder gadekunst med storbyens utallige indtryk, og appellerer til at den forbipasserende standser op og reflekterer over tegnenes betydning og ser på byens rum i nye perspektiver.[15]

Udover denne leg med tegnsystemer har graffiti og gadekunst yderligere en række fællesnævnere. Begge vægter de samspillet med storbyen og er ofte ikke-kommercielle modstykker til de reklamer, der i tiltagende grad placeres i det offentlige rum. Yderligere kan både graffiti og gadekunst ses i lovlig form, blandt andet på de mure som kommunerne har opstillet rundt om i byen samt på diverse gallerier og museer, og begge kan de ses illegalt i deres oprindelige element – altså på gaden. Både graffiti og gadekunst er således mere eller mindre direkte systemkritiske udtryksformer, og har som udgangspunkt et antikapitalistisk værdigrundlag til fælles, der i historisk sammenhæng kan placeres som et resultat af massekulturens opkomst i 1960'erne. Ligeledes involverer de som udgangspunkt en civil ulydighed, der insisterer på retten til at udtrykke sig i det offentlige rum. Som udgangspunkt er fællesnævneren derved, at begge genrer udføres af enkeltstående individer men at de som heterogene grupper, kan siges at udgøre forskellige former for subkulturer.[16] Men hvor gadekunst og dens udøvere kan karakteriseres som en subkultur, der omfatter en mindre befolkningsgruppe med andre kulturelle normer end samfundets domi-

[15] Den tyske sociolog Georg Simmel (1858-1918) har blandt andre beskrevet, hvordan storbymenneskets nerveliv hærdes af metropolens mange sanseindtryk, og hvordan storbyens utallige indtryk resulterer i en fysiologisk blaserthed, hvor alle indtryk sidestilles, og en vis ligegyldighed overfor tingende opstår. Simmel, 1998: 196.

[16] Dette antager jeg i overensstemmelse med den britiske medieteoretiker og sociolog Dick Hebdiges definition af begrebet *subkultur*, idet Hebdige beskriver begrebet som en konstruktion af en alternativ identitet, der stiller spørgsmålstegn ved den dominerende kultur. Subkulturen omskriver derved samfundets autoriserede koder ved hjælp af eksempelvis kunst. Se. Hebdige, 1979: 88 f.

nerende kultur, udgør graffitiudøverne med graffiti en *modkultur*, en særlig form for subkultur der kontinuerligt og bevidst er imod den dominerende kultur i samfundet. Distinktionen og nuanceringen af begreberne gadekunst og graffiti er i forbindelse med en begrebsafklaring af gadekunstbegrebet vigtig, fordi gadekunst i mange menneskers bevidsthed såvel som i medierne ofte er favorit blandt de to genrer. Mens gadekunst bliver en stadig mere anerkendt del af det kulturelle parnas, giver graffiti tilsvarende modstand og udtrykker i den optik fortsat en modkultur.[17]

Dansk gadekunst

Som nævnt i indledningen kan gadekunst i dag ses i flere storbyer verden over i form af skriftlige eller visuelle udsagn, opråb eller kommentarer til det eksisterende byrum eller som udtryk for holdninger til aktuelle samfundstilstande. Gadekunst tager således tematisk afsæt i byernes komplekse sociale rum, og ligeledes er byrummenes utallige materialer og omskiftelige præmisser ofte afgørende for gadekunstværkernes udformning. Betingelserne for gadekunst er dermed forskellige, og erfaringerne med at opleve gadekunst i de forskellige byrum kan derfor ikke umiddelbart overføres fra den ene by til den anden, idet byerne er forskellige. For at eksemplificere beskrives den lokale gadekunst i Barcelona – The Barcelona style – som naivistisk, ekspressiv, farverig og humørfuld ofte i form af større vægmalerier.[18] Hvorimod den danske gadekunst overordnet stilistisk kan karakteriseres som satirisk, udført i mangfoldige former for materialer. Ofte henleder disse materialer tankerne på husflidstraditioner, som for eksempel OEPS' perleplader, Blød Lykkes strikket graffiti eller Dambo der med farvestrålende fuglehuse hylder genbrugssiden ved at give spildprodukter nyt liv.[19]

---

[17] Pahuus, 2014: 371.
[18] Sidste år var jeg på en Street Style Tour i Barcelona, hvor blandt andre Amélie la Roux og Pez' gadekunstværker blev vist som eksempler på The Barcelona style. Se http://barcelonastreetstyletour.com/walking-tour-2-poble-nou-sec/ (søgedato 29.04.15). samt illustration 5: 101.
[19] Se illustration 6: 102.

Som med ovennævnte redegørelse af graffiti og gadekunst lader den danske gadekunst sig ligeledes svær at tid- og stedsfæste. I bogen *Walk This Way* fra 2010 beskriver den danske kurator Katrine Ring, hvordan hun mener at se to træk, som er typiske og unikke for samtidens danske gadekunst. Det første er satiretegningen (en kombination af tegning og tekst), der ofte er enten politisk, kritisk, satirisk eller selvironisk i sit udtryk, og det andet er skriften på væggen (gavlmalerier som er bemalet påført med rulle), som første gang kunne ses på Nørrebro i København i slutningen af 1970'erne, hvor politiske emner som fred og atomvåbenfri-zone dukkede op højt oppe på gavle, mure og tage.[20] En anden og mere gængs opfattelse af hvornår gadekunst kunne ses første gang i Danmark, var med Street Art-festivallen Byen Brænder i 2001, hvor en større gruppe kunststuderende, graffitimalere og aktivister indtog det københavnske byrum med forskellige figurerer og installationer. I den efterfølgende periode kunne det rundt om i København og andre storbyer i Danmark opleves, at flere gadekunstnere i stigende grad opsatte deres værker. Blandt dem var den tidligere graffitimaler HuskMitNavn, der med sine plakater med pudsige ordspil som "De sultne børn i Afrika tænker også på dig" blev en af de første udøvere af gadekunst, der banede vej for genren herhjemme. Gadekunst blev i de år kun set i gadebilledet, og var da uberørt af kommercielle interesser, men omkring 2008 fik gadekunst tiltagende opmærksomhed i de danske medier og blev genstand for en mediemæssig hype i det følgende årti. På Politiken street art-blog *Set I Byen* kunne man i perioden 2008 til 2011 således læse om personerne bag flere af værkerne på gaden, mens der på Kunsten.nu samt i dagsaviser som *MetroXpress* og *24 Timer* regelmæssigt kunne læses notitser og artikler, der omhandlede gadekunst. Ligeledes fik gadekunst sin egen webblog streethart.dk i 2009, hvis primære formål var og fortsat er at skabe et formidlingsrum for gadekunst som kunstform.

Den danske gadekunst udviklede sig som tidligere nævnt også i en mere institutionel retning i de år. I tiden var der en begyndende tendens til

[20] Ring, 2010: 66, 74.

en kommercialisering af gadekunst, hvor kunstgenren som kunstnerisk udtryk i stigende grad blev koblet med økonomiske mekanismer, der ellers traditionelt kendetegner samtidskunsten. Blandt andre udstillede den franske gadekunstner Zeus på Glyptoteket i 2008 og året efter den førnævnte gadekunstner Tejn på galleri Rumkammerat. I takt med gadekunsts stigende synlighed i det offentlige rum blev det ligeledes udbredt, at forskellige interessenter såsom reklamebranchen approprierede gadekunstens subkulturelle æstetik til kommercielle formål.[21] Det urbane rum, som var den oprindelige kontekst for gadekunst, blev i tiden efter blot en af flere kontekster, hvori kunstformen kom til udtryk.

Man kan undres over årsagerne til, hvorfor den danske gadekunst dengang blev udsat for en mediemæssig hype, og i øvrigt hvorfor denne fortsat vinder indpas. I den overvejelse, finder jeg, at kunstformens *demokratiske karakter* og *flygtighed* er væsentlige træk, som har været afgørende for gadekunsts stigende popularitet. Med gadekunsts demokratiske karakter henviser jeg til, dels at alle uanset baggrund kan skabe gadekunst modsat den etablerede kunstinstitution, hvor det er forbeholdt udvalgte få at skabe kunst. Dels at gadekunst i kraft af dens fysiske placering i det urbane rum er tilgængelig for alle, som ønsker at opleve og iagttage denne kunstform, modsat det museale rum hvor der opkræves entré. Ligeledes kommunikerer meget gadekunst ofte på demokratisk vis som tidligere nævnt, via genkendelige tegn eller ved at materialisere sig i genkendelige materialer såsom pap, perler, garn med mere, som tematisk knytter sig til det levede liv og hverdagsgøremål.[22]

Med gadekunsts flygtighed potentielt bidrager til kunstformens popularitet, mener jeg, at gadekunstværkernes fysiske placeringer i det urbane rum kan karakteriseres som flygtige, og at selve perceptionen af

---

[21] Af store firmaer, der i tiden anvendte gadekunst som markedsføringsredskab, kan blandt andre nævnes McDonalds, der i 2003 skabte en gadekunstinspireret reklamekampagne, hvor repræsentanter fra firmaet gennem en skabelon spraymalede burgerkædens logo med hvid maling flere offentlige steder i København. Se hertil Larsen: "MacDonald's begår hærværk", *Berlingske* 22.09. 2003.: http://www.b.dk/danmark/mcdonalds-begaar-haervaerk (søgedato 23.03.15).
[22] Jævnfør side 16.

gadekunstværkerne tilsvarende kan siges at være flygtig. Med andre ord har det betydning for den enkeltes erfaring af kunst, at gadekunst opstår på andre præmisser end på gallerier og museer. Hvor kunst i det museale rum kalder på fordybelse og eftertænksomhed – en særlig receptiv modus – må gadekunst i det urbane rum konkurrere med reklamer, trafik og støj. Præmisserne for gadekunst er dermed, at kunstformen skal kunne opfattes på et splitsekund i forbifarten. Ligeledes er gadekunst, når den kommenterer på et eksisterende byrum i en aktuel samfundstilstand afhængig af en kontekst, der konstant er under forandring. At gadekunst interagerer i et urbant rum, der kontinuerligt forandrer sig, medfører, at det enkelte gadekunstværks levetid er afhængig af en lang række ukontrollerbare faktorer såsom vind og vejr, at værkerne potentielt bliver malet over eller taget ned enten af gadekunstentusiaster, der samler på gadekunstværker eller helt fjernet af offentlige instanser. Disse betingelser medfører en generel uvished om gadekunstværkets levetid og udformning, der potentielt tilfører det enkelte gadekunstværk en vis uforudsigelighed og dermed omgærder det med en spænding, som i sidste instans påvirker befolkningens generelle interesse for gadekunst.

At kunst indeholder et demokratisk potentiale, er et emne den tyske kulturteoretiker Walter Benjamin (1892-1940) beskæftiger sig med i essayet *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder* fra 1936. I dette undersøger Benjamin kunstværkets udvikling fra kultværdi til udstillingsværdi og måden hvorpå, denne udvikling har ændret den generelle kunstforståelse. Han beskriver således, hvordan sanseperceptionens karakter ændres med massesubjektet og italesætter derved mødet mellem kunstens traditionelle former og æstetikkens traditionelle begreber ud fra tidens samfundsmæssige nye politiske situation.

Med modernitetens tekniske fremskridt beskriver Benjamin, hvordan netop disse fremskridt har indvirket på og ændret ved kunstværkets *aura*. Han definerer begrebet aura som ”(…) den enestående fremkomst af

noget fjernt, hvor nært det end er."[23] Et kunstværks aura er derved i Benjamins definition tæt knyttet til dets ægthed – dets unikke fremtræden i et her og nu. Auraen peger dermed tilbage på værkets kultiske funktion som ægte og enestående kunstgenstand, og omgærder det med en mystik, som resulterer i en form for rituel tiltrækningskraft.[24] Kunstværkets tab af aura ser Benjamin som resultat af de tekniske fremskridt inden for billeddannelsen. Blandt andet med fremkomsten af det første reproduktionsmiddel, fotografiet i 1839, og senere med filmkunsten, hvormed kunstværkets kultværdi blev erstattet af den masseproducerede kunsts øgede udstillingsværdi. Denne af-auratisering af kunstværket og dets løsrivelse fra traditionens område og kunstens nye værdisætning som vare beskriver Benjamin som en overvejende positiv udvikling, der medfører en overgang fra en individuel dyrkelse af kunsten til kunsten som kollektiv erfaring.[25] Med andre ord tillader løsrivelsen fra traditionens område den tekniske reproduktion værket at komme modtageren i møde, og dette sker, idet den i stedet for en unik forekomst er en masseforekomst. Den masseproducerede kunst indeholder derved et demokratisk potentiale, skriver Benjamin, idet kunsten ved dens reproducerbarhed løsrives fra traditionernes område – dens unikke fysisk forekomst – og i stedet antager menneskelig karakter ved at afspejle menneskelige relationer.[26] Med kunstens udstillingsværdi rykker kunsten således tættere på det levede liv, og perceptionen af kunst som en kontemplativ erfaring bliver da forladt til fordel for en mere ubevidst erfaring, hvor kunsten perciperes ved ubemærket at lade sig synke ind i den enkeltes fysiske krop for samtidigt at efterlade en kritisk bevidsthed.[27]

---

[23] Benjamin, 1998 (1936): 135.
[24] Ibid.: 136.
[25] Her skal det nævnes, at Benjamin med sin tekst overordnet beskriver, hvordan frigørelsen fra kunstens aura i kunstproduktionen afløses af dens fundering i politik. Han beskriver dermed, hvordan man kan se to forskellige bevægelser med denne udvikling. Dels en positiv udvikling – en politisering af kunsten – hvor kunsten gennem form og effekter bliver politiske. Dels en negativ udvikling – en æstetisering af politik – som han identificerer med blandt andet fascismens anvendelse af begreber fra den traditionelle æstetik såsom (…)" skaberkraft og genialitet, evig værdi og hemmelighed (…)" Se Ibid.: 130, 156 f.
[26] Ibid.: 134, et al.
[27] Ibid.: 156.

I forhold til gadekunst er det en kunstform, der kun i enkelte tilfælde er konkret reproducerbar som eksempelvis gadekunst i form af stickers eller paste-ups. Ligeledes er gadekunst som tidligere nævnt, karakteriseret ved at være en udtryksform, der søger at placere sig som modstykke til den masseproducerede kunst og den institutionaliserede kunst, idet disse implicit kan siges at tilføre kunst en værdi som vare.[28] Det til trods kan Benjamins italesættelse af den reproducerbare kunst som en demokratisk kunstform siges at være i overensstemmelse med gadekunstens virke. Med det mener jeg, at der i gadekunst eksplicit kan ses en ophævelse af det geniale kunstnersubjekt og publikum i kraft af, at gadekunst som udgangspunkt kan skabes af alle og enhver. Ligeledes undviger gadekunst den traditionelle kunstforståelse af kunstværket som et autonomt objekt ved at række ud til et andet publikum end den gængse museumsgæst. Som med Benjamins italesættelse af den masseproducerede kunst der henvender sig til masserne, kommer gadekunst ligeledes sin modtager i møde, ved at kunsten aktualiseres i selve mødet og den situation, hvori det finder sted.

KAPITEL 2: EKSEMPLER PÅ DANSK GADEKUNST

I det følgende vil jeg uddybe ovennævnte karakteristik af gadekunst ved at inddrage en række gadekunstværker, der på forskellig vis intervenerer direkte i det offentlige rum. Fælles for kunstnere er, at de alle anvender kunst som afsæt til at kommunikere holdninger til aktuelle samfundsmæssige forhold. Formålet med at inddrage konkrete værkseksempler er således, som beskrevet i indledningen, at nuancere og udvide begrebet gadekunst yderligere. Ved at placere værkseksemplerne i forskellige teoretiske kontekster, som knytter sig til den kunsthistoriske sfære, undersøges det, hvordan der ses paralleller til de forskellige kunstneriske greb og praksisser, som karakteriserer både den ældre kunst såvel som kunst i samtiden.

[28] Jævnfør side 15.

Kissmama: Paralleller til avantgarde og den stedspecifikke kunst

En af de gadekunstnere, som ovennævnte Katrine Ring karakteriserer som den nuværende generation af gadekunstens satiretegnere i Danmark, er den anonyme danske gadekunstner Kissmama. Kissmama arbejder med paste-ups, hvor selve tegningen sker på computer og efterfølgende trykkes og opsættes på udvalgte steder med wheat paste. Som oftest portrætterer Kissmama med sine paste-ups karikerede mennesketyper i form af todimensionelle babushka-figurer, der med deres enkle, farverige, satiriske og selvironiske udtryk, stilistisk leder tankerne hen på tegneseriegenren. Dette understøttes af teksten på de forskellige figurer, som bærer budskaber, der kommenterer på, hvad der rører sig lokalt, nationalt eller internationalt, som det for eksempel er tilfældet med Kissmamas seneste figur *Ebola? Wanna sip of my cola?* [29]

Kissmama startede som gadekunstner tilbage i begyndelsen 00'erne med en grundlæggende intention om at vinde byrummet tilbage. Som Kissmama forklarer:

> I starten handlede det meget om at vinde byen tilbage. Det var det der med, lad os da for søren tage og diskutere hvad det er, vi gider at se på i vores byrum! Hvorfor er det, at vedligeholdelse af busskure skal drives af reklamer – hvorfor kan den ikke blive drevet af noget andet? Hvordan kan det være, at alle busskure kun viser reklamer? Hvorfor viser de ikke en fotoudstilling eller en kunstudstilling en gang om året?.[30]

Denne undren og utilfredshed med den kommercielle styring og eneret på det offentlige rum kan ud fra et historisk perspektiv refereres til avantgardebevægelserne i det 20. århundrede, hvor ideen om at kunst skulle være debatskabende og bidrage til at påvirke demokratiske processer, var herskende.[31] En bevægelse som for eksempel Situationistisk Internationale, der blev dannet i 1957, anvendte ligeledes kunstneriske medier i en kritik af

[29] Se illustration 7: 104.
[30] Bilag 1: Interview med Kissmama (10.10.14): 112.
[31] Med begrebet *avantgarde* følger jeg den tyske avantgardeteoretiker Peter Bürgers definition i *Theorie der Avantgarde* fra 1974, hvori han definerer avantgarde som kendetegnet ved at angribe kunstinstitutionen samt at stræbe efter at ophæve skellet mellem kunst og liv.

daværende kunstinstitutionelle og samfundsmæssige forhold. Bevægelsen, som bestod af et bredt spænd af europæiske kunstnere, intellektuelle, og politiske teoretikere, og som herhjemme talte medlemmer som Asger Jorn og Jens-Jørgen Thorsen, ville revolutionere det moderne forbrugssamfund ved at bruge kreativiteten til at nytænke hverdagen og dermed gøre op med kunstens funktion som vare. Som kunsthistoriker og lektor i moderne kultur Mikkel Bolt forklarer i sit bidrag til antologien *City Rumble*:

> For situationisterne var kunsten med dens mytologisering af den individuelle en integreret bestanddel af 1960'ernes fremmedgørende konsumsamfund, derfor skulle kunst negeres og overskrides af revolutionær opstand ude på gaden, kunst skulle erstattes af revolutionære indgreb i samfundets kommunikationssystem.[32]

Med fokus på den enkelte situation ønskede bevægelsen med andre ord at ophæve skellet mellem kunstner og publikum – mellem hverdag og kunst. Dette gjorde de blandt andet gennem teknikkerne *détournement* og *dérive*, hvormed de fordrejede samfundets eksisterende repræsentationer. Via blandt andet eksperimentelle gåture gennem det urbane rum med teknikken détournement, som fordrejede samfundets eksisterende visuelle tekst- eller billedmateriale, så det fik ny kritisk betydning, anvendte situationisterne dériven – en uberegnelig bevægelsesadfærd – til at øge den enkeltes bevidsthed om omgivelsernes psykologiske effekt på mennesket.[33] Med teknikkerne, der brød med vanlige forståelser af byens tegn, søgte situationisterne derved at sætte fokus på en kollektiv brug af byens rum, hvor leg og desorientering var i centrum.

I forlængelse af situationisternes eksperimentelle handlinger og bevægelser i det urbane rum kan der i Kissmamas kunst ligeledes ses en alternativ og legende tilgang til brugen af byens rum. Kissmama søger således i overensstemmelse at revitalisere det offentlige rum, ved at bryde med de strukturer, der er dominerende for byens rum. Men til forskel fra situationisterne der søgte at fordreje samfundets eksisterende tegn og repræsen-

[32] Bolt, 2005: 220.
[33] Bolt, 2004: 53-54.

tationer i byrummet, arbejder Kissmama ud fra såkaldte 'ikke-steder'. Som Kissmama forklarer i et interview fra 2008: "Jeg vælger såkaldte ikke-steder; bag på et skilt, på en el-boks, på steder som er grimme, som folk måske ikke lægger mærke til, til daglig. Som de bare går forbi."[34] Med sine figurer søger Kissmama derved at skabe opmærksomhed på tilsyneladende ubetydelige steder ved at tilføje nye betydninger. En af de figurer, som ekspliciterer dette, er Kissmamas excentriske og højkulturelle frankofile figur, der tydeligvis ikke har noget til overs for gadekunst, og som selvmodsigende bærer ordene: *This is no place for streetart*.[35] Figuren har ifølge gadekunstneren selv en styrke i sin dobbeltbetydning, som Kissmama forklarer:

> Noget af dens styrke er, at den laver grin med sig selv. Når man sætter den op, så laver man noget dobbelt, derfor er den også utrolig populær. Folk kan vildt godt lide dobbeltheden i figuren, så det er også en figur som er ret nem at sætte op, fordi den er god sætte op steder, hvor der enten er rigtig meget street art, eller steder hvor der ikke er noget.[36]

Ved figurens dobbelte karakter samt forskellige placeringer i byens rum på Kissmamas ikke-steder fungerer figuren *This is no place for streetart*, således som en satirisk kommentar til gadekunsts aktuelle position og status i samfundet som undergrundskultur, idet den på ironisk vis visualiserer et klasseskel mellem subkultur og finkultur.

Med Kissmamas gadekunstværk og dets samfundskritiske funktion i et lokalt, specifikt og urbant rum kan der yderligere drages væsentlige paralleller til den stedspecifikke kunst og til den koreansk-amerikanske kurator Miwon Kwons begreb *Site-specifity*. I *One Place after another* undersøger og analyserer Kwon den historiske udvikling af den stedspecifikke kunst som genre fra begyndelsen af 1960'erne med minimalismen til samtidens stedspecifikke kunst. Kwon beskriver således, hvordan den stedspecifikke kunst har bevæget sig fra galleriets rum til det offentlige

[34] Flarup, 2008: 92.
[35] Se illustration 8: 105.
[36] Bilag 1: Interview med Kissmama (10.10.14): 116.

rum, og hvordan der i takt hermed har kunnet ses en forskydning i selve frembringelsen og receptionen af kunsten.[37] Som Kwon formulerer det:

> (…) site specifik art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, (…) distinctive topographical features and so forth.[38]

Kunstværkerne har dermed været opfattet som afhængige af betragterens fysiske nærvær for at kunne erfares, og har således været determineret af de konkrete, statiske og fysiske kontekster, hvori de har indgået.

I samtiden beskrives den stedspecifikke kunst som en mere kompleks størrelse, fordi "sted" ikke længere udelukkende opfattes som konkret og fysisk, men fremtræder i et væld af forskellige fremtrædelses-former og medier, der rækker ud over kunstens sfære mod en virkelighed, som defineres af kulturelle, politiske og sociale forhold. Den stedspecifikke kunst i dag beskriver Kwon dermed som en kunstform, der intervenerer eller går i negativ såvel som positiv dialog med en specifik lokalitet – ofte med en kritisk dagsorden eller dialog i forhold til den kontekst, der konstituerer selve stedet. Begrebet Site-specifity i samtiden omfatter og definerer dermed den komplekse, forgængelige forbindelse, der opstår mellem værket og dens specifikke lokalitet. Som Kwon forklarer: "(…) a specific relationship between an artwork and its "site" is not based on a physical permanence of that relation, but rather on the recognition of its unfixed *impermanence*, to be experienced as an unrepeatable and fleeting situation."[39] Med den stedspecifikke kunsts udvikling fra begyndelsen af 1960'erne til i dag kan der altså spores en forskydning i forståelsen af kunst fra at være statisk og objektorienteret til at rette sig mod det proces-orienterede i selve frembringelsen og receptionen af kunst. Ligeledes kan det ses, hvordan den stedspecifikke kunst orienterer sig mod hverdagslivet

[37] Kwon, 2004: 1.
[38] Ibid.: 11.
[39] Ibid.: 24.

og deri implicit rummer en institutionel kritik.[40] Samme institutionelle kritik kan, som Kwon pointerer, ses i relation til den såkaldte 'sociale vending', som kan siges at have fundet sted inden for visse dele af kunsten siden 1990'erne, hvor et stigende antal kunstneriske praksisser har udvist modstand mod markedskræfterne og materialismen, og gennem positive, sociale situationer har beskæftiget sig med problemstillinger som spænder over alt fra kapitalisme, identitet, social ulighed til globalisering.[41] Med orienteringen mod hverdagslivet og bevægelsen væk fra de traditionelle, museale udstillingsrum kan den stedspecifikke kunst i 1990'erne derved ses i forlængelse af avantgardens projekt om at udviske grænserne mellem kunst og liv.

Med de avantgardistiske strategier og de stedspecifikke praksisser som beskrevet, kan Kissmamas gadekunst således ses som forlængelse heraf. Dels ved at forholde sig til materialiteten – værket som objekt i dets konkrete fysiske kontekst. Dels ved at udgøre en kunst, der forholder sig og opererer ind i en virkelighed, hvor kulturelle, sociale og politiske forhold udgør selve "stedet" for betydning.

Papfar: Interventioner i offentlige rum

Den autodidakte kunstner Søren Behncke, også kendt under navnet Papfar eller senest som Posemanden, er en kunstner, som ligeledes arbejder med stedspecifikke værker. Hvor Kissmama kan beskrives som en mere "klassisk" udøvende gadekunstner, dels i kraft af ønsket om at være anonym, dels ved aktivt at bruge storbyens eksisterende rum, tegn og kontinuerlige forandringer til at skabe betydninger, er Behnckes arbejde

[40] Kwon fremhæver i den forbindelse værker af blandt andre Hans Haacke og Mierle Laderman Ukeles som tidlige eksempler på kunstnere, der arbejder ud fra, at kunsten ikke blot forholder sig til et fysisk sted, men i højere grad er konstitueret gennem sociale, økonomiske og politiske processer. Se Ibid.: 3,18 et al.
[41] Se hertil f.eks. Bishop, 2006.

mere udtryk for en tværmedial praksis.[42] Behnckes virke adskiller sig derved fra Kissmamas ved, at Behncke skaber kunst med udgangspunkt i konkrete, udvalgte steder, hvorefter han efterfølgende producerer værkerne specifikt til stederne til forskel fra Kissmama, som producerer sine paste-ups, inden de opsættes. Ligeledes adskiller Behnckes værker sig fra Kissmamas værkers enkle form og fremtoning ved med deres forskelligartede materialitet, fremtoning og udtryk, både at intervenere i det urbane rum og ligeledes indgå i det museale.[43] Om de tilhørende muligheder og udfordringer af de forskellige rum siger Behncke:

> Jeg tror, for mig opleves det egentligt meget enkelt sådan idealt set i hvert fald. Der er de to rum. Det ene rum som ideelt set er tømt for betydning, som er the white cube, som er galleriet eller museet, hvor man ligesom kan lege Gud – skabe verden fra nul. Det er en illusion, for selvfølgelig har rum en masse betydninger, men det er et rum, der er tilsigtet tømt for betydning, hvorimod byrummet repræsenterer det modsatte. Så jeg ser det som to helt forskellige vægge at spille bold op af: det offentlige rum som meget betydningsmættet, selvom der også findes byrum, som er næsten helt identitetsløse, hvor man ikke kan finde ud af, hvor man er henne i tid eller i rum. Det er i hvert fald sådan, jeg optimalt har brugt det. Så når jeg har arbejdet i gaden, har det altid været meget stedspecifikt. Det er sjældent, at jeg laver ting, som kan være alle mulige andre steder. Det er næsten altid tænkt som at være noget, der spiller op af noget helt bestemt – et bestemt byrum.[44]

Et af de værker hvor det stedspecifikke og udforskning af bestemte typer af byrum er eksplicit, var med skulpturen *Reinkarnation* fra 2009 ved Terp Kirke.[45] Værket, som er skabt af Behnckes alias Papfar, var en skulptur, der

---

[42] Som Behncke selv fremhæver, vil han ikke i dag identificere sin kunst som street art i traditionel forstand, idet der dertil er knyttet forældede konnotationer. Med det refererer han blandt andet til street arts historiske slægtskab med graffiti som tidligere nævnt. Jævnfør side 12. f. I stedet karakteriserer han sin kunst som " kunstneriske interventioner i offentlige rum". Se bilag 2: Interview med Søren Behncke (09.10.14): 125. Mit udgangspunkt er som tidligere nævnt at italesætte et mere aktuelt og vedkommende gadekunstbegreb, og fordi jeg netop beskæftiger mig med de af hans værker, som intervenerer i det offentlige rum, anvender jeg i det følgende begrebet gadekunst om hans virke.

[43] Det mest omtalte værk som Behnckes alias Papfar forbindes med i museal kontekst, er værket *Slangebøssen* fra 2005, som var en modifikation af ARoS' vartegn Ron Muecks *Boy*. Senere i 2008 kunne hans værker ses (denne gang på opfordring af museet selv) i den retrospektive udstilling *Søren Behncke – Candle with Hare*.

[44] Ibid.: 119.

[45] Se illustration 9: 106.

som flere af hans øvrige værker "mimede" et genkendeligt hverdagsobjekt. I dette tilfælde en gravsten i 1:1 i genbrugsmaterialet pap. *Reinkarnation* var del af serien *GraveArt*, der som kunstprojekt blev skabt som en modreaktion på byens mange, hurtige udskiftelige gadekunstværker og tegn. I et forsøg på at komme tilbage til en tilstand, som den, der var i starten af 00'erne, hvor man, ifølge Behncke, havde byens rum for sig selv, og hvor alt stod i kontrast, søgte Papfar med projektet *GraveArt* at skabe et modtræk til det urbane rums æstetik ved at udfordre andre alternative og mindre betydningsmættede byrum.[46] Serien *GraveArt*, der, udover *Reinkarnation,* talte værkerne *Wish you where here* ved Øls Kirke og *Træsko* ved Mylund Kirke, blev skabt i forbindelse med udstillingen *E45 - Road Art* på Charlotte Fogh Gallery, og var et dogme-lignende projekt, som havde til formål, at undersøge hvad forskellige bymæssige rum gør ved oplevelsen af en skulptur.[47] Projektet tog udgangspunkt i en rejse fra motorvejen E45 fra Padborg til Frederikshavn i en undersøgelse af forholdet mellem det offentlige byrums natur og kultur. På strækningen blev det med en nærmest antropologisk tilgang undersøgt og dokumenteret, blandt andet hvor mange dyr der blev påkørt, hvordan den lokale arkitektur så ud, hvordan man som rejsende bevæger sig gennem tid og rum, og hvordan den enkelte agerer i forskellige offentlige rum herunder blandt andet på rastepladser. Yderligere centralt for konceptet var at skabe stedspecifikt kunst på et sted, som fysisk skulle kunne betragtes, når man kørte på E45. Kirkegårdene som steder blev valgt ud dette kriterium og imødekom ligeledes ovennævnte ønske om at udfolde sig på et jomfrueligt sted – et sted hvor gadekunst *ikke* ville kunne forventes, at findes. Som Behncke forklarer:

> Kirken som et jomfrueligt sted er gået tabt i byerne og giver en interessant mulighed, fordi kirkegården ligesom kirken er betydningsbærere. Når man går ind i kirken, dæmper man stemmen, fordi det er et sted, hvor man viser respekt og reflekterer. Kirkegården kan det samme som rum, og handler om alt det, jeg holder af, nemlig skulptur som kunst. Også sproget i virkeligheden. Der står beskeder på gravstene med typografier, som viser, hvordan vi forholder os til

[46] Ibid.: 133.
[47] Se illustration 10: 107.

> sproget som bærere af betydning, og hvordan dette har ændret sig gennem tiden.[48]

Med serien *Reinkarnation* var der således et fokus på byrummets mange visuelle udtryk og betydninger, og måden hvorpå en befolkning agerer og opfatter forskellige byrum. Gravstenen, der i normal kontekst står som et massivt objekt – som et monument der repræsenterer en eller flere afdøde – var i denne modsatte kontekst et fysisk, sart og ekstremt tidsbegrænset objekt, der i kraft af sin skrøbelighed pegede på sig selv som fysisk forgængeligt objekt. Med det skrøbelige og organiske materialevalg blev det forgængelige som tema dermed eksplicit. Som Papfar selv uddyber i Lasse Korsemann Hornes protræt af kunstneren:

> Mit materialevalg er præget af genbrug og organiske materialer, der er meget forgængelige. Forgængeligheden er interessant på grund af bevægelsen og det ukontrollerbare element i forfaldet. Alt er jo i virkeligheden forgængeligt, selv pyramiderne. Jeg har bare lidt mindre tålmodighed og vil gerne se det ske. Jeg prøver at anvende forfaldet som en animation, hvor pappet er interessant, fordi det har to "naturlige fjender" – ild og vand. De to elementer kan bruges til at sætte en skulpturel bevægelse i gang. Hertil kommer, at en del af værkets kommunikation foregår derved, at skulpturerne – der sjældent "lever" længere end en halv time – får et nyt liv, efter at jeg har overladt dem til tilfældighedernes spil.[49]

Det er ikke kun skulpturens skrøbelige materiale, som leder tankerne hen på emnet forgængelighed. Som sted er kirkegården pr. definition det sted, hvor menneskets skrøbelighed og forgængelighed bliver eksplicit, idet stedet gennem historie og erindring minder den enkelte om livets uundgåelige destination. Ligeledes er værkets titel, *Reinkarnation*, samt det skrevne udsagn "Er straks tilbage", og brugen af pappets genbrugsikon yderligere med til at understøtte forgængeligheden som tema. Med værkets placering, pappets skrøbelige materialitet, skulpturens titel, ordene og ikonet var der dermed et sammenfald med genbrug som tema, der tilsammen førte til pointen om, at vores liv som helhed er en reinkarnation.

---

[48] Ibid.: 133.
[49] Horne, 2014: 274.

Et andet greb som kan ses anvendt i *Reinkarnation*, og som kan siges at være karakteristisk for Papfars øvrige virke, er brugen af humor. Med ordene "Er straks tilbage", der refererer til købmandens skiltning af sit manglende nærvær, brugte Papfar humor som rampe for alvor. Ved at anlægge et humoristisk blik på et objekt, der i en normal kontekst ville være omgærdet af sorg og alvor, i et rum og i en kontekst, der ligeledes opfordrede til at agere med respekt og refleksion, spillede overraskelsen som element ligeledes en central rolle. Det humoristiske i udsagnet "Er straks tilbage" og anvendelsen af genbrugsikonet fungerede dermed som kontrast til kirkegårdens typografier og objekter, og udgjorde således potentielt et subtilt blikfang for de forbipasserende.

Med pappet som materiale og anvendelsen af genbrugsikonet kan *Reinkarnation* yderligere betragtes som et værk, der fungerer som en kommentar til den aktuelle samfundstilstand og dets genkendelige forbrugsvaner. Pappet, som til daglig ses som et lavstatus materiale, der bruges til at beskytte og emballere værdifulde genstande, og som normalt bliver til affald i det øjeblik, det mister dets indhold, bliver med transformationen til en skulptur til en genstand af værdi. Med pappets tilfældighedsæstetik kommenterer værket dermed implicit på vante samtidige forestillinger om magt og indhold, og kan i den optik betragtes som et værk, der ikke blot er stedsspecifikt, men ligeledes også er tidsspecifikt. I den optik rækker Papfar med værket ud efter sin samtid, og rummer derfor også tilnærmelser til samtidskunsten og til aktuelle intervenerende kunstformer, som indtager en kritisk position i det offentlige rum.

Dette emne – samtidskunst der anvender intervenerende strategier – undersøger blandt andre den danske kunstteoretiker Solveig Gade. I bogen *Intervention og Kunst* fra 2010 analyserer Gade, med kunsthistoriske referencer samt et centralt fokus på teaterteorier, der omhandler performance, iscenesættelse og teatralitet, en række af de mest fremtrædende, intervenerende danske og udenlandske kunstpraksisser, der har været fremtrædende inden for den institutionaliserede kunst siden 1990'-

erne.[50] Gades søger at begrebsliggøre; "(…) de særlige performative praksisser, der, opbygget omkring det mellemmenneskelige møde og typisk placeret uden for rammerne af den fysiske kunstinstitution, har vundet frem i den europæiske og amerikanske kunstverden siden starten af 1990'erne."[51] Kendetegnet ved et socialt og politisk engagement skitserer hun et felt, hvor den kunstneriske intervention er fællesnævneren, idet de kunstneriske praksisser opererer og intervenerer i det offentlige rum.

Gade beskriver interventionskunst som en kunst, der er defineret ved at gribe ind i og blande sig i andre samfundsmæssige systemer og rationaler end kunstens. De sociale og kulturelle dagsordener, som kendetegner interventionskunsten, beskriver Gade derved som praksisser, der overordnet set befinder sig i et felt mellem æstetik, etik og politik.[52] Hun ser dermed to gennemgående tilsyneladende modsatrettede impulser gennem sit materiale. Den ene går i retning af at ophæve kunstens autonomi, hvorimod den anden forudsætter og udnytter det moderne kunstsystem og syn.[53]

Gade ser interventionskunst som symptomatisk for den tidligere nævnte 'sociale vending', og argumenterer for, at fremkomsten af nye socialt engagerede kunstneriske praksisser, der kredser om sociale og politiske problemstillinger såsom blandt andet kontekstkunst, dialogisk æstetik, community-based art, New Genre Public Art, relationel kunst og interventionskunst, kan tilskrives de omkalfatringer, som har fundet sted i det internationale politiske landskab i de sidste tyve år.[54] Interventionskunsten er således et resultat af forskellige begivenheder, såsom Murens fald i 1989,

---

[50] Af danske intervenerende praksisser inddrager Gade blandt andre Superflex, N55 og Kenneth Balfelt.
[51] Gade, 2010: 9.
[52] Ibid.: 11, 9.
[53] Dette kan læses ud af Gades indledende modsatrettede arbejdshypoteser, hvoraf *den første tese* lyder: "(…) at den relationelle og intervenerende samtidskunst opererer i og responderer aktivt på den afdifferentieringsproces, som finder sted i de velstillede og sekulariserede samfund i dag. Den anden tese lyder, at den relationelle og intervenerende samtidskunst ikke markerer et brud med, men stadig er dybt afhængig af de karakteristika, som forbindes med det moderne kunstsystem, herunder autonomi og æstetisk rationalitet." Se Ibid.: 18.
[54] Jævnfør side 26.

samt globaliseringsprocesserne der har medført stigende migration for blot at nævne nogle få. Æstetiske refleksioner over og repræsentationer af forhold som disse har derved, ifølge Gade, præget dele af den internationale kunstscene siden starten af 1990'erne.[55]

Som Gade ligeledes pointerer, beskrives den intervenerende kunst ofte som barn af både den stedsspecifikke kunst og situationisme, og er dermed "(…) solidt rodfæstet i det 20. århundredes kunstneriske avantgarder, ligesom det knytter an til diverse para-kunstneriske praksisser og sociale bevægelser."[56] Den samtidige interventionskunst kan som med den stedsspecifikke kunst, anskues som en forlængelse af avantgardens projekt om at udviske grænsen mellem kunst og liv, men i Gade beskrivelse adskiller den intervenerende og relationelle samtidskunst sig fra samme, idet denne til forskel fra den historiske avantgarde som søgte at nedbryde selve kunstinstitutionen, i Gades optik snarere karakteriseres som en kunst, som søger at udnytte kunstinstitutionen fysisk og diskursivt.

Interventionskunstens sociale og kulturelle dagsordener forudsætter naturligvis et andet kunstsyn end den traditionelle forståelse af kunst i det offentlige rum. Dette beskæftiger blandt andre den danske kunsthistoriker og kunstkritiker Malene Vest Hansen sig med i artiklen *Når kunstnere intervenerer i offentligt rum* fra 2007. I overensstemmelse med Gade identificerer Hansen to modsatrettede holdninger og praksisser i den *offentlige kunst*. Den første opfattelse dækker den statslige kunst, det vil sige udsmykning af offentlige rum med monumenter, statuer og skulpturer, som hun benævner som henholdsvis 'den traditionelle offentlige kunstmodel' samt 'det moderne kunstobjekt i offentligt rum'. Særligt sidstnævnte kunstsyn er udtryk for: "(…) det moderne kunstobjekt skabt til privat-æstetisk kontemplation, men taget udendørs og placeret i et offentligt rum."[57] Begge praksisser involverer en offentlighed, der antages at være stort set hvem som helst, og er ifølge Hansen, derved udtryk for en idealforestilling om det

[55] Gade, 2010.: 9.
[56] Ibid.: 10.
[57] Hansen, 2007: 67.

offentlige rum, som søges overført til det konkret eksisterende offentlige rum.

Anderledes forholder det sig med den anden type offentlig kunst, som Hansen ser intensiveret igen fra starten af 1990, idet denne står i stærk kontrast til ovennævnte, ved at være "(…) den nye, ikke-monumentale, fragmenterede og midlertidige kunst i offentlige rum."[58] I sammenhængen inddrager Hansen den amerikanske kunstner Suzanne Lacys begreb *New genre public art*, som Lacy formulerer i *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* fra 1995. I Hansens læsning af Lacy definerer hun New genre public art som en socialt engageret, ofte interaktiv kunst til forskel for forskellige specifikke kunstoffentligheder, hvor fokus forskydes fra værket som autonomt objekt til relationen mellem projektet og dets publikum.[59] Begrebet New genre public art repræsenterer således positioner, der stiller spørgsmål ved selve konstruktionen af det offentlige rum fremfor at tilstræbe en forskønnelse af byen med kontemplative værker. Derved tager New genre public art udgangspunkt i problemstillinger, der ofte vedrører socialt marginaliserede befolkningsgrupper, og som en naturlig konsekvens heraf inddrager lokale befolkningsgrupper og forhold. Det er dermed en kunst, der adskiller sig fra tidligere former for offentlig kunst ved at være procesorienteret, publikumsinvolverende og temporært fremfor produktbaseret, autonomt og permanent.

Med Papfars værk kan der ses en overensstemmelse både med Gades karakteristik af samtidens interventionskunst samt med Hansens beskrivelse af den ændrede opfattelse af det offentlige rum. Med det mener jeg, at *Reinkarnation* kan anskues som interventionskunst i den udstrækning, at værket intervenerer i den traditionelle indskrivning af byrummet ved at bryde med de gængse måder at agere i og opfatte rum på. Værket "forstyrrer" med andre ord den enkeltes forventninger, og opererer derved

[58] Ibid.: 68.
[59] Ibid.: 68 et al. Parallellen mellem Lacys New genre public art og den franske kurator Nicolas Bourriauds relationelle kunst, hvis formuleringer, jeg i det følgende vil redegøre for, er her åbenlys. Men hvor Bourriaud hovedsageligt beskæftiger sig med kunst, der befinder sig inden for den fysiske kunstinstitution, er Lacy primært interesseret i kunst baseret på samarbejde med lokalgrupper i offentlige rum.

på et mikropolitisk plan ud fra en situation, som er knyttet til hverdagslivet. Ved at bryde med vante forestillinger og brug af byrum samt at udgøre afsæt for refleksioner over emner såsom social adfærd og kommunikation, har *Reinkarnation* således et politisk aspekt. I overensstemmelse med interventionskunsten kan Papfars værk dermed betragtes som en undersøgelse af andre samfundsmæssige systemer og rationaler, der rækker ud over kunstens.

Papfars værk er ligeledes i tråd med Lacys New genre public art, ved at have undersøgelsen af rejsende individer såvel som de lokale befolkningsgrupper som afsæt for værkets udformning. Desuden kan Papfars værk siges at være beslægtet med genren ved at være sig bevidst om, at kunstprojekter i det offentlige rum agerer i et andet socialt felt og en anden kodet betydningsramme end kunstinstitutionens. Med *Reinkarnation* og serien *GraveArt* var det ikke kun forestillingen om byens rum, men også implicit det kunstinstitutionelle rum, som var genstand for kritisk undersøgelse. Via værkets stedsspecifitet og de forskellige mulighedsrum, var værkets kontekst og præmis således afgørende for værkets udformning. Som med interventionskunsten fungerede *Reinkarnation* som katalysator for en række refleksioner over rum og deres betydninger, ved at indeholde et indbygget kritisk dialektisk forhold mellem det offentlige og museets private rum.

Fiction Pimps: Performativ og relationel gadekunst

Som med Gades beskrivelse af den socialt engagerede interventionskunst, og dermed implicit den stedsspecifikke kunst, fremstiller den danske performative gruppe Fiction Pimps ligeledes det kunstneriske objekt som dematerialiseret med fokus på det debatspecifikke ud fra sociale og politiske problemstillinger. Specialets sidste værk er med andre ord et eksempel på gadekunst, som, i endnu højere grad end de forrige eksempler, eksplicitiserer handlingen fremfor kunstværket som konkret objekt, idet betydningen tilskrives i selve opførelsen af værket.

Performancebureauet Fiction Pimps, som består af Inga Gerner Nielsen, Madeleine Kate McGowan og Gry Worre Hallberg, blev grundlagt i 2009. Deres virke er præget af en eksperimenterende tilgang med fokus på udvikling og iscenesættelse af interaktive, sensoriske paralleluniverser ved brug af scenografiske elementer, fortællinger, video og lyduniverser. Gruppens overordnede intention med deres kunst tilsigter at gøde fundamentet for at aktivere den æstetiske dimension – en dimension som Fiction Pimps oplever som underprioriteret siden oplysningstiden og industrialiseringen – og som de mener, indeholder et uudfoldet potentiale i ethvert individ.[60] Ved at åbne og manifestere den æstetiske dimension i hverdagslivet, imødekommer gruppen en kollektive længsel mod at virkeliggøre den æstetiske dimension, som de identificerer. Fiction Pimps' formål er derved: "(...) at åbne den æstetiske oplevelsesdimension med henblik på en berigelse og (gen)fortryllelse af situationen og dens involverede – at skabe et poetisk mellemrum."[61] Den æstetiske dimension bør dermed ifølge gruppen medtænkes som et parameter af lige så stor værdi som eksempelvis det økonomiske, idet den æstetiske dimension kan åbne for umiddelbart skjulte historier, stemninger og billeder, som eksisterer latent i enhver situation.[62] Fiction Pimps demokratiserer således det kunstneriske oplevelsesrum ved at levendegøre fiktive paralleluniverser gennem konfronterende kropslige møder. Med andre ord sker der i deres kunst derved en fiktionalisering – en levendegørelse af en ufortalt fortælling – der dermed bliver 'fiction pimped'.[63]

Et værk hvor ovennævnte tankesæt kan ses artikuleret, var med

[60] Hallberg, 2011: http://gryworrehallberg.files.wordpress.com/2011/09/fiction-pimping-det-poetiske-liv-i-mellemrummet.pdf (Søgedato 9.01.15).
[61] Ibid.
[62] Ibid.: 50.
[63] Hallberg, 2011: https://gryworrehallberg.files.wordpress.com/2011/09/omfictionpimps.pdf (søgedato 19.03.15).

Poetic Street Politics, som gruppen udførte i 2010.[64] Værket, som var del af en performanceinstallation, der hed *The Crack*, udspillede sig tidsmæssigt over en uge, og havde i perioden fysisk base centralt i København på House of Futures på et traditionelt kontor, som med installationen blev ændret til en såkaldt sprække i hverdagslivet – et *crack* – et sanseaktiverende univers.[65] Herfra gik Fiction Pimps flere gange på gaden og performede gadepolitik i Københavns centrum sammen med flere kendte musikere blandt andre den danske jazzmusiker, komponist og producer Thomas Blachman.

I *The Crack* havde Fiction Pimps opbygget et narrativt univers, hvor de kom fra planeten Chora og byen Where The Birds Go in Vertigo, hvor den æstetiske dimension dominerede. De havde fået et kald fra universet om, at der var brug for, at den æstetiske dimension skulle manifestere sig flere steder på jorden, herunder i København. Med dette kald aktiverede Fiction Pimps den æstetiske dimension ud fra den erkendelse, at der var brug for, at denne blev aktiveret. Med *Poetic Street Politics* gik Fiction Pimps således i en aktivistisk og Pulp Fiction-inspireret stil på gaden i Københavns centrum med følge af deres "DailyVisionary" musikeren Reverend Shine alias Claudius Pratt, hvor han med en megafon sang, og de (ligeledes med megafoner) talte om Chora og om at manifestere fremtiden nu.[66] Med ønsket om at udbrede den æstetiske dimension, skabte gruppen cracks i byens gader ved at åbne op for et mulighedsrum i hverdagslivet, hvor den enkelte kunne udforske livet på en sanselig og æstetisk måde via kunsten. Med handlingen havde gruppen til hensigt at inspirere de forbipasserende til at tage kreativ aktion i deres eget liv, ved at skabe et rum som adskilte sig fra

---

[64] Se illustration 11: 108. Hallberg, som er del af gruppen Fiction Pimps, beskriver i sit bidrag til antologien *Dansk gadekunst* flere af gruppens performances som "levende gadekunst". Se Hallberg, 2014: 416. At *Poetic Street Politics* kan karakteriseres som gadekunst, skal ifølge Hallberg blot ses ud fra, at det er et værk, som foregår på gaden. Gruppen har aldrig selv brugt labelen gadekunst om deres virke, men som Hallberg pointerer, kan hun godt forstå, at deres arbejde udefra kan placeres i en gadekunstkontekst, blandt andet fordi de ofte performer på gaden, og ligeledes fordi Fiction Pimps' værdigrundlag kan ses i overensstemmelse med gadekunstens aktører. Se bilag 3: Interview med Gry Worre Hallberg (27.11.14): 136.

[65] Fiction Pimps er partnere i Working Members af House of Futures. For mere info se http://houseoffutures.dk

[66] Se evt. Fiction Pimps' egen dokumentation af *Poetic Street Politics*: http://vimeo.com/26064527 (søgedato 22.03.15).

hverdagslivets normer og præmisser, og som havde det intensivererede nærvær og det sanselige mellemværende som destination.[67] Dette intensivererede nærvær, det sanselige mellemværende, eller den æstetiske dimension, åbnede sig i kraft af værkets relationelle karakter. Som Hallberg, medstifter af Fiction Pimps, skriver i sit bidrag "Crack my World" til antologien *Dansk gadekunst*, skal deres virke derved betragtes som det, der kan kaldes for levende oplevelsesrum på gadeplan, forstået ud fra den franske kurator og teoretiker Nicolas Bourriauds begreb om den relationelle æstetik.[68]

I artikelsamlingen *Relationel æstetik* fremfører Bourriaud sin teori om den relationelle kunst, som den udspiller sig inden for den kunstinstitutionelle rammesætning. I kort begreb er det Bourriauds pointe, at en stor del af 1990'er-kunst er defineret ved en intersubjektiv og relationel karakter.[69] Frem for at lukke sig autonomt om sig selv, er den relationelle kunst nært forbundet og afhængig af såvel sine omgivelser som sit publikum. Den relationelle kunst artikuleres således, ifølge Bourriaud, i kunstformer som "(…) opfatter intersubjektiviteten, forholdet mellem værket og dets betragtere som deres grundlag; kunstformer som tager selve samværet, selve 'mødet' og dens kollektive betydningsdannelse som hovedtema."[70] Den relationelle kunst beskrives dermed som en kunst, der ikke længere søger at skildre imaginære eller utopiske virkeligheder, men derimod at "(…) opbygge eksistensformer eller handlings-modeller inden for den eksisterende virkelighed."[71] Derved skaber den relationelle kunst modeller i højere grad end den repræsenterer, idet kunsten indvirker direkte i det sociale rum og den sociale virkelighed snarere end at lade sig inspirere heraf, pointerer Bourriaud.[72] Resultatet af dette bliver, at kunsten anskues som en 'mødetilstand', hvor samvær og dialog mellem beskuer,

[67] Hallberg, 2014: 417, 420.
[68] Ibid.: 416.
[69] At kunsten får særlig relationel karakter i 1990'erne ses blandt andet i overensstemmelse med den tidligere nævnte 'sociale vending' jævnfør side 26.
[70] Bourriaud, 2005 (1998): 29.
[71] Ibid.: 13.
[72] Ibid.: 17.

kunstner og kunstobjekt er essentielt. Han identificerer på den måde kunstværket som en dynamisk relation – en social form – som er baseret på det mellemmenneskelige møde. Derved er den relationelle kunst i Bourriauds udlægning et politisk projekt, idet kunsten gennem en relationel æstetik gør sig umage for at indtage den relationelle sfære og problematisere den.[73] Ligeledes fremhæver Bourriaud, hvordan den relationelle kunst ikke skal forstås som en genkomst af tidligere bevægelse eller stil, fordi den relationelle kunst som noget nyt tilbyder modeller eller *mikro-utopier*, hvor fremtiden kan sætte sig i værk i mellem-rummets "nutid" og hvor beskuerne kan eksperimentere med "nye livsmuligheder".[74]

Som den førnævnte Solveig Gade pointerer, kan det med den relationelle æstetik, som Bourriaud formulerer, ses, hvordan fokus forskydes fra "værk som artefakt" til "værk som begivenhed", idet selve betydningen og meningen af kunst skabes kollektivt i mødet med betragteren. Tilsvarende, skriver Gade, er den individuelle, kontemplative skue-akt blevet erstattet af en kollektiv produktions- og receptionsproces.[75] Med andre ord, i dette tilfælde Hallbergs, får kunsten dermed "(…) en funktion og et formål, der rækker ud over iagttagelsen af kunst for iagttagelsens skyld, og bliver således eksistentiel og social."[76] Den relationelle kunst udgør i Bourriauds forstand, såvel som Hallbergs, på den måde et samfundsmæssigt og socialt mellemrum. Som Bourriaud formulerer det:

> Mellemrummet er et rum for menneskelige forbindelser, et rum, der, alt imens det mere eller mindre harmonisk og åbent indgår i det globale system, foreslår andre udvekslingsmuligheder end dem, som er fremherskende i dette system. Det er netop den karakter, udstillingen af nutidskunsten har på feltet for repræsentationernes "samkvem", det kulturelle marked: Den skaber frirum og varigheder, hvis rytmer står i kontrast til dem, som dagligdagen indrettes efter; den begunstiger et mellemmenneskeligt samkvem, der er forskelligt fra de "kommunikationszoner", som vi ellers er pålagt.[77]

[73] Ibid.: 16.
[74] Ibid.: 48.
[75] Gade, 2010: 23.
[76] Hallberg, 2014: 416.
[77] Bourriaud, 2005 (1998): 15-16.

Den relationelle kunst, som Bourriaud her formulerer, afspejler dels, som Gade fortsat pointerer, det variable indtog af immaterielt arbejde, der har fundet sted med overgangen fra produkt- til serviceøkonomien i sidste del af det 20. århundrede, dels er den relationelle kunst en reaktion på den opsplitning og standardisering af sociale relationer, som Bourriaud iagttager i nutidens samfund.[78]

I Fiction Pimps' levende gadekunst kan Bourriauds teori således ses artikuleret i en rammesat begivenhed i det offentlige rum, der, ifølge Hallberg, både påvirker og muligvis ændrer relationerne mellem de deltagende og den enkeltes væren eller oplevelse af væren ved at skabe et frirum og varigheder, der står i kontrast til dem, som dagligdagen er indrettet efter.[79] Demokratiseringen af kunsten spiller dermed en altafgørende rolle, idet den relationelle kunst skaber rum og mulighed for, at alle mennesker, ikke *kun* kunstneren, kan frigøre sit kreative potentiale. Fiction Pimps bryder således, i overensstemmelse med den relationelle teori, med opfattelsen af kunstneren som det skabende aktive subjekt og publikum som det modtagende og passive objekt. Det demokratiske aspekt i deres virke viser sig i den forstand på flere planer, både med hensyn til gruppens underliggende kunstsyn såvel som i deres udøvende praksis. Ved at opstille en på forhånd fastlagt rammefortælling, hvori improviserede spontane begivenheder opstår, afgiver Fiction Pimps en del af autoriteten til deres publikum idet de lader andres handlinger være afgørende for værkets endelige udformning. Ligeledes er deres kunst, i kraft af at udspille sig i det urbane rum fremfor det museale, demokratisk, idet kunsten derved henvender sig til et bredt uhomogent publikum.

Med afsæt i disse betragtninger samt Fiction Pimps' noget avancerede narrativ og teoretiske afsæt kan man med kritisk tilgang sætte spørgsmålstegn ved, om gruppens intentioner stemmede overens med *Poetic Street Politics* aktivistiske fremtoning. Med andre ord om publikum, som blev del af begivenheden, formåede at modtage og afkode kunst-

[78] Gade, 2010: 23.
[79] Hallberg, 2014: 416.

værkets underliggende intentioner i situationen? Hallberg svarer dertil: "(…) at der er nogle af de sanselige aspekter, der "siver" gennem huden på folk, så selvom man måske ikke umiddelbart forstår det, så påvirker det møde på en eller anden måde alligevel – for nogen dybere end for andre."[80] Ligeledes siger Hallberg:

> (…) selvom der er nogen, der siger, at de ikke får noget af det eller tager afstand fra det, så skaber det måske lige en sprække i hverdagslivet, som kan være meget hurtig. Men bare det sekund af en sprække i deres bevidsthed i deres daglige rutine tror jeg, der er en værdi i. Selvom den i nogle tilfælde kan være meget meget lille.[81]

En beretning om begivenheden kan man læse på House of Futures webblog under overskriften *Fiction Pimps fik påbud af politiet på gaden!*.[82] Her blev det, som overskriften indikerer, italesat hvordan gruppens kunstneriske visioner i situationen clashede med hverdagens mere trivielle realiteter. Udover en beretning om værkets virkning som "(…) en virkelig skøn og smuk, legende og befriende oplevelse" fremkom gruppens demokratiske hensigt sig samtidigt svært afkodelig for nogle af de medvirkende.[83] Så selvom gruppens intentioner ikke var at provokere men at inspirere, blev Fiction Pimps umiddelbare aktivistiske fremtoning med *Poetic Street Politics*, dét at de spredte budskabet om den æstetiske dimension ved at gå gennem gaderne med en magafon, for nogen provokerende.[84]

Det politiske aspekt i *Poetic Street Politics* som Hallberg formulerer det, eksisterede blandt andet med *nødvendigheden* i at aktivere det æstetiske, som hun forklarer:

---

[80] Bilag 3: Interview med Gry Worre Hallberg (27.11.14): 138. Denne beskrivelse kan i øvrigt ses i overensstemmelse med føromtalte Walter Benjamins beskrivelse af massesubjektets perception af kunst som en ubevidst erfaring, hvor kunst perciperes ved ubemærket at lade sig synke ind i den enkeltes fysiske krop for samtidigt at efterlade en kritisk bevidsthed. Jævnfør side 20.
[81] Interview med Gry Worre Hallberg (27.11.14): 141.
[82] Se hertil Larsen, 2010: http://houseoffutures.dk/blog/fiction-pimping-fik-pabud-af-politiet-pa-gaden/ (søgedato 19.03.15).
[83] Ibid.
[84] Bilag 3: 139. I den sammenhæng fremhæver Hallberg, hvordan det offentlige og det institutionelle rum er to forskellige receptionsrum, og hvordan der i det offentlige rum er forskel på, om publikum er aktivt opsøgende, eller blot er tilstede tilfældigt, og hvordan disse to forskellige receptionsmodi ikke påvirker kunstens potentiale, men har betydning for en performance, idet det er forskellige processer de igangsætter. Se Ibid.: 142.

> Vi har ikke betragtet det så meget som værker, når vi har gjort det. Det er også derfor, vi har kaldt det *Poetic Street Politics*, men når man kigger på dem nu, kan man godt se, det er værker, men vi har gjort det ud fra en følelse af nødvendighed om at aktivere det æstetiske. Så vi har ikke været optaget af, at der var et crowd, der skulle komme at se det, men har været mere optaget af at give noget i den situation til dem, der var der tilfældigt på gaden på det tidspunkt.[85]

Ud fra Fiction Pimps' betragtning om, at den æstetiske dimension i samtiden er underprioriteret, agerede deres kunst således som kritik af kunstsystemet.[86] Samme kritisk blev yderligere forstærket med *Poetic Street Politics* performative karakter, idet performance som genre fra et kunsthistorisk perspektiv opstod som modreaktion på det etablerede kunstsystem. Som den amerikanske kunsthistoriker Roselee Goldberg indledningsvis skriver i *Performance Art: From Futurism to the Present*, har performancekunst siden dens fremkomst i 1970'erne fungeret som en måde, hvorpå kunstnere har brudt med fastlåste konventioner og kunst-kategorier for derved at indikere nye retninger. Som Goldberg skriver:

> On a personal level, it was a time when each artist re-evaluated his or her own intentions for making art, and when each action was to be seen as part of an overall investigation of art processes and not, paradoxically, as an appeal for popular acceptance.[87]

Performancekunst som kunstform har således bidraget til at gøre op med det modernistiske værk- og kunstbegreb, idet man med performancekunst har set en grundlæggende stræben, efter at kunstens funktion ikke forblev samfundsbevarende men frem for alt revolutionær. Med en vægt på idéen om kunst som erfaring søgte kunstnerne med performancekunstens flygtige og uhåndgribelige begivenhedskarakter at undgå den varefetichisme, som man i tiden mente, kunstobjekt var bukket under for.

---

[85] Ibid.: 138.
[86] Ibid.
[87] Goldberg, 1998: 152 et al.

I en kunstteoretisk kontekst er performancekunst til tider blevet fremhævet for at give anledning til en mere direkte nærværserfaring netop pga. den fysiske tilstedeværelse af kunstnerens egen krop.[88] Med en sådan betragtning indtager performancekunst en privilegeret status over andre mere objektorienterede kunstformer samt over eventuelle dokumentationsmaterialer af samme, idet de da bliver kunstnerens fysiske tilstedeværelse, der kan siges at sikre kunstværkets autenticitet. En teoretiker, som problematiserer denne opfattelse, er den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones, idet hun ud fra et poststrukturalistisk synspunkt argumenterer for, at idéen om eksistensen af en direkte og umedieret relation mellem ethvert kulturelt produkt og et individ er baseret på en illusion. Al kommunikation og interaktion er altid kodet med symboler, som må fortolkes, og performancekunst, og Body art som Jones ligeledes inddrager, er ingen undtagelse. Hun skelner dog mellem det at være til stede ved en live performance, og det at stå overfor en dokumentation af samme, men erfaringerne kan ikke defineres som hverken bedre eller mere autentiske, fordi begge situationer er kodet med symboler, er kontekstbestemte og ikke mindst intersubjektive, skriver Jones.[89] Ved at kunstneren bruger sin egen krop i værkerne, er performancekunst og Body art ikke ren præsentation, men understreger derimod en repræsentativ status ved netop at sætte kroppen i fokus. Som Jones formulerer det: "(…) Body art expose[s] the impossibility of attaining full knowledge of the self through bodily proximity."[90] Med andre ord afslører Body art og dermed performancekunst, at kroppen aldrig kan kendes som et totalt kødeligt hele, som eksisterer uden for det symbolske domæne, idet kroppen altid er nær-

[88] Blandt andre tillægger den amerikanske feministiske teoretiker Peggy Phelan performancekunst en grad af autenticitet, hvilket udskiller genren fra andre kunstformer, idet hun pointerer, at performance som kunstart ikke kan reproduceres, fordi genren pr. definition er performativ. Værket kan derved, ikke forstås som et færdigt objekt, men derimod som en situation, der involverer en aktiv beskuer. Det er altså en begivenhed, en erfaring som er situationelt bestemt, og fordi situationer altid er unikke, kan de ikke reproduceres, pointerer Phelan. Se Phelan, 1993.
[89] Jones, 1997: 12.
[90] Ibid.: 13.

værende og fjern på én og samme tid.[91] Med Jones' argumentation kommer man ikke nærmere en nærværserfaring med performancekunst. I den forstand kan performance, hverken defineres som en bedre eller mere unik kunstform end f.eks. maleriet, og i den kontekst gøres diskussionen om, hvilken kunstart der er mere autentisk, overflødig. Idéen om eksistensen af en umedieret og direkte relation mellem ethvert kulturelt produkt og et individ forbliver da en illusion, idet antagelsen er, at al interaktion altid er kodet med symboler, som må fortolkes.

Med en forståelse af kunst som erfaring vil jeg argumentere for, at alle kunstværker, herunder også den objektorienterede kunst, nødvendigvis indeholder et performativt element, idet værket kan siges først at opstå og skabe mening i mødet med beskueren. Dermed vil jeg medgive Jones, at performancekunst eller Body art ikke kan siges at udgøre en kunstart, der er mere unik eller autentisk end andre kunstformer. Men fordi der i performancekunst er en tilstedeværelse af en kunstner, som er nærværende for et publikum, og således ekspliciterer idéen om kunst som erfaring, kan man argumentere for, at performance som genre opererer med nogle stærke virkemidler, som kan påvirke beskueren til at bruge den tid og engagement, som skal til, for at kunsten kan opstå. Med det mener jeg, at den direkte fysiske henvendelse kan opfattes som en form for kald til handling, der potentielt føles kraftigere i situationen

I relation til Fiction Pimps' gadekunstværk *Poetic Street Politics* gjorde gruppen brug af en kunstgenre, der ved deres fysiske tilstedeværelse påvirkede publikum til at forholde sig til kunsten på en aktiv og deltagende måde.[92] Ved at lade den kunstneriske praksis lægge sig tæt op af det levede liv, resulterede det derved i en kunst, som intervenerede fremfor distancerede. Gadekunstværket *Poetic Street Politics* var således forankret i en konkret begivenhed, der ved sin beståen af agerende individer hvis handl-

[91] Ibid.
[92] Her kan yderligere drages paralleller til 1970'ernes aktivistiske happenings i det offentlige rum. Blandt andet til teatergruppen Solvognens aktionsteater der med deres aktioner i realtid og rum ligeledes inddragede publikum som medspillere, og således udfordrede de gængse normer og konventioner for tidens kunst.

inger strakte sig over et bestemt og afgrænset tidsrum, genererede menneskelige forbindelser, der satte den kropslige og sensitive erfaring i fokus.

KAPITEL 3: GADEKUNST SOM ÆSTETISK OG ERKENDELSESMÆSSIG ERFARING

Som det fremgår af de teoretiske afsæt for værkeksemplerne, kan kategorierne modernitet og avantgarde til stadighed siges at have en grad af indflydelse på samtidens kunstpraksisser og opfattelse af samme. Med andre ord kan der identificeres et slægtskab mellem strategierne i det 20. århundredes avantgarder og samtidskunsten herunder gadekunst som tidligere redegjort for. Af samme grund forekommer det derfor væsentligt at undersøge, hvorledes man i samtiden kan forstå og identificere forholdet mellem det æstetiske og det politiske inden for det kunstneriske virke.

Gadekunst i relation til Ranciéres identifikationsregimer

I *Kunstens regimer og modernitetsbegrebets ringe anvendelighed* analyserer den franske filosof Jacques Ranciére begreberne modernitet og avantgarde, hvori Ranciére betvivler begrebernes anvendelighed til at kortlægge den moderne kunsts nye former og tænke relationen mellem det æstetiske og det politiske. Begreberne kommer til kort, fordi de sammenblander to vidt forskellige ting. Som Ranciére formulerer det: "Den ene er den historicitet, som er særegen for et regime for kunster generelt. Den anden er beslutningerne om opbrud eller foregribelse, som finder sted inden for dette regime."[93] Forholdet mellem det æstetiske og det politiske i den moderne kunsts nye former – begrebet om æstetisk modernitet – identificerer Ranciére i stedet som; "(…) singulariteten i et særligt regime for kunsterne, det vil sige i en bestemt type af forbindelser mellem måder at producere værker eller praksisser på, disse praksissers synlighedsformer, og måder at begrebsliggøre førstnævnte og sidstnævnte."[94] I Ranciéres optik defineres æstetik dermed som en bestemt ordning for identifikation af kunst – det vil

[93] Ranciére, 2006 (2000): 38.
[94] Ibid.

sige, en bestemt måde hvor kunst identificeres som kunst i en given historisk eller social kontekst. For at afklare begrebet om æstetisk modernitet og situere problemet inddeler Ranciére derfor i tre forskellige identifikationsregimer, hvori han skelner mellem de forskellige regimers opfattelser og måder, hvorpå det sanselige bliver distribueret eller delt ud. Grundlæggende antager Ranciére, at relationen til det sanselige altid er struktureret af principper, som regulerer relationen mellem det, vi ser, og det vi ikke ser, og identificerer sanselige fænomener som kunst.

Det første regime som Ranciére beskriver, er *billedernes etiske regime*. I dette er spørgsmålet om billedernes oprindelse, formål og virkning centralt, samt hvordan billederne påvirker individets og fællesskabets ethos. Kunsten er i dette regime ikke et unikt fænomen, men finder sig indordnet under spørgsmålet om billeder, og om hvorvidt billedet har en etisk funktion for sjælens opdragelse i samfundet.[95] Det etiske billedregime er således domineret af Platons skønhedsmetafysik, der ikke handler om kunst, men om det skønnes forhold til det gode – dets væsen såvel som dets fremtræden.

Det andet regime som Ranciére kalder for *kunsternes poetiske eller repræsentative regime*, det som i fransk kulturhistorie kaldes klassisk tidsalder, adskiller sig fra det etiske regime ved, at man begynder at samle forskellige kunstformer og undersøge, hvordan kunsten kan fremstille effektive imitationer. Det repræsentative regime for kunstens identifikation er derved karakteriseret af en mimetisk barriere mellem det, som anskues som kunst, og det der anskues som ikke-kunst. I det repræsentative regime findes med andre ord en hierarkisk orden af kunstarterne mellem "høj" og "lav" kunst, hvor *mimisis* er kriterium for den sanselige opdeling af objekter og det sanselige, hvoraf en del af det sanselige bliver identificeret som kunst.[96] I det repræsentative regime er der således overensstemmelse mellem tegn og subjektets evne til at sanse. Ligeledes fungerer kunsten eller repræsentationen som et spejl for mennesket.

[95] Ibid.
[96] Ibid.: 39.

Det sidste regime som Ranciére kalder for *kunsternes æstetiske regime* blev indviet med Friedrich Schiller og romantikken, og er ifølge Ranciére stadig aktivt virkende. Som Ranciére beskriver det, adskiller kunsternes æstetiske regime sig fra det repræsentative regime ved, at "(...) identificeringen af kunsten ikke længere sker gennem en opdeling indenfor frembringelsesmåderne, men gennem udskillelsen af en sensibel værensmåde, som er særegen for kunstens produkter."[97] Det, som grupperer de forskellige kunstformer i det æstetiske regime, er dermed ikke længere repræsentation, men derimod det æstetiske i relation til det sanselige med udgangspunkt i sanselige begivenheder. Ordet 'æstetik' i det æstetiske regime, pointerer Ranciére, henviser ikke til en teori om sensibilitet, smag og behag for kunstamatører, men henviser derimod til: "(...) den specifikke værensmåde for det, der tilhører kunsten, til den objekters værensmåde."[98] I kunstens æstetiske regime gør man på den måde op med de mimiske opdelingskriterier og det repræsentationsprincip, som Ranciére beskriver som gældende for kunstens repræsentative regime, idet der i det æstetiske regime er en særlig relation mellem det sansede, æstetik og et bestemt identifikationssystem, hvor det sanselige identificeres som kunst. Ranciére skriver videre, at fordi den æstetiske erfaring i det æstetiske regime relaterer sig til mennesket, og har fokus på kunstobjektets sanselige væremåde, spiller kunsten en central rolle i menneskets tilværelse, idet kontakten med det sanselige hænger sammen med en berigelse af menneskets liv. Kunsten i det æstetiske regime peger således på fremtiden og på mulige kommende fællesskaber, pointerer Rancière.[99] I det æstetiske regime ser Rancière dermed et egalitært potentiale i det betydningsfællesskab, som den æstetiske erfaring etablerer. Den æstetiske tilstand, som Rancière ser som resultat af den æstetiske opdragelse, karakteriseres derved som en specifik måde at bebo den sanselige verden på, og det er i Rancières udlægning af denne indbyggede lighed i den æstetiske erfaring, at

[97] Ibid.
[98] Ibid.
[99] Ibid.: 43.

mennesket er i stand til at leve i et frit politisk fællesskab.[100] Kunsten er således midlet til at integrere mennesket, og det æstetiske er derfor også et etisk og politisk problem.

Ranciére skitserer endvidere en ustabilitet i det æstetiske regime ud fra en betragtning om, at man i det moderne kunstsystem ikke længere kan identificere kunsten ud fra særlige smagskriterier eller regler men udelukkende gennem dens tilhørsforhold til en særlig æstetisk sfære. Dette medfører det paradoks, at kunsten på den ene side ligner den omgivende virkelighed til forveksling, og på den anden side er radikalt forskellig fra den, fordi kunstværket bliver vurderet ud fra andre kriterier end de almenlige sociale og politiske ytringer og handlinger. Ustabilitet i det æstetiske regime opstår dermed i at kunsten bliver mere og mere liv, og livet bliver mere og mere kunst. I det æstetiske regime sker med andre ord en æstetisering af livet og en nedvurdering af kunst til liv.

Fordi kunsten bliver defineret i relation til livet, opstår der derfor et dilemma i det æstetiske regime, der handler om, hvorvidt kunst er udtryk for kunst eller liv. Et dilemma, som bliver umuligt at afgøre, fremhæver Ranciére, fordi det er begge dele, når man taler om relationer mellem politik og kunst i det æstetiske regime. Der eksisterer således to politiske muligheder i kunsten i det æstetiske regime: kunst kan blive politisk ved at blive *autonom*, ved at trække sig tilbage til dens autonome æstetiske erfaringssfære, eller kunst kan blive politisk ved dens *heteronomi* ved at manifestere livet og dermed udviske grænsen mellem kunst og liv. Med andre ord kan kunst bestræbe sig mod at blive liv – at gribe direkte ind i samfundsrealiteten og påvirke denne – *samtidig* med at være karakteriseret ved en tilbagetrækning til sin egen autonome sfære for eksempel gennem dyrkelsen af rent formelle eksperimenter. Det æstetiske regime forsvarer denne absolutte særstatus af kunst, men på samme tid går det imod alle kriterier for at isolere denne særhed, som Ranciére formulerer det: "Det

[100] Ibid: 41. Med den æstetiske opdragelse henvises til Rancières læsning af Schiller, som videreudviklede Kants skønhedsæstetik til idéen om den æstetiske opdragelse. I den æstetiske opdragelse tilskrives den ikke-hierarkiske relation mellem forstanden og forestillingsevnen samt smagsdommens intersubjektivitet et særligt potentiale. Se Ibid.

æstetiske regime bekræfter kunstens absolutte singularitet og destruerer på samme tid ethvert pragmatisk kriterium for denne singularitet. Det grundlægger på én gang kunstens autonomi og identificeringen af dens former med de former, gennem hvilket former sig selv."[101] Denne modsætningsfyldte identifikation af kunsten i det æstetiske regime fastholder og ophæver altså på en og samme tid kunstens absolutte singularitet som unik beskæftigelse, unik udtryksform, unik oplevelse og unik erkendelsesform. Med æstetikkens politik i det æstetiske regime kan man derfor ikke vælge mellem kunstens to måder at være politisk på, men man må, ifølge Ranciére, forstå spændingen mellem kunst som liv og kunst som kunst.

Det er med den baggrund, at man kan forstå de funktioner, som modernitetsbegrebet skal varetage, og ifølge Ranciére kommer begrebet modernitet og i særdelshed benævnelsen moderniteten til kort, fordi begreberne sporer; "(…) en simpel overgangs- eller brudslinie mellem det gamle og det moderne, det repræsentative eller anti-repræsentative."[102] Med andre ord er kunstens iboende dialektik op igennem det 20. århundrede typisk blevet udlagt med eksklusiv vægt på *enten* kunstens overskridelsesforsøg *eller* dens tilbagetrækningsmanøvre. Kunsternes æstetiske regime er derfor det sande navn for det, der betegner kunsten i samtiden, slutter Ranciére, idet kunsternes æstetiske regime ikke stiller det gamle overfor det moderne, men "(…) ophører kunstens fremtid, dens afstand fra ikke-kunstens nutid, ikke med at genindsætte fortiden."[103]

Med min redegørelse for og analyse af gadekunst der sammenfattende italesætter gadekunst som en kunstform, der, parallelt med den institutionaliserede kunst, udfordrer den traditionelt afgrænsede og genkendelige værkkarakter i en bevægelse rettet mod det politiske og sociale felt, kan man med Ranciéres beskrivelse af det æstetiske regime forstå, at kunst ikke længere kendetegnes ved sit objekt eller indhold, men ved sin erfaringsmodus – sin særlige form for sanselige liv. Med Ranciéres kom-

[101] Ibid.: 40.
[102] Ibid.
[103] Ibid.

plekse insisteren på kunst som en slags "immanent andethed" kan gadekunst i den forbindelse anskues som en kunstform, der i overensstemmelse med Ranciéres beskrivelse af det æstetiske regime ekspliciterer det heterogent sanselige, som til stadighed udfordrer og nægter at lade sig assimilere. Gadekunst kan derved placeres i det æstetiske regimes etiske og politiske spændingsfelt, idet den som kunstform ekspliciterer kunstens to måder at være politisk på. Dels ved med kunstformens begivenhedskarakter at bestå i spændingsfeltet mellem at være en kunst der bliver liv, samtidig med at være hverdagsliv der bliver kunst. Ved at agere som indirekte kritik af det vestlige samfund, hvor man tilsyneladende har glemt, hvad det vil sige at være nærværende i verden i et både mentalt og kropsligt her og nu, ekspliciterer gadekunst erfaringen og peger på mulige fællesskaber. Ved at gribe direkte ind i samfundsrealiteten og påvirke denne bliver gadekunst således politisk, idet den ved at manifestere livet søger at udviske grænsen mellem kunst og liv. Gadekunst kan ud fra den betragtning placeres i spændingsfeltet mellem at være kunst som udtryk for kunst, og kunst som udtryk for liv, i kraft af at være kunst der til forskel fra den institutionelle opererer ind i en direkte erfaret virkelighed.

Gadekunst kan yderligere placeres før Ranciéres identifikationsregimer – før forbindelsen mellem måder at producere værker på og disse fremtrædelsesformer bliver begrebsliggjort. Med det mener jeg, at gadekunst potentielt kan perciperes som en sanselig erfaring, der ikke er intellektualiseret, men som muliggør et materielt udtryk, der udtrykker sig selv, og at der derved ikke eksisterer en distinktion mellem gøren, skaben og kunst. Ved at eksplicere kunstens her og nu – dets unikke eksistens på det sted hvor den befinder sig – kan gadekunst, derved potentielt erfares som en form for rituel handling, der indirekte refererer til auraens historiske og senere religiøse ophav. I den henseende er det ikke gadekunsts udstillingsværdi, der gør sig gældende men gadekunsts kultværdi, idet kunstens fysiske objekter og handlinger omgærder de individuelle gadekunstværker med en mystik, der med Benjamins redegørelse for

kunstværkets aura, som tidligere nævnt potentielt resulterer i en form for rituel tiltrækningskraft.[104]

Gadekunst i relation til Jørgensens beskrivelse af den æstetiske erfaring

Med en betragtning om, at gadekunst ekspliciterer erfaringen, er spørgsmålet, *hvordan* gadekunst kan give anledning til æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring, presserende. Inden dette kan besvares, finder jeg dog, at spørgsmålet om, hvad det vil sige, at noget er æstetisk, er en forudsætning.

Dette emne, der omhandler kunstens og den filosofiske æstetiks historier, beskæftiger den danske filosof og idéhistoriker Dorthe Jørgensen sig med i *Skønhedens metamorfose* og *Aglaias dans*. I førstnævnte indleder Jørgensen med at skelne mellem æstetikhistorie, som noget der omfatter alt, der vedrører kunst, men som også vedrører skønhedsmetafysik og filosofisk æstetik. Dermed er æstetikhistorie, ifølge Jørgensen, en historie om den form for erfaring, som i dag kaldes for æstetisk, og som har sit udspring i erfaring af guddommelighed.[105]

I relation til selve ordet æstetik skriver Jørgensen, hvordan man i dag er havnet i en situation, hvor alt er æstetisk, hvor alt kan være kunst, hvorimod intet længere er skønt modsat tidligere, hvor det, at noget var skønt, var en slags synonym for æstetik.[106] Jørgensen fremhæver endvidere, at ordet æstetik i almenlighed i dag anvendes med tre forskellige betydninger. For det første er der en tendens til at vi anser det æstetiske ved noget, for at være det samme som det sanselige eller materielle ved det. For det andet er der en tendens til at vi betragter det æstetiske ved noget som det samme som det formmæssige eller performative ved det, og den tredje måde at anvende ordet æstetik på i dag er ved en tendens til at sætte lighedstegn mellem æstetiske og moralske og etiske kvaliteter.[107] I kunstens verden er det primært de to første betydninger, som finder anvendelse. Med

[104] Jævnfør side 20.
[105] Jørgensen, 2001: 24.
[106] Jørgensen, 2008: 59.
[107] Ibid.

andre ord er det almenligt at anse det æstetiske ved et kunstværk for at være det sanselige eller det formmæssige ved det, fordi der enten fokuseres på værkets fremtrædelse eller dets materialitet. I den forbindelse, påpeger Jørgensen, at de to betydninger flyder sammen, idet man i kunstens verden som regel bruger ordet æstetik sådan, at det "(…) på én gang sigter til formen og materialet ved det værk, der er anledning til æstetisk erfaring."[108]

I spørgsmålet om, hvad æstetisk erfaring er, ser Jørgensen tilbage til den tyske filosof Alexander Gottlieb Baumgarden (1714-1762) og hans filosofiske æstetik i 1700-tallet, hvor der skelnes mellem en logisk og æstetisk bevidsthed, og hvor det antages, at der foruden begrebslig tænkning findes en såkaldt skøn tænkning, som ikke resulterer i logisk erkendelse, men i en sensitiv/æstetisk erkendelse – en æstetisk erfaring.[109] Baumgarden skelner dermed mellem den rene sanseerfaring og den æstetiske erfaring og konkluderer, at den æstetiske erfaring indeholder erkendelse. Den æstetiske erfaring er derfor hverken bare sanseerfaring eller ren erkendelse men noget tredje – en særlig form for erkendelse, som er båret af følelser, fornemmelser og anelser.[110] Den logiske og æstetiske erkendelse er derved forskellige, idet den førstnævnte er et forstandsprodukt, og er begrebslig, hvorimod sidstnævnte er følelsernes værk, og er sensitiv.[111]

Med hensyn til spørgsmålet om *hvad* det så er, som erkendes i den æstetiske erfaring, skal man ifølge Jørgensen, se tilbage til oldtiden, hvor man dengang kaldte den æstetiske erfaringsgenstand for det skønne. Med det skønne mente man, at skønne ting var skønne takket være en egenskab ved tingene selv, og at denne egenskab bestod i, at deres sanselige fremtræden i verden ikke var entydig, men i stedet vækkede anelse om noget oversanseligt.[112] Som Jørgensen pointerer, er det skønne som filosofisk idé dermed indbegrebet af dette "mere", som er ved det, der opfattes

[108] Ibid.: 60.
[109] Jørgensen, 2001: 13.
[110] Jørgensen, 2008: 60.
[111] Jørgensen, 2001: 13.
[112] Jørgensen, 2008: 60.

som skønt, og idéen om det skønne er idéen om, at der er noget, som har værdi i sig selv.[113] Den æstetiske erfaring i vores samtid hænger på den måde alligevel sammen med det skønne, idet det æstetiske ved det æstetiske er det "mere", som man fornemmer, og som ikke kan italesættes. Som Jørgensen formulerer det:

> At erfare skønhed består grundlæggende i at erfare noget oversanseligt ved noget sanseligt. Og det kan man også opleve i moderne kunst. Det er med andre ord forkert at bruge ordet skønhed som en betegnelse for noget, der kun hører hjemme i ældre kunst. Det skønne er tværtimod en god gammel betegnelse for det, der i dag bliver omtalt som æstetiske. Og det skønne ved det skønne eller det æstetiske ved det æstetiske er det, der opleves som både nærværende og uhåndgribeligt. Det er det element af transcendens i værket – et moment af overskridelse – der gør, at værket er anledning til æstetisk erfaring.[114]

Med andre ord er det æstetiske, som erkendes i den æstetiske erfaring, det som sætter menneskets hverdagserfaringer i perspektiv, og det æstetiske er således nært knyttet til guddommelighedserfaringen.[115] Den æstetiske erfaring kan potentielt opstå hvor som helst og når som helst, men netop kunsten har en særlig evne til at forårsage æstetiske erfaringer, pointerer Jørgensen, idet kunsten befinder sig på siden af samfundet.[116]

Med afsæt i Jørgensens beskrivelse af den æstetiske erfaring som en erfaring af dette "mere" der giver kunstværket, tilværelsen og virkeligheden skønhed, vil jeg argumentere for, at gadekunst som kunstnerisk udtryksform tilsvarende kan give anledning til æstetisk erfaring. Som i tilfælde med specialets værkseksempler kan Kissmamas, Papfars og Fiction Pimps' gadekunst generere æstetiske erfaringer, idet værkerne på forskellig vis leder til en dimension, som står i kontrast til den endimensionale materialistiske formforståelse, som Jørgensen ser som dominerende i dag, der medfører, at formen ikke fører tanken videre til andet end formen selv.[117] I den optik har gadekunst på lige fod med den etablerede samtids-

[113] Ibid.: 68.
[114] Ibid.: 61.
[115] Jørgensen, 2001: 29 et al.
[116] Jørgensen, 2008: 61.
[117] Ibid.: 70.

kunst potentiale til at give anledning til æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring, idet erfaringen med gadekunst går fra at være en individuel oplevelse, som efterlader 'spor' i den enkelte, til potentielt at være en følelsesmæssig erfaring som er uhåndgribelig og nærværende på en og samme tid.

Gadekunst i relation til Deweys beskrivelse af kunst som erfaring

Med ovennævnte beskrivelse, der identificerer gadekunst som anledning til æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring, kan man reflektere over, hvorvidt gadekunst med dens uorganiserede og ukontrollerede karakter kan give anledning til en potentiel mere autentisk kunsterfaring end den institutionelle kunst i samtiden? Som med de forudgående spørgsmål fordrer dette spørgsmål ligeledes en undersøgelse af, hvordan kunstens værdisætning i samtiden grundlæggende opfattes. Med andre ord forudsætter spørgsmålet, at rammerne, for hvordan kunst i dag generelt identificeres som kunst, italesættes.

En gængs opfattelse er, at kunst er kunst i kraft af dets tilhørsforhold til museet. I den sammenhæng kan museet som sted i sig selv siges at tilføre kunstobjektet dets unikke status og derved eksplicitere dets autenticitet. Dermed kan museet opfattes som dét sted, der opretholder en distinktion mellem virkelighed og underholdningsindustri, idet museet sikrer, at kunstværket identificeres som særskilt fra andre hverdagsobjekter.[118]

En holdning der står i stærk kontrast til den betragtning, kan blandt andre findes hos den amerikanske pragmatiker og filosof John Dewey. I *Art as Experience* søger Dewey at redefinere vores forståelse af, hvad kunst er, og retter en kritik mod kunstinstitutionen og den traditionelle værkfor-

[118] Andreas Huyssen har blandt andre skrevet om dette, og ovennævnte synspunkt kan siges at stemme overens med Huyssens, idet han skriver, at underholdningsindustrien i dag har produceret en kultur, som gør, at subjektet søger et sted, som garanterer en virkelighed, og at det er dette museet kan. Se Huyssen, 1995: 33 f.

ståelse.[119] Han argumenterer for, at kunstinstitutionen ved at isolere kunstværket fra dagligdagserfaringen anbringer kunstværket på en kunstig piedestal, som er hæmmende for kunsterfaringen og dermed implicit den æstetiske erfaring. Ved at kunstværket anbringes på en piedestal, gøres det til et fetichobjekt, og erfaringen kommer til at minde mere om den oplevelse, man opnår, når man møder en berømthed, og dette har intet med kunst at gøre, pointerer Dewey.[120] Deweys teori kan således læses som en kritik af hele den moderne vestlige kultur, og det tankesæt som dikterer den gængse forståelse af kunst. Et tankesæt der, ifølge Dewey, beror på kunstige, menneskeskabte og værdiladede dikotomier mellem subjekt og objekt, krop og sind, materie og idé. Måden, hvorpå Dewey forsøger at overkomme disse dikotomier på, er ved at redefinere kunstforståelsen, idet han identificerer kunst som erfaring.

Erfaring definerer Dewey som et resultat af en konstant rytme af konflikt og forsoning mellem en levende organisme og dens omgivelser, men selvom mennesket konstant gør sig erfaringer, er det ikke alle erfaringer, der har afgørende betydning for os, og derfor er det heller ikke alle erfaringer, der huskes. Æstetiske erfaringer tilhører den slags erfaringer, der har betydning for os, skriver Dewey.[121] Ligeledes beskriver han de æstetiske erfaringer som dynamiske og processuelle, idet de opstår i et konstant samspil mellem individet og dets omgivelser, og derfor ikke lader sig underordne af ovenstående kategorier. Dewey forstår derved ikke kunst som objekter, men derimod som dynamiske interaktioner mellem et kunstprodukt og dets beskuer. I kort begreb som en begivenhed og en

---

[119] Fordi Deweys æstetiske teori er fra 1932, er den kunst, som Dewey refererer til, den mere traditionelt objektorienterede kunst.
[120] Dewey, 2005 (1934): 1-2.
[121] Ibid.: 15. Jørgensen foretager et lignende skel mellem erfaringer, der ikke gør indtryk på os, og erfaringer som har betydning for os. Førstnævnte kalder hun for *oplevelser*. Oplevelser efterlader ingen synlige spor i os, skriver Jørgensen, men kan pirre. Erfaringer derimod ændrer noget i mennesket som måske ikke er synligt, men erfaringen er alligevel væsentlig, fordi den er af eksistentiel karakter. *Æstetiske erfaringer* er netop af en sådan eksistentiel karakter, fordi den æstetiske erfaring lader mennesket erkende verden på en anden måde end naturvidenskaben. Det er en erkendelse, der beror på følelser, nærvær og fornemmelser – en erkendelse der er sensitiv frem for logisk. Oplevelser derimod rummer ingen erkendelse. I samtiden har vi masser af oplevelser men meget få erfaringer, skriver Jørgensen. Se Jørgensen, 2008: 46, 318.

erfaring der er forankret i en bestemt situation.[122] Ved at definere kunst som erfaring søger Dewey at forbinde kunsten med det levede liv. Dewey adskiller således den æstetiske erfaring med hverdagserfaringen, men pointerer, at eftersom de begge er erfaringer, er de fundamentalt forbundne. Med andre ord hvis kunsten adskilles fra dagligdagen, adskilles den samtidig fra sine eksistensbetingelser, hvilket umuliggør en forståelse af samme.[123] De æstetiske erfaringer har dermed ikke blot betydning, men beskrives af Dewey som de vigtigste erfaringer, man kan gøre, idet de for ham udgør erfaringen i sin reneste og mest intensive form. Det æstetiske ved enhver mindeværdig erfaring gør den således betydningsfuld og vedkommende.[124]

I forbindelse med erfaring skelner Dewey mellem, hvad han kalder perception og genkendelse. For Dewey er perception en proces af laden og gøren, der i sin vekslen mellem passivitet og aktivitet minder om det forløb, en kunstner gennemgår, når denne skaber et kunstværk. Genkendelse derimod er en proces, som er overvejende passiv, og derfor *ikke* giver anledning til æstetisk erfaring. Yderligere tilføjer Dewey, at det, som er på færde, når kunsten sættes på en piedestal, netop er, at beskueren genkender objektet frem for at percipere det, og at kunstværket deri forhindres i at opstå.[125]

Det, som karakteriserer den æstetiske erfaring, er erfaringen af et intensiveret nærvær, skriver Dewey, hvormed han beskriver, hvorledes dette nærvær kan opleves som en slags tilstedeværelse i en verden, der kan minde om det, man føler, når man er i symbiose med sine omgivelser, og hvor de handlinger, man foretager sig, ikke er dikteret af noget ydre nyttebaseret formål, men har værdi i sig selv. Den æstetiske erfaring er altså ladet med betydning, der sætter præg på mennesket. Som Dewey formulerer det: "Art is the living and concrete proof that man is capable of restoring consciously and thus on the plane of meaning, the union of sense,

[122] Dewey, 2005 (1934): 168, 169.
[123] Ibid.: 2.
[124] Ibid.: 36, 48.
[125] Ibid.: 50, 54, 55.

need, impulse and action characteristic of the live creature."[126] Kunst for Dewey er med andre ord karakteriseret ved at være den mest intensive måde, vi er i verden på. En intensitet der bedst kan beskrives som en erfaring af meningsfylde og nærvær. Deweys beskrivelse af kunstværket som anledning til æstetisk erfaring modsiger dermed den førnævnte, gængse opfattelse om at kunst er kunst i kraft at dets placering på museet. Snarere er kunstværket, når det udstilles på museet, i fare for at miste dets æstetiske kvaliteter i Deweys optik.

I relation til gadekunst og dette afsnits indledende spørgsmål vil jeg med Deweys formuleringer argumentere for, at gadekunsts position, som uorganiseret, ukontrolleret og intervenerende kunstform i det urbane rum, befinder sig et ideelt sted for at generere æstetisk erfaring, idet den i Dewey'sk forstand erfares gennem perception fremfor den genkendelse, som erfares på et museum. Med gadekunsts tilknytning til det levede liv i real tid og rum og med udtryksformens status som en folkets kunst – en ikke skolet kunstretning – opnår gadekunst i den optik på kryptisk vis en særstatus over det traditionelle, museale kunstværk. Ved at gadekunst erfares i en direkte erfareret virkelighed fremfor i en museal kontekst, som pr. definition kan siges at løsrive kunstværker fra deres traditioner og rituelle sammenhænge, genererer gadekunst potentielle nærværserfaringer, når den intervenerer i det urbane rum. Gadekunst kan, med Deweys beskrivelse af kunst som erfaring, således paradoksalt identificeres som kunst, fordi kunstformen adskiller sig fra det, vi med den traditionelle kunstforståelse forstår som kunst.

KAPITEL 4: BEGREBSAFKLARING

Som med begrebet gadekunst er *kulturarv* et relativt nyt begreb i den danske bevidsthed. Internationalt så man begrebet være en del af den kulturpolitiske dagsorden i 1970'erne, mens det nationalt optrådte for første gang i et officielt dokument i Museumsloven fra 1984 inspireret af det

[126] Ibid.: 26.

engelske begreb *heritage*. Men det var først i 2002, da Danmark fik sin egen selvstændige Kulturarvsstyrelse, som blev oprettet under Kulturministeriet, at begrebet for alvor kom på dagsordenen, og dermed blev et nyt, skelsættende slagord i dansk sprogbrug. Siden da har begrebet oplevet stor opmærksomhed nationalt såvel som internationalt, og har både sat sindene i kog og avlet konflikter, såvel som skabt glæde ved at berige oplevelsen og erfaringerne med dagliglivet og mobiliseret fællesskabsfølelser. Det sammensatte begreb kultur-arv der synes at hvile på en forudsætning om en ubrydelig kontinuitet, men som ofte instrumentaliseres i politisk og socialt motiverede brud med den overleverede orden, har skabt strid, fordi der grundlæggende ikke eksisterer en konsensus i befolkningen i spørgsmålene om, *hvad* det er af kulturen, som kan arves, af *hvem*, og til *hvilke formål*. Brugen af ordet kulturarv, der markerer, at der findes en fælles arv, man bør hæge om og lade sig inspirere af, har således været et centralt diskussionsemne, der har været til forhandling inden for dansk kulturpolitik siden begrebets fremkomst.

Kulturarv

Som nævnt var det med oprettelsen af Kulturarvsstyrelsen i 2002, at begrebet kulturarv for alvor vandt indpas i Danmark. Kulturarvsstyrelsen havde fra start til formål og opgave, at forvalte, samle og udvikle den danske kulturarv samt; "(…) at sikre kulturarven og give den betydning for den enkelte og for samfundet som helhed."[127] Dermed var det tydeligt fra start, at kulturarv var et fælles anliggende – en fælles arv – som skulle bevares, og ikke mindst have en funktion i samfundet. Kulturministeriet og Kulturarvsstyrelsen, som i dag er sammenlagt med Kunststyrelsen og Styrelsen for Bibliotek og Medier under den samlede betegnelse Kulturstyrelsen, har siden forvaltet og besluttet hvilke genstande og emner, der har kvalificeret sig som kulturarv, og som derved har modtaget offentlig økonomisk, forsknings- eller formidlingsmæssig støtte. Den kulturarv, som er defineret i

[127] Kulturarvsstyrelsen: http://www.cko.dk/profil_indhold/kulturarvsstyrelsen (søgedato 23.03.15).

dag, er således resultat af henholdsvis Kulturarvsstyrelsen og Kulturstyrelsens udvælgelse, der i overensstemmelse med både de internationale konventioner der eksisterer om bevaring af verdenskulturarven (UNESCO konventionen) samt den nationale museumslovgivning og lovgivningen om fredede bygninger, tilsammen sætter rammen for den danske kulturarv. I spørgsmålet, om hvad den danske kulturarv så er, kunne man i 2012 på Kulturstyrelsens hjemmeside under fanen "Hvad er kulturarv?" læse følgende:

> Den danske kulturarv omfatter alt, hvad mennesket har efterladt sig gennem tiderne: strukturer, konstruktioner, bygningsgrupper, bopladser, grave og gravpladser, flytbare genstande og monumenter og den sammenhæng, hvori disse spor er anbragt. Det vil sige hele samfundsudviklingen frem til i dag. I Danmark sondrer vi mellem den faste kulturarv (bygninger, broer, gravhøje), den løse kulturarv (genstande, som ofte opbevares på museer, i arkiver eller på biblioteker) og den immaterielle kulturarv (for eksempel egnsretter, folkeviser eller Bournonville-balletten).[128]

Kulturstyrelsens brug af vendinger som "den danske kulturarv" og "kulturarven" vidnede om en åbenbar tilkobling til et bestemt erindringsfællesskab. Dermed var der indlejret en identitetspolitisk norm i selve begrebsbrugen. Styrelsen vægtede ligeledes i beskrivelsen af den danske kulturarv, den store mængde materiale kulturarven omfatter, og derved implicit hvad kulturarven *ikke* omfatter. På den måde anvendte kulturstyrelsen et dobbeltgreb, idet styrelsen på den ene side anvendte kulturarvsbegrebet som et deskriptivt begreb, der blev defineret ud fra alle spor, mennesket har efterladt sig, og på den anden side brugte begrebet som normativt, idet kulturarven kun omfattede det, der i tiden blev anset som værende af særlig værdi. Her i 2015 kan samme dobbeltgreb tydes, idet definitionen af kulturarvsbegrebet på styrelsens hjemmeside under samme overskrift lyder:

[128] Kulturarvsstyrelsen: http://www.kulturarv.dk/om-os/hvad-er-kulturarv/ (søgedato 07.08.12).

> Kulturarven knytter sig til sporene efter menneskets virksomhed i byerne og ude i det åbne land fra den ældste tid og til i dag. Begrebet kulturarv deles ofte i tre kategorier: den flytbare kulturarv (fx genstande, der kan indsamles og flyttes), den faste kulturarv (fx bygninger og kulturmiljøer), den immaterielle kulturarv (mere uhåndgribeligt, fx traditioner, udtryk, vaner). Det er primært den faste kulturarv, der er emnet i den fysiske planlægning, fx fortidsminder, bygninger og kulturmiljøer, samt kirkerne og deres omgivelser. Men også den immaterielle kulturarv kan være væsentlig for et områdes identitet og karakteristik.[129]

Hvor Kulturstyrelsens tidligere definition i højere grad vægtede og italesatte den faste kulturarv i form af diverse bygninger, fortidsminder, vægter styrelsen i dens nuværende beskrivelse ligeligt kulturarvens immaterielle dimension og betydning. Ligeledes har styrelsen i højere grad imødekommet lokale interesser ved at tilføje kulturarven underkategorien "Kulturmiljøer", der beskrives som:

> (...) et geografisk afgrænset område, som ved sin fremtræden afspejler væsentlige træk af den samfundsmæssige udvikling", og som således består "(...) af en helhed i form af dels et sted (fx et byrum eller et landskab), dels noget fysisk (fx bygninger, arkitektur, anlæg, infrastruktur, fysiske rester eller spor), dels noget kulturhistorisk (fx en hændelse, en epoke, større generelle tendenser, erhvervsformer eller samfundsmæssig udvikling, der har væsentlig betydning i lokalområdet.[130]

Trods dette kan man med den danske historiedidaktiker Bernard Eric Jensens definition af begrebet kulturarv, som er at finde i *Gads Historieleksikon* fra 2009, anskue Kulturstyrelsens definitioner som værende normative, idet Jensen skriver:

> *Kulturarv*, betegnelse for menneskers forhold til de(n) kultur(er), hvori de lever. Er udgangspunktet et antropologisk eller socialkonstruktivistisk kulturbegreb, vil ingen socialt fungerende mennesker være uden kultur. De vil alle have tilegnet sig dele af de(n) kultur(er), hvori de lever og virker, og i den forstand kan de siges at have arvet dele af den eller disse kulturer. Ligesom ingen mennesker i praksis er historieløse, vil heller ingen være kulturløse. Når begrebet kulturarv bruges i dag, er der som regel ikke kun indbygget en henvisning til et bestemt erindringsfællesskab (fx dansk kultur = det danske folks kultur), *men brugeren af ordet har samtidig en opfattelse af, hvad der er det*

[129] Kulturstyrelsen: http://www.kulturstyrelsen.dk/kulturarv/kommune-og-turisme/planlaegning/kom-godt-i-gang-guide/2-hvad-er-kulturarv/ (Søgedato: 05.02.15).
[130] Ibid.

værdifuld og umistelige i den pågældende kultur. I så fald bruges kulturarv ikke længere som et deskriptivt, men som et normativt begreb.[131]

Kulturstyrelsens begrebsbrug af kulturarv er med Jensens begrebsdefinition således per definition normativ, idet styrelsens funktion, som forvalter og udvælger af kulturarven, i sin praksis altid vil agere normativt. På et teoretisk plan er sagen dog en anden, idet styrelsen i formidlingen af den danske kulturarv søger at henvende sig deskriptivt og inkluderende til dens brugere. Med Jensens ovennævnte definition ledes opmærksomheden på begrebet kulturarv som et identitetspolitisk problemfelt, idet kulturarv her formuleres som et vidtfavnende begreb, der i teorien potentielt rummer alt mellem himmel og jord, alt efter hvem der taler. De identitetspolitiske strategier, der i samtiden forhandles om inden for kulturpolitikken, beskæftiger sig således med en bred vifte af emner inden for kulturarvsbegrebet, og er resultat af kampe mellem forskellige interesser i samfundet. De grupper af interessenter, der kan være tale om, er blandt andre staten, forbrugerne, markedet, kunstnerne og kulturinstitutionerne, som hver især kæmper om at få gennemført individuelle projekter. For staten kan det eksempelvis handle om at sikre stemmer ved næste valg ved at bakke op om den mest populære kultur. For kunstnernes vedkommende kan projektet være at øge den offentlige støtte til at producere kunst for, og for de forskellige subkulturer kan det handle om at opnå anerkendelse. Kulturarven som felt italesættes med andre ord gennem modsætninger om konsensus eller kontrovers, homogenitet eller diversitet, idet kulturarven agerer som identitetsskabende faktor.

Kulturarv: Tre konkurrerende diskurser

At begrebet kulturarv anvendes på forskellige måder samt tillægges forskellige værdier, er et emne som Jensen beskriver i *Kulturarv – et identitetspolitisk konfliktfelt* fra 2008. Her inddeler han emnet i tre til dels overlappende men også konkurrerende diskurser, som identitetspolitisk peger i forskellige retninger. Den første kalder han for en samfundsteoretisk

[131] Bekker, et al. , 2009: 358 (min fremhævelse).

diskurs. Den anden en professionsbaseret diskurs og den tredje en parti-politisk diskurs.[132]

Den samfundsteoretiske diskurs, som kan siges at være til grund for Jensens beskrivelse af begrebet kulturarv, beskriver Jensen som en diskurs, der: "(…) har sit ophav i en ændring i måden, hvorpå fagfolk forstår og forklarer, hvordan et menneske- og samfundsliv fungerer og forandres."[133] Denne ændring i den forskningsmæssige tilgang, som Jensen forbinder med den 'kulturelle vending', der har præget betydelige dele af vestlig human- og samfundsvidenskab, medfører, at kulturen opfattes som en konstituerende betingelse for det sociale liv snarere end en afhængig variabel, og at tilegnelsen af kultur er en uomgængelig forudsætning for menneskelig udvikling og socialt samvær. Menneske- og samfundsliv har dermed til dels karakter af en kulturel virkelighed, som til stadighed må dannes og omdannes for at kunne fungere, fremhæver Jensen.[134] Han forklarer endvidere, at ændringen i forskernes fokus har rod i en social-konstruktivistisk tilgang, hvis udgangspunkt er, at mennesker ikke lever alene i en eller flere kulturer, men at de grundlæggende er præget af den eller de kulturer, hvori de lever og virker. De er, som Jensen pointerer, med andre ord selv kultur.[135] Kulturarv i den socialkonstruktivistiske samfunds-teori bruges altså i første række som et deskriptivt og inklusivt begreb, idet begrebet kulturarv refererer til al kultur, som en bestemt person eller gruppe har overtaget fra andre personer eller grupper, skriver Jensen. Kulturarv er således i sammenhængen en betegnelse for "(…) et sagforhold, der så at sige vil gennemstrømme alle sider af et menneske- og samfunds-liv."[136] Ydermere peger Jensen på, at det i den forbindelse kan være meningsfyldt at tale om kultur i ubestemt ental og flertal, men at det er mis-visende at bruge den bestemte entalsform: *kulturen*. Ligeledes vil der, ifølge Jensen: "(…) følgelig heller ikke være saglig dækning for at tale om

[132] Jensen, 2008: 13.
[133] Ibid.
[134] Ibid.
[135] Ibid.: 14.
[136] Ibid.: 14-15.

kulturarven, men kun om bestemte personers/gruppers kulturarv (i ental eller flertal).[137]

Modsat den samfundsteoretiske diskurs står de professionsbaserede og partipolitiske diskurser, som Jensen beskriver som diskurser, der grundlæggende har det til fælles, at de begge bruger kulturarv som et normativt begreb.[138] Der refereres derved ikke længere til al den kultur, som en befolkning har arvet fra andre, men kun til en mindre del af denne kultur, som tillægges særlig værdi.[139] Som det fremgår af betegnelsen, er den professionsbaserede diskurs således tilknyttet kulturarvsfaget, hvor fagfolk tillægges et særligt ansvar i arbejdet med den danske kulturarv. Om den sidste diskurs – den partipolitiske – skriver Jensen, at begrebet kulturarv er blevet brugt til at udmønte den kultur-, erhvervs- og uddannelsespolitik, som den daværende regering Fogh Rasmussen førte, idet kulturarv har indgået i en profileret værdi- og kulturkamp. Det tidligere regeringsforslag om at indføre en historiekanon i folkeskolen med formålet at sikre elevernes kendskab til den danske kulturarv samt den daværende kulturminister Brian Mikkelsens kulturkanon, der udkom i 2006, har således indgået i den partipolitiske diskurs, idet intentionen grundlæggende var det borgerlig-nationale regeringsopgør med venstrefløjens værdier. Den daværende regering tog med andre ord et opgør med de dele af den danske befolkning, som forholdt sig skeptisk eller afvisende til enhver glorificering af folkefællesskabet samtidig med at regeringen førte en kamp med de dele af befolkningen, som ikke var af traditionel dansk kultur.[140]

Som Jensen pointerer, er det ikke altid muligt at afgøre, hvilke af de tre diskurser der bliver benyttet, når begrebet kulturarv bruges. Der er glidende overgange, idet de fremstår som overlappende, men også som konkurrerende diskurser.[141] Diskurserne har dog ikke spillet samme afgørende rolle, når det drejer sig om at gøre kulturarven til et nyt, skelsættende

[137] Ibid.
[138] Ibid.: 15-16.
[139] Ibid.
[140] Ibid.: 18.
[141] Ibid.

slagord, skriver Jensen og fremhæver, at det er "(…) den parti-politiske diskurs, der bedst forklarer begrebets accelererende brug og gennemslag. Men da regeringen også øver betydelig indflydelse på en statsinstitution som Kulturarvsstyrelsen, har der kunne opstå en betydelig synergieffekt mellem den partipolitiske og professionsbaserede diskurs."[142]

Kulturpolitik som kampfelt

Jensens analyse af de tre diskurser kan siges at være resultat af kulturbegrebets historiske udvikling og derved udtryk for forskellige interesser inden for den samfundsmæssige forståelse af den danske kulturpolitik. Dette emne – udviklingen af den danske kulturpolitik – beskæftiger Mia Fihl Jeppesen sig med i *Kulturpolitikken som kampfelt*, hvori hun analytisk, systematisk og kritisk beskriver, hvordan staten har bedrevet kulturpolitik i Kulturministeriets tid. Jeppesen ridser de officielle visioner for kulturpolitikken op, og konfronterer dem med den kulturpolitiske praksis fra Kulturministeriets oprettelse i 1961 frem til årtusindeskiftet. Hun beskriver således, hvordan den tidligere socialdemokratiske kulturminister Julius Bomholt, der var frontfigur ved Kulturministeriets grundlæggelse i 1961, anså det som kulturpolitikkens opgave at: "(…) delagtiggøre hele befolkningen i de kulturelle værdier og få kunsten til at trænge ind i den enkeltes hverdag."[143] Bomholts strategi var med andre ord at opbygge et kulturelt demokrati, der skulle nedbryde skellet mellem "de dannedes" kultur og "folkets" kultur. I Bomholts kulturopfattelse var kultur således noget, alle altid har, og kulturen var andet og mere end kunsten, idet han definerede den danske kultur som værdierne i den menneskelige tilværelse – livsholdningen og leveformen. Kunsten spillede dog en central rolle i Bomholts optik, og stod centralt i hans kulturopfattelse, fordi kunsten kunne hjælpe mennesket med at afklare og finde værdierne i livet. Dermed var kunst for Bomholt det eneste middel, mennesket havde til at nærme sig

[142] Ibid.
[143] Bomholts formulering. Se Jeppesen, 2002: 28.

det uudsigelige.[144] Kulturpolitikkens opgave blev derfor: "(...) at delagtiggøre hele befolkningen i de kulturelle værdier og få kunsten til at trænge ind i den enkeltes hverdag."[145] Trods dette velmenende værdigrundlag blev der, som Jeppesen fremhæver i tiden, ikke stillet spørgsmålstegn ved hvilken kultur, som skulle formidles og blive alles. Det var således en kanon for den gode kultur efter det oplysningsfilosofiske kultursyn, der gjorde, at et sådan spørgsmål ikke forekom relevant.[146]

Som det fremgår af ovennævnte, og som Jeppesen ligeledes pointerer, har der fra Kulturministeriets begyndelse været splid i måden, hvorpå kulturbegrebet og kulturen er blevet defineret, idet man på den ene side har kunnet se, at Kulturministeriets officielle visioner for kulturpolitikken har vægtet tidens værdier og leveform, og derved implicit har anskuet kultur som noget, alle altid *er* en del af, og noget alle *har*. På den anden side og samtidig med har ministeriet i dets udøvende praksis, betragtet kultur som noget, der har kunnet tilegnes på bestemte tidspunkter med det mål at blive dannet. Kultur har dermed reelt været betragtet som noget, man enten har haft, eller ikke har haft, og derfor har det ikke været givet, at alle har haft kultur.[147]

Med det radikale Venstres Kresten Helveg Petersen, som bliver kulturminister i 1969, sker der en ændring i den officielle kulturopfattelse, skriver Jeppesen endvidere. Opfattelsen, af at kultur er det samme som kunst, bliver forladt til fordel for et mere rummeligt kulturbegreb, og det anerkendes i tiden, at mange kulturtyper eksisterer side om side.[148] Kulturministeriet undlader i perioden at definere, hvad kultur er, for at gøre plads til det enkelte menneskes egen definition af kulturbegrebet. Ligeledes støtter kulturpolitikken ikke længere udelukkende kunsten, men derimod også andre typer af aktiviteter.[149] Yderligere blev det bekendtgjort, at kulturformidlingen skulle vægtes mest i de følgende år. At den strategi blev

[144] Ibid.: 28.
[145] Ibid.
[146] Ibid.: 29-30.
[147] Ibid.
[148] Ibid.: 33.
[149] Ibid.

valgt skal ses i sammenhæng af en offentlig debat om en kulturkløft i befolkningen i tiden. En kløft, der opdelte befolkningen i to dele, hvor der på den ene side stod de kulturaktive, som var veluddannede og brugte de kulturelle tilbud. På den anden side stod den del af befolkningen, der udgjorde størstedelen, som var lavt- eller ikkeuddannet, og som yderst sjældent gjorde brug af tilbuddene. Kulturkløften blev dermed forklaret med sidstnævnte gruppes manglende uddannelse og oplysning, og erkendelsen af spredningen i befolkningens kulturelle behov og ønsker fik således Kulturministeriet til at slå lyd for et mere varieret kulturtilbud hvis sigte "skulle dække alle rimelige behov".[150] Som Jeppesen pointerer, kunne der igen se en uoverensstemmelse i kulturbegrebet mellem den officielle vision for kulturpolitikken og den reelle anvendte kulturpolitik i praksis, idet man med den officielle kulturpolitik på den ene side bekendtgjorde, at der eksisterer flere forskellige kulturformer, og at alle har ret til deres egen kulturelle observans. På den anden side og samtidig blev det bekendtgjort, at når befolkningen ikke forstod den fremherskende kultur, skyldtes det manglende uddannelse.[151] Trods denne dobbelthed i betænkningen var grundstenen til det kulturelle demokrati, som kom til at præge kulturpolitikken i Danmark de mange følgende år, lagt, og man begyndte efterfølgende at støtte projekter, hvor befolkningen selv kunne få lejlighed til at udfolde sig, som det fremgår af betænkning 517 fra 1969:

> (...) det er ikke tilstrækkeligt, at institutionerne trives (...). Der er en stærkt stigende trang til kulturel udfoldelse ude omkring i befolkningen, til aktiv medvirken og medleven i kulturelle aktiviteter, men man lider i uhyggelig grad under mangel på lokaler og en blot beskeden økonomisk hjælp (...) Der kan næppe være tvivl om, at man i den fremtidige kulturformidlingspolitik må gå videre end til at støtte de traditionelle kulturinstitutioner.[152]

I betænkningen betragtes befolkningens egen deltagelse i kulturelle aktiviteter som et kultur*formidling*sprojekt, pointerer Jeppesen yderligere, fordi der skelnes mellem kunstfrembringelsen (som den professionelle del af

[150] Som formuleret i betænkning nr. 517 fra 1969. Ibid.: 37.
[151] Ibid.: 36.
[152] Jeppesen citerer fra betænkning 517. Ibid.: 37.

kulturlivet) og kulturformidlingen, der begrænser sig til befolkningens egen udfoldelse. Betænkningen havde derved implicit et skjult ærinde ifølge Jeppesen, idet én af grundende til, at befolkningen skulle have mulighed for at udtrykke sig kulturelt, var, at de derved bedre kunne forstå den institutionaliserede kunst.

Kulturarv som identitetspolitisk resurse

Kulturministeriets tidligere kulturpolitiske strategier, som Jeppesen fremfører, kan i dag siges at blive videreført af Kulturstyrelsen, idet begrebet kulturarv bruges til at opretholde et dansk folkefællesskab i kampen mod den stigende globalisering. Kulturarv som opstået begreb kan med andre ord siges grundlæggende at være blevet skabt ud fra et opstået behov om at opretholde den enkelte borgers nationalfølelse. Den danske kulturarv er da et essentielt bindemiddel i udviklingen af den ønskede sammenhængskraft og udgør dermed en identitetspolitisk resurse.

At kulturarv er en identitetspolitisk resurse, kan blandt andet ses ved, at adskillige kommuner i dag ønsker at blive kulturarvskommuner. Igen kan dette forstås som naturlig konsekvens af, at de forskellige kulturministre de senere år har haft intentioner om at få kulturen og kulturarven til at række ud og inkludere hele landet.[153] Den danske kultur er således i dag ikke et begrænset til montrer på landes museer, men kan opleves overalt omkring i Danmark. Kulturstyrelsens vision i samtiden beskriver og anerkender dermed kultur som: "(…) en drivkraft, der bevæger os, understøtter demokratiet og skaber værdi og sammenhold i samfundet."[154] Kulturstyrelsens officielle vision giver derved et umiddelbart indtryk af at agere i en samfundsteoretisk diskurs, hvor kulturarv forstås som et deskriptivt og inklusivt begreb, til trods for at styrelsen i praksis nødvendigvis agerer i de

[153] Bl.a. kan Kulturstyrelsens aktuelle brugerdrevne site *1001 fortællinger om Danmark* om den danske kulturarv, ses som et bud på, hvordan Kulturstyrelsen søger at inddrage den enkelte borger i den danske kulturarv ved igennem projektet at demokratisere Danmarks kulturarv. Se Kulturstyrelsen: http://www.kulturarv.dk/1001fortaellinger/(søgedato 09.02.15).
[154] Kulturstyrelsen: http://www.kulturstyrelsen.dk/om-kulturstyrelsen/styrelsens-mission-og-vision/ (søgedato 09.02.15).

professionsbaserede- og partipolitiske diskurser, hvor kulturarv anvendes som et normativt begreb, der identificerer dele af den danske kultur som værende kulturarv. Yderligere kan det opfattes, at der i styrelsens praksis stadig eksisterer et skel mellem selve *kunstfrembringelsen*, det vil sige mellem den professionelle del af kulturlivet (det som officielt karakteriseres som kulturarv) og *kulturformidlingen*, som er befolkningens egen udfoldelse (i form af diverse kulturarvsprojekter der henvender sig til brugerne).

Kulturpolitik i relation til Kaare Nielsens model

Jeppesens historiske beskrivelse af de officielle visioner i dansk kulturpolitik fra Kulturministeriets oprettelse til i dag er et godt afsæt for at forstå, hvordan man i dag bedriver kulturpolitik, fordi hendes analyse tydeliggør hvordan der tidligere såvel som i samtiden, kan siges at være et skel mellem den officielle og den reelle konsensus. For at italesætte dette problemfelt inddrager Jeppesen yderligere den danske kulturteoretiker Henrik Kaare Nielsen og hans model fra 1993, der anskueliggør de forskellige gruppers modstridende interesser og deres funktion i et større samfundsmæssigt perspektiv.[155]

Nielsen opdeler kulturbegrebet i to processuelle og dynamiske niveauer med gensidige påvirkende planer. På det ene niveau, som Nielsen kalder for A-niveauet, udspiller de konkrete kampe i samfundet sig. På dette niveau strides de forskellige interesser i kampen om at sætte dagordenen. Kampene resulterer på et tidspunkt i et kompromis bestemt af de kæmpende parters indbyrdes styrkeforhold. På det andet niveau, som Nielsen kalder for B-niveauet, bliver kampenes resultater kollektivt bearbejdet. Her sker erfaringsdannelsen, der resulterer i samfundets konsensus. Den konsensus, som sker på niveau B, består altså af de værdier, som er resultat af kompromiserne i A-niveauet. Som Jeppesen pointerer, er niveau B derved på en og samme tid konkret og diffust. Konkret fordi konsensus kan bestemmes som det, vi tror på og handler ud fra, men diffust

[155] Se illustration 12: 109.

fordi det samtidig rummer fælles værdier og holdninger.[156] Det er således i dette niveau, at skellet mellem den officielle og den reelle konsensus eksisterer. Nielsens model med niveau A og B illustrerer dermed samfundets hele, og mellem dem foregår den offentlige debat.

KAPITEL 5: GADEKUNST OG KULTURARV

Som det fremgår af foregående afsnit, synliggør Nielsens model de mekanismer, som kan siges at være i spil, når forskellige kulturer går fra at være generelle interesser, holdninger eller værdier i samfundet, til at de officielt bliver anerkendt og accepteret som en del af en fælles kultur. Modellen kan med andre ord give et billede af den overordnede transformation, som en given kultur skal igennem, når den går fra at være subkultur til at blive anerkendt som kultur.

I forbindelse med specialets indledende tese og spørgsmålene vedrørende hvorvidt og hvordan gadekunst kan karakteriseres som fælles kulturarv vil jeg i det følgende undersøge, hvordan samtidens danske gadekunst og dens status i samfundet kan relateres til Nielsens model som afsæt for at diskutere gadekunsts aktuelle position, sammenhæng og relevans i forbindelse med den danske kulturarv.

Gadekunst i relation til Nielsens model

I Nielsens model på niveau A under punktet "kamp mellem interesser" stiller befolkningen først og fremmest spørgsmålstegn ved, hvorvidt gadekunst er henholdsvis kunst eller hærværk. Staten, det vil sige Kulturministeriet og dermed implicit Kulturstyrelsen, involveres i diskussionen via den offentlige debat. Parallelt med dette diskuteres konsekvenserne af, at gadekunst som fænomen har bevæget sig fra at være en subkultur til at blive populærkultur internt i miljøet blandt gadekunstens udøvere, som yderligere går i dialog med fagpersoner inden for området såsom gallerister

[156] Jeppesen, 2002: 14.

og enkelte kulturinstitutioner.[157] Diskussionen kredser om, hvorvidt gadekunsts indhold i samtiden er udvandet, fordi den har bevæget sig fra gadeplan til gallerierne og museerne.[158] Man problematiserer derved det faktum, at gadekunst og dets udøvere i dag kan siges at være blevet absorberet af byen, systemet og de økonomiske interesser, og at gadekunsts oprindelige idé som rebelsk og illegal udtryksform derfor kan siges at være sekundær.[159]

I modellens niveau B bliver kampenes resultater som tidligere nævnt kollektivt bearbejdet, men da der endnu ikke er nået et kompromis i spørgsmålet om, hvorvidt gadekunst er henholdsvis kunst eller hærværk, er der som sådan i dag ikke en reel konsensusdannelse. I de senere år har man dog fra politisk side, kunnet se en række tiltag, som tyder på, at den danske gadekunst så småt har vundet indpas i danskernes officielle fælles holdninger og værdier. I 2009 var gadekunst således på den politiske dagsorden i den offentlige debat, og den tidligere teknik- og miljøborgmester Klaus Bondam og næstformand for Kultur- og Fritidsudvalget Simon Strange kom med et forslag til at nuancere diskussionen ved at skelne mellem graffiti og gadekunst. Gadekunstens kvaliteter som kunstnerisk udtryksform og dens potentiale til at skabe ny opmærksomhed omkring steder eller ting i byrummene blev dermed anerkendt fra politisk side, samtidig med at samme opfattelse blev problematiseret i relation til lovgivningen på området.[160] Resultatet blev en officiel distinktion mellem graffiti og gadekunst og ligeledes en ramme for, hvornår graffiti er hen-

---

[157] Den britiske gadekunstner Banksy er i dag det bedste eksempel, på hvordan gadekunst i samtiden ikke kan undgå kommercielle interesser. Se hertil dokumentaren *Exit Through the Gift Shop.*

[158] Se hertil f.eks. Villesen: "Sidste chance for gadekunsten", *Information* 15.07.11.: http://www.information.dk/273833 (søgedato 23.03.15).

[159] En som er af den holdning, er den danske kunstner Jan Danebod, der i hans bidrag til antologien *Dansk gadekunst* beskriver hvordan han ser gadekunst "(…) som udvandet lige så hurtigt, som det fik indhold. Tilbage står det som et billede af sig selv uden indmad, der matcher det image, begrebet tillægger sig og er blevet fastlagt. Den nerve, der er tilbage, tilfalder den illegale graffitis kompromisløse kontinuitet." Se Danebod, 2014: 484.

[160] Se bl.a. Giese: "Gadekunst er eksploderet i København", *Politiken* 13.10. 09.: http://politiken.dk/kultur/ECE808504/graffiti-og-gadekunst-er-eksploderet-i-koebenhavn/ (søgedato 16.02.15).

holdsvis lovlig eller hærværk, som det fremgår af Københavns kommunes hjemmeside:

> Graffiti er en kunstform og subkultur udført med spraymaling på fx store flader som vægge og mure. Klistermærker og plakater betragtes også som graffiti. I det seneste årti er graffiti blevet suppleret af mange nye udtryksformer, der kaldes street art eller gadekunst. Det er alt fra opklistret papirbilleder (paste-ups) til strikket udsmykninger sat op i byens rum. (...) Er der givet tilladelse til at male graffiti et sted, så er graffitien lovlig. Juridisk set er det lige meget om graffiti er smuk eller grim. Graffiti er hærværk, når der ikke er givet tilladelse. Males der graffiti på andres ejendom uden tilladelse fra ejerne eller på offentlige steder uden tilladelse fra staten eller kommunen - er det ulovligt og betragtes derfor som hærværk.[161]

Kulturministeriet har ligeledes beskæftiget sig med gadekunst. Samme år som ovennævnte forslag kom, gav Kunststyrelsen, som det hed dengang, et arbejdslegat til Søren Behncke. Styrelsen blev da sat i stævne af de offentlige medier, og i *Berlingske* kunne man efterfølgende læse Kunstrådets forsvar; "Kunstrådet skeler ikke til, om det er kunst i det ene eller det andet medie. Så længe det er i professionelle rammer og i øvrigt er på et seriøst niveau (...) Vi behandler alle ansøgninger individuelt. Vi får projektforslag ind, og så kigger udvalgene på dem. Dernæst vurderes det, hvorvidt projekterne er interessante og uddeler så penge på den basis. Ikke på basis af, hvorvidt det er det ene eller det andet medie."[162]

Med Kunststyrelsens støtte til Behncke samt Københavns kommunes ovennævnte distinktion mellem graffiti og gadekunst kunne det dengang såvel som i dag ses, hvordan gadekunst på et både juridisk og æstetisk plan kan siges at befinde sig i lidt af en gråzone. Med det mener jeg, at meget gadekunst opererer som en ulovlig kunstform, samtidig med at kunstformen i stigende grad er en del af den etablerede kunstverden. Dette medfører en udbredt forståelse af gadekunst som værende i forlængelse af

---

[161] Københavns kommunes hjemmeside: http://www.preprod.kk.dk/da/borger/bolig/ansvar-som-grundejer/graffiti/graffitit-baade-ulovligt-og-lovligt (søgedato 22.03.15).
[162] Nyhus: "Staten støtter street art", *Berlingske*, 13.10. 09.: http://www.b.dk/koebenhavn/staten-stoetter-street-art (søgedato 16.02.15).

kunst. I den optik adskiller gadekunst sig fra graffiti, der oftere forbindes med vandalisme, hvormed der knyttes langt flere negative konnotationer end ved gadekunst. Kontrært det ud fra et kunsthistorisk perspektiv ses, at gadekunst som felt på nuværende tidspunkt i historieskrivningen om samtidskunst ikke omfatter gadekunst. Gadekunst bliver i den sammenhæng således tendentielt det, kunst diskrimineres fra.

I forbindelse med Nielsens model befinder gadekunst sig som tidligere nævnt stadig på niveau A, idet der endnu ikke eksisterer et reelt kompromis. For at gadekunst officielt skal anerkendes som kultur og/eller kunst, omfatter det derfor først og fremmest, at der opnås et tydeligt kompromis om, ikke blot hvornår gadekunst er henholdsvis kunst eller vandalisme i praksis, men vigtigere og mere diffust; hvorvidt gadekunst ud fra en fælles værdisætning kan identificeres som kunst. Først da kan en konsensus af gadekunsts kulturelle værdier blive kollektivt bearbejdet og i en Nielsens optik indgå i samfundets konsensus.

Gadekunst som kulturarv

I forhold til at betragte den aktuelle danske gadekunst i relation til kulturarvsbegrebet eksisterer der en række problemstillinger i forbindelse med, hvordan Kulturstyrelsen opererer som institution. Som projektleder i Kulturstyrelsen Louise Straarup pointerer, er det ikke umiddelbart oplagt at betragte gadekunst som kulturarv, fordi det ligger i et "blindt punkt" i forhold til lovgivning og forskellige fagligheder.[163] Med det henviser Straarup først og fremmest til, at gadekunst som felt på den ene side fagligt spiller ind til kunstmuseerne. På den anden side er der tale om et felt, hvor kunstobjekterne genstandsmæssigt og udformningsmæssigt er placeret og integreret i det offentlige rum, og som derved svært lader sig flytte fysisk. Kunstmuseernes traditionen, for at kunsten kan flyttes med det formål at blive udstillet, udfordres i sammenhængen. I forbindelse med gadekunst er det dermed ikke kunstmuseernes ansvarsområde – som ellers har den

[163] Bilag 4: Interview med Louise Straarup (13.01.14): 145. et. al.

faglige viden for at bevare kunst af særlig værdi for eftertiden – men derimod et felt, hvor de kulturhistoriske museer opererer, idet det er de kulturhistoriske museer, der har et geografisk ansvar, og som har tradition for at indsamle genstande og dokumentation fra det offentlige rum, som er tidstypiske. De kulturhistoriske museer har, som Straarup fremhæver, bare ikke den faglige viden eller for den sags skyld interesse for at se på gadekunst som fænomen.[164] Gadekunst er dermed, set ud fra et forvaltningsmæssigt og lovgivningsmæssigt perspektiv, på nuværende tidspunkt et blindt punkt, og bliver ikke et ansvarsområde, som nogen påtager sig, medmindre der er nogen, der enten efterspørger det folkeligt, politisk eller, at der er fagfolk, som skaber opmærksomhed på, at gadekunst som felt har en kvalitet, og således er et emne, man bør værne om og tage vare på.

Som felt knytter gadekunst sig, om det er initieret af private, enkeltstående individer eller større planlagte samarbejdsprojekter, til kunst i det offentlige rum og dette er til gengæld et felt, hvor der er stor opmærksomhed fra både kommuner og kunstinstitutioner. KØS museum for kunst i det offentlige rum i Køge er i høj grad gået forrest med at beskæftige sig med og sætte fokus på, både hvordan et kunstmuseum bruger det offentlige rum, og hvordan kunstens flygtige karakterer kan bruges til at pege på steder eller sætte gang i byudviklinger.[165] I den forbindelse bliver kunsten en del af noget større, pointerer Straarup, og siger endvidere, at:

> (…) Derfor bliver det et område eller en genre, som i min optik sådan set er større end kunsten på museerne, fordi den peger længere ud – den vil pr. definition noget med sit publikum og med sine omgivelser, og forholder sig til sine omgivelser. Derfor er der også basis for at se verden på ny så at sige, og dermed også et større kunstnerisk udviklingsrum vil jeg sige, fordi der hvor kunsten traditionelt har hjemme på museerne, i kunsthallerne og på institutionerne, er der veldefinerede rammer, hvor der en norm for, hvordan man

[164] Ibid.
[165] KØS har tidligere udstillet gadekunst. Blandt andet i 2011 med udstillingen *Walk This Way* hvor 16 danske og internationale kunstnere og kunstnergrupper udsmykkede en 2000 meter rute gennem Køges gader. Heriblandt var Papfar, og Kissmama deltog ligeledes med sin figur *Street art is a crime* – dog uden officielt at være inviteret. Se illustration 13: 110.

arbejder.[166]

Straarup henviser dermed til de forskellige oplevelsesrum, som henholdsvis kunstmuseet og det offentlige rum udgør. På museet stilles krav om, at brugerne aktivt søger institutionen, hvorimod kunsten i det offentlige rum er nødt til at forholde sig til, at dens betragtere ikke aktivt søger den, når det handler om kunst i det offentlige rum. I det offentlige rum stilles der følgelig andre krav til, hvordan kunsten forholder sig til steder, samt til hvordan kunsten kommunikerer. Straarup fremhæver dermed det potentiale og udviklingsrum, som hun finder, eksisterer ved kunsten i det offentlige rum, fordi kunsten i dette ikke er fastsat ud fra en på forhånd defineret forståelsesramme. Med andre ord kan kunst i det offentlige rum ikke kontrolleres, men man skal ville noget, argumenterer Straarup og uddyber endvidere, at den offentlige debat ligeledes ikke kan kontrolleres, så de kunstnere der arbejder med kunst i det offentlige rum, sætter sig selv i spil og eksponerer sig på en anden måde. I relation til gadekunst er det kunstnere, som enten aktivistisk eller ideologisk vælger at være til stede i det offentlige rum, hvorimod hvis det drejer sig om kunst, der efterspørges, og som kommer i stand, kræver det mange samspil mellem forskellige offentlige instanser og forskellige faglige aktører, der for nogle kunstnere vil resultere i, at kunsten skal gå på kompromis med sig selv, pointerer Straarup.[167] Med kunst i det offentlige rum og dermed implicit gadekunst er der i Straarups optik et stort udviklingsrum for kunsten, fordi kunstnerne her opererer i et felt, hvor alle i befolkningen uanset erfaring viden eller interesse har en holdning til det. Man taler derved ud over den indforståethed, der ellers kan siges at eksistere i det billedkunstneriske fagsprog. Ved at kunstnerne i deres praksis udfordrer og udvikler sig i det offentlige rum, kan kunsten ifølge Straarup således potentielt bidrage til udvikling og nye perspektiver inden for det eksisterende fagfelt.

[166] Ibid.: 147.
[167] Ibid.

Gadekunst som kollektiv identitet og erindring

Med ovennævnte redegørelser for gadekunsts aktuelle position kan det konkluderes, hvordan gadekunst som felt endnu ikke er forankret i den professionelle del af kulturlivet. Det betragtes således officielt som en form for folkets kunst, der befinder sig på et kulturformidlende niveau, der begrænser sig til befolkningens egne udfoldelser. Men som Straarup argumenterer for, er der flere gode argumenter for at undersøge gadekunsts potentiale som felt. For udover at udfordre de eksisterende forståelsesrammer for erfaring af kunst, vil jeg argumentere for, at gadekunst er identitetsskabende, idet den er en del af hverdagens materielle kultur. Med det mener jeg, at gadekunst som kunstform udspringer direkte af byens komplekse forandringer, og at den således afspejler både vedkommende og aktuelle tendenser i samfundet. I den forbindelse bidrager gadekunst til den enkeltes politiske eksistens dels med sin synlighed i byrummet, dels med sin grænsebrydende form. Gadekunst fungerer derved potentielt som katalysator for individets refleksion over de grænser, som den enkelte i samfundet sætter for sig selv og hinanden. For eksempel udfordrer Kissmama med sine figurer hverdagslivets trivialiteter, og visualiserer på satirisk vis de klasseskel, som kan siges at eksistere blandt befolkningen. Med Papfars værk *Reinkarnation* kan det ligeledes ses, hvordan Papfars kunst på humoristisk vis indeholder refleksioner over de rum, som vi færdes i, og med Fiction Pimps' levende gadekunstværk åbnes et æstetisk og sanseligt mulighedsrum, der bryder med hverdagslivets normer og præmisser. Af andre eksempler kan nævnes kunstnerduoen OEPS, der med deres perlepladeudsagn udfordrer opfattelser af køn og kønsforskelle, ligesom Pink Armys små lyserøde soldater i det offentlige rum, får den enkelte til at nære andre følelser for krig. Gadekunst bliver i den optik en befordrende dialog, der potentielt åbner op for erfaringer, som formidles på tværs af klasse, race og køn, og som kritisk og aktivt afspejler begivenheder, tendenser og holdninger, der eksisterer i den aktuelle samfundstilstand på et både sensitivt, æstetisk og politisk plan.

Som materiel kultur kan gadekunst dermed siges at agere som identitetsskabende, idet den er med til at afspejle, hvordan selvet og den kollektive identitet formes. Etnolog Lene Otto beskriver i sin artikel *Materialitet, identitet og erindring*, hvordan selvet og de kollektive identiteter ses som noget, der formes gennem omgangen med hverdagens materielle kultur, idet den indgår i teknikker til at forstå sig selv og forme sig selv, og hvordan erindringen spiller en central rolle i denne proces. Som hun skriver, er det "(…) i udvælgelsen af, hvad der skal huskes, at hvert enkelt tegner sig selv – sit selvbillede. Erfaringerne bliver så at sige til billeder eller fortællinger, som er afgørende for vores selvforståelse."[168] Som Otto pointerer, sætter fortiden ikke spor af sig selv, men erfaringer og indtryk skal aktivt gemmes og bevares for at kunne blive til erindring. Erindringen spiller derfor en afgørende rolle, idet den er en betegnelse for de processer, der sætter den enkelte person eller et kollektiv (lokalsamfund, nation) i sammenhæng med en meningsfuld fortid.[169]

KAPITEL 6: GADEKUNST OG DOKUMENTATION

Med beskrivelsen af gadekunst som en kunstform der giver anledning til æstetiske og erkendelsesmæssige erfaringer, samt en forståelse af gadekunst som en del af hverdagens materielle kultur, der opfattes som identitetsskabende, står spørgsmålet om erindringen og dermed dokumentationen af gadekunst tilbage. For udover først og fremmest at blive betragtet som arkiveringsværdig for at indgå i den danske kulturarv må gadekunst dernæst arkiveres.

Som beskrevet i kapitel 1 og som Straarup ligeledes skitserer, består gadekunst ikke udelukkende af flytbare materielle objekter, men er i høj grad defineret som en immateriel kommunikationsform, der eksisterer i et møde med fokus på en gøren og handlen i et her og nu. Af samme grund bliver spørgsmålet om dokumentation af gadekunst vanskelig, for hvordan arkiverer man en kunst, der af sin natur synes umulig at opbevare og

[168] Otto, 2005: 35.
[169] Ibid.: 33.

fastholde? For at komme det nærmere vil jeg i det følgende se på arkivet som fænomen, og derved inddrage nogle af de teoretikere, som implicit diskuterer ovennævnte problematik.

Betragtninger over arkivet

Som den danske historiker Johan Peter Noack beskriver i *Arkiver og kulturhistoriske museer* fra 1995, er det arkiv, som vi kender i dag (States Arkiver), først og fremmest båret af historiske interesser i befolkningen. Arkiverne har til opgave at tage vare på den arkivalske kulturarv med det formål, at den i samtiden og i fremtiden kan stilles til rådighed for dem, der ønsker historiske oplysninger og det er denne formidling i nutid og fremtid, som er arkivernes eksistensberettigelse, skriver Noack."[170] Hans opfattelse og definition af arkivet er dermed, at arkivet som udgangspunkt er et demokratisk sted, hvor alle i befolkningen har adgang til autentisk dokumentation, og hvor de opbevarede papirer og de rum, de er opbevaret i, er leverandør af information der er sand, historisk, faktuel og dokumenterende.[171] I overensstemmelse med Ottos beskrivelse af, hvordan selvet og de kollektive identiteter ses som noget, der formes gennem omgangen med hverdagens materielle kultur, og hvordan erindringen spiller en central rolle i denne proces, ser Noack ligeledes arkivet som medvirkende til at definere en befolknings identitet, idet arkivet fungerer som rettesnor til at finde retning for fremtiden.[172] Som Noack formulerer det: "Arkiver indgår i grundlaget for historisk forskning. Den er en væsentlig del af en uundværlig kamp om hvordan perspektiverne for samfundsudviklingen skal sættes. Og den bidrager derigennem også til at forme rammerne for, hvordan aspekter af borgernes identitet dannes."[173] Noack beskriver endvidere hvordan arkivets funktion primært må ses i sammenhæng med forskning, under-

[170] Noack, 1995: 17.
[171] Ibid.: 28 f. Noacks beskrivelse af arkivet er i øvrigt i fin overensstemmelse med Statens Arkivers mission, idet denne lyder: "Fremtiden tro bevarer og formidler vi autentisk dokumentation til en virkelig historie." Se Statens Arkivers hjemmeside: http://www.sa.dk/content/dk/om_statens_arkiver/introduktion/mission# (søgedato 21.02.15).
[172] Jævnfør side 75.
[173] Noack, 1995: 17.

visning og folkeoplysning. Der er derved tale om en formidling, der på længere sigt gennemsyrer fundamenterne for en kulturbevidst og civilisationskritisk offentlighed, understreger Noack.[174]

Hos den franske filosof Jacques Derrida i bogen *Archive Fever: A Freudian Impression* fra 1995 findes en helt anden beskrivelse og forståelse af arkivets funktion og betydning. I denne foretager Derrida en dekonstruktiv analyse af begrebet arkivering, idet han mener, at man har tendens til at overse, at dét at arkivere noget nødvendigvis er forbundet med en handling, og at arkivet derfor er en social konstruktion.[175] Derrida argumenterer dermed for, at der ikke findes en dokumenteret videnskab, fordi det, som går forud for dokumentets autoritet, er, at arkivet tilegner sig autoritet. Arkivet udfører dermed "arkivisk vold", og er således en magtudøvelse, fordi arkivet implicit forudsætter en begyndelse og en kontinuerlighed, der bærer præg af en forventning om, at fremtiden bevæger sig mod os – en før-fremtidens retrospektiv logik.[176] "The archive always works, and a priori, against itself", skriver Derrida og understreger derved, hvordan det er umuligt at arkivere arkivets egen historie, idet der altid bør tages højde for handlingen i og omkring arkivet.[177]

En anden og sidste betragtning af arkivet kan findes hos den amerikanske professor Diane Taylor i *The Archive and the Repertoire* fra 2003. Hvor både Noack og Derrida i deres meget forskellige opfattelser og beskrivelser af arkivet vægter selve betydningen, og den værdi arkivet tillægges, er Taylors fokus i højere grad på hvilke muligheder, arkivet eller *repertoire,* som hun formulerer det, potentielt rummer. Taylor påpeger således, hvordan man bør se handlinger som sang, dans, performance og gestik som middel til lagring og overførsel af viden. Hvor arkivet, som vi kender det i dag, kan karakteriseres som statisk, idet det modsætter sig forandring, fungerer på tværs af afstand over tid og rum og opdeler kilden til viden fra den vidende i tid og rum, bør man ifølge Taylor i stedet flytte

[174] Ibid.: 26.
[175] Derrida,1995: 11.
[176] Ibid.: 14.
[177] Ibid.

fokus og se arkivet som en dynamisk handling, eller som "embodied praxis", som hun skriver:

> By shifting the focus from written to embodied culture, from the discursive to the performatic, we need to shift our methodologies. Instead of focusing on patterns of cultural expression in terms of texts and narratives, we might think about them as scenarios that do not reduce gestures and embodied practices to narrative description.[178]

Taylor argumenterer dermed for, hvordan fokus bør flyttes i overførelser af viden, udtryk i form af tekster og fortællinger til i stedet at tænke dem som scenarier – som et repertoire – der ikke reducerer gestus og udtryk i praksis til fortællende beskrivelser. Med et repertoire legemliggjort i gestus, det talte ord, bevægelse og andre forestillinger tilbydes alternative perspektiver end dem, der stammer fra det skriftlige arkiv. Repertoire kan således være nyttigt i forbindelse med en fornyet behandling og viden om historiske processer og traditioner udtrykt i praksis, pointerer Taylor.[179]

Som det kan læse ud af de forskellige opfattelser og forståelser af arkivet, kan det forstås, at arkivet grundlæggende er emne for diskussioner om, hvordan forholdet mellem levende erindringer og arkivet er, hvad arkivet repræsenterer og hvilken epistemologi, man mener, bør anvendes. Hos Noack ses nok den mest gængse opfattelse af arkivet som værende et uforanderligt, inkluderende og demokratisk sted, hvor det opfattes som muligt at se gennem tid og sted, og hvor adgangen til information ikke kræver særlig viden. Hos både Derrida og Taylor forskydes opfattelsen af arkivet som sted for viderebringelse af autentisk dokumentation – en objektbaseret arkivering – til at fokusere på selve handlingen i og omkring arkivet – en performatisk arkivering. Ligeledes åbner Taylor op for hvordan arkivet, hvis det opfattes som repertoire, har potentiale til fremover at generere alternative og systemer for opbevaring, indlæring og transmission af viden.

---

[178] Taylor, 2003: 16.
[179] Ibid.: 28 et al.

Gadekunst og den digitale kulturarv

I forbindelse med spørgsmålet om hvordan en kunstform kan arkiveres, der af sin natur synes umulig at opbevare og fastholde, kan det betragtes, at en eventuel dokumentation af gadekunst nødvendigvis bør indgå i en alternativ forståelse af viden og vidensdeling. Med andre ord bør det medtænkes i formidlingen af gadekunst, at kunstformen som oftest ikke begrænser sig til fysiske objekter, hvor fortællende beskrivelser er fyldestgørende, men ligeledes udspiller sig som handlinger, der genererer betydninger via dynamiske, immaterielle mellemmenneskelige møder.

I dag ses en stigende tendens til, at flere museer og kulturinstitutioner som Kulturstyrelsen benytter sig af digitale medier i formidlingen af kulturarven. Man har dermed erkendt, at den stigende digitalisering fundamentalt har ændret den enkeltes omgang med viden, og at der i den forbindelse stilles nye og andre krav til institutionerne. I de senere år har der således været en ændring i styrelsens formidlingsstrategi, idet styrelsen har valgt at fokusere på brugerne i den digitale formidling, hvor brugerinddragelse, brugerdreven innovation og brugerperspektiver, har været centrale omdrejningspunkter. Kulturstyrelsen har derved, i en tid som er præget af overflod af kulturelle tilbud, ageret som aktør i konkurrencen om publikum, som har krævet både vedkommende formidling og spændende oplevelser. Som de øvrige kulturinstitutioner har styrelsen således bevidst arbejdet med deres oplevelsesorientering for ud fra et oplevelsesøkonomisk perspektiv, idet man har ønsket at sikre, at kulturarven fortsat har været vedkommende, og har bevaret sin funktion som aktiv ressource i samfundet.[180] Ved at fokusere på brugerne af de kulturelle tilbud har man dermed søgt at bryde med eksperternes envejskommunikation til fordel for en mere flerstemmig udveksling af viden, oplevelser og holdninger.

---

[180] Se hertil Kulturarvsstyrelsen, 2009: http://www.kulturstyrelsen.dk/publikationer/arkiv-kulturarvs-styrelsen/singlevisning/artikel/digital_museumsformidling_i_brugerperspektiv/ (søgedato 26.02.15). Bland andet kunne styrelsens digitale brugerdrevne site *1001 fortællinger om Danmark*, som blev en realitet i 2010 som tidligere nævnt, ses som udtryk for denne tendens. Jævnfør note side 66.

Den stigende tendens til at anvende det digitale medie i kunst- og kulturformidlingen i institutionel sammenhæng kan med andre ord ses som udtryk for, hvordan der i dag generelt kan ses et skift i måden, hvorpå viden opfattes, idet viden ikke længere begribes som en fast og statisk størrelse, men derimod opstår i dynamiske fællesskaber, der konstant er omskiftelige.[181] Således udfordrer det digitale medie den traditionelle, gængse opfattelse af arkivet, som førnævnte Noack repræsenterer, idet man med digitaliseringen i højere grad ser, hvordan både det skrevne ord og levede fysiske handlinger unddrages.[182] Med digitaliseringen af arkivet, der i øvrigt netop er blevet en realitet i skrivende stund med Statens Arkivers digitale arkiv.dk, forskydes fokus med andre ord fra konkrete genstande og fysiske steder til et virtuelt, ikke-lineært, dynamisk og immaterielt abstrakt "sted" for opbevaring og transmission af viden.

Gadekunst som digital kulturarv

I forhold til en eventuel dokumentation af den danske gadekunst vil tendenserne med den stigende digitalisering i samtiden uundgåeligt spille en afgørende rolle. Intentionerne bag digitaliseringen – at man generelt søger mod at bryde med eksperternes envejskommunikation til fordel for en mere flerstemmig udveksling af viden, oplevelser og holdninger – ligger da også i fin tråd med gadekunstens sociale og demokratiske agendaer som tidligere beskrevet. Som tænkt eksempel vil et officielt digitalt arkiv eller en hjemmeside som åbent magasin for gadekunst i min optik være et bud på en mere fyldestgørende dokumentation af gadekunst end den nuværende mere sporadiske form for vidensdeling om feltet. Med en digital dokumentation vil gadekunst både visuelt og sprogligt blive bedre eksponeret, italesat og kortlagt. Derved vil der i både forskning og ved det endelige

[181] Den engelske professor Eilean Hooper-Greenhill karakteriserer denne tilstand og kommunikationsform som 'Kommunikation som kulturel', der står i modsætning til de første kunstmuseer og det modernistiske kunstmuseum, som hun karakteriserer som 'Kommunikation som transmission'. Se Hooper-Greenhill, 2000: 556 f.

[182] Jævnfør side 78. Taylor berører i øvrigt dette emne kort, idet hun skriver: "Now, on the brink of a digital revolution that both utilizes and threatens to displace writing, the body again seems poised to disappear in a virtual space that eludes embodiment." Taylor, 2003: 16.

resultat opnå en større indsigt i, hvad gadekunst er for fænomen, og dermed implicit i højere grad sætte fokus på, hvilke potentialer kunstformen rummer. Med en digital formidling af gadekunst vil man, udover at kunne åbne op for et nyt fagområde, blive udfordret i forhold til at tænke i alternative måder at konstruere systemer for opbevaring og formidling af viden på. Ligeledes vil de traditionelle opfattelser af den autentiske dokumentation og det autentiske møde med kunsten blive udfordret, idet det autentiske møde med gadekunst (hvis der eksisterer et sådant) ved en digitalisering i stedet vil bestå i selve forskningen af værkerne.

I overensstemmelse med gadekunsts initierede og demokratiske agendaer vil en digital arkivering af gadekunst tilsyneladende virke som et reelt demokratisk og inkluderende tiltag, men dertil finder jeg to centrale problematikker. Først og fremmest kan det betragtes, at der med en digital dokumentation på en måde analogt med at gadekunst i stigende grad bliver institutionaliseret, potentielt vil gå imod kunstformens eksistensgrundlag som en flygtig og uafhængig kunst. Med det mener jeg, at ved at dokumentere og bevare gadekunst i forbindelse med et digitalt arkiv vil man nødvendigvis i en eller anden udstrækning betragte de enkelte gadekunstværker som museale objekter. Med oprettelsen af et digitalt arkiv vil man dermed potentielt agere parallelt med den samtidige aktuelle tendens, der søger at placere gadekunst som del af den institutionelle og kommercielle sfære. Et andet aspekt er, at der ved en digital arkivering givetvis vil være enkelte personer, som skal foretage en udvælgelse af gadekunstværkerne. Derved vil der i udvælgelsen af gadekunstværker opstå samme problematik som nævnt i forbindelse med Kulturstyrelsens begrebsbrug af den danske kulturarv, idet intentionen i teorien vil være deskriptiv, men i praksis nødvendigvis altid vil agere normativt.

I forhold til spørgsmålet om *hvem* der bør afgøre, hvilke gadekunstværker der dokumenteres, kan dette afgøres, som den amerikanske kunstkritiker og filosof Arthur C. Danto skriver, gennem den offentlige

debat.[183] I realiteten er det også sådan, kunstformen hidtil er blevet dokumenteret via forskellige blogs, hjemmesider, flickr og undergrundsmedier. Dermed er det på nuværende tidspunkt primært journalister samt enkeltstående individer i befolkningen med interesse for gadekunst eller gadekunstens udøvere selv, der står for at synliggøre og derved repræsentere gadekunst i det danske medielandskab. I den sammenhæng kan der være flere ulemper. Dels er det tilfældigt, hvilke gadekunstværker der dokumenteres, dels er der ikke et samlet overblik over værkerne, og yderligere fremstår formidlernes dokumentation af gadekunstværkerne potentielt ikke i overensstemmelse med kunstnerens oprindelige visioner og intentioner.

For at opsummere vil et officielt digitalt arkiv eller en hjemmeside som åbent magasin for gadekunst først kunne blive en realitet, hvis der fra enten faglig eller politisk side efterspørges mere viden på området. Efterspørgsel kan komme gennem offentlig debat eller som en generel officiel konsensus i samfundet om, at gadekunst har kunstnerisk kvalitet og kulturel værdi, der kræver vidensdeling og dokumentation for eftertiden. Derved vil det ud fra et institutionelt og lovgivningsmæssigt perspektiv være nødvendigt at søge og definere, hvorvidt det er henholdsvis museerne eller de kulturhistoriske institutioner eller helt andre offentlige instanser, der skal forvalte den danske gadekunst som ansvarsområde. I relation til økonomisk støtte til en digital formidling af gadekunst synes Statens Kunstfond på nuværende tidspunkt som en oplagt mulighed, idet en række af fondens ansvarsområder blandt andet defineres ud fra at sikre: en større ligestilling af kunstarterne ved uddeling af støtte, samt at sikre en mangfoldighed af støttemuligheder, og ligeledes at tværgående projekter tilgodeses[184] Ved at søge økonomisk støtte til at formidle gadekunst som felt frem for direkte at støtte selve produktionen af gadekunst vil et sådant projekt potentielt kunne åbne for vidensdeling uden at gå på kompromis med gadekunstens grundliggende antikapitalistiske værdigrundlag. For at

[183] Danto,1999: 12.
[184] Statens Kunstfond: http://www.kunst.dk/statens-kunstfond/om-statens-kunstfond/ (søgedato 24.02.15).

afslutte tanken om en realisering af et officielt digitalt arkiv vil forskellige eksperter inden for området i samråd med forskellige gallerister og udvalgte institutioner givetvis i praksis blive tildelt ansvar for at udvælge værker og formulere en repræsentationsstrategi. Her vil man, som man gør i dag i relation til at definere den danske kulturarv, konfronteres med samme problematik, der grundlæggende handler om, at man i offentligt regi muligvis vil se værdi i at gemme noget, som den øvrige befolkning ikke anser som værdifuldt, og omvendt forkaste netop dét som den enkelte i befolkningen potentielt tillægger særlig værdi og betydning. En måde at imødekomme denne problematik kunne være at vedtage, at det ikke udelukkende skulle være fagfolk som gadekunstnere, kunsthistorikere med flere, der med deres viden og fagfaglige indforståethed skulle bidrage til en udvikling af et digitalt arkiv, men at det ligeledes var "almenlige" individer fra befolkningen med andre forudsætninger, der kom med på råd, idet der derved kunne tilføres nye, alternative forståelser og perspektiver på gadekunst som felt.

Med et officielt digitalt arkiv eller en hjemmeside som åbent magasin for gadekunst vil kunstformen ikke blot indskrive sig i nutidige museale formidlingsstrategier, men yderligere åbne for muligheder for at gentænke selve museumsformen. Ved at inddrage befolkningen i praksis og ikke kun i teorien vil et sådant projekt potentielt udgøre en mere tidssvarende form for musealiseringsproces, som vil kunne bidrage til at fremme de institutionelle visioner, der i dag eksisterer om fortsat at have funktion som aktiv og vedkommende ressource i det omgivende samfund.

OPSUMMERENDE OG AFSLUTTENDE KOMMENTARER

Mødet med Macbeths skulptur *Statue (Flora*), som indledte dette speciale, startede mine refleksioner over emner som forventning, placering, genkendelse og interaktion. Disse emner har været gennemgående i mit speciale, og er blevet aktualiseret i forbindelse med min undersøgelse af samtidens gadekunst som fænomen og kunstnerisk udtryksform. Med andre ord har Macbeths skulptur, med dens fysiske fremtræden som

mimisk gadeperformer placeret i en institutionel kontekst, således genereret en række refleksioner, der har kredset om, hvordan man i samtiden perciperer kunst ud fra de konkrete såvel som sociale rum, som kunst erfares i og defineres ud fra.

Som beskrevet i det indledende kapitel karakteriseres gadekunst officielt i dag ud fra den historiske tilknytning til graffiti samt ud fra kunstformens materielle karakter, som konkret objekt eller mærke i det offentlige rum. Det er således disse betragtninger, som hidtil overordnet har været afgørende for den officielle italesættelse og forståelse af gadekunstbegrebet i Danmark. Ved at undersøge den historiske og samtidig generelle anvendelse og opfattelse af gadekunst som begreb, samt ved at inddrage konkrete værkseksempler som emner for analyser, har intentionen med specialet været at identificere og italesætte samtidige og aktuelle tendenser inden for gadekunst som felt, for derved at udvide den officielle begrebsdefinition og gængse forståelse af gadekunst. I specialet har jeg derfor haft fokus på dels gadekunstværkernes individuelle materialitet – deres fysiske fremtrædelse – dels på de forskellige betydninger, som gadekunstværkerne har genereret ud fra de forskellige kontekster og sociale relationer, hvori de har indgået. Spørgsmål som *hvordan* de enkelte gadekunstværker forholder, opererer og indvirker i en virkelighed, hvor kulturelle, sociale og politiske forhold udgør selve "stedet" for betydningen, har således været centrale omdrejningspunkter i forbindelse med min undersøgelse af gadekunst som anledning til æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring.

Som jeg konkluderer i specialets første kapitler, udgør gadekunst midlertidige, spontane, systemkritiske, relationelle og intervenerende handlinger og objekter, der som udgangspunkt erfares i en direkte virkelighed i det offentlige rum. Med denne karakteristik af gadekunst har jeg draget væsentlige paralleller til teoretiske formuleringer omhandlende den tidlige avantgardistiske kunst samt til strategier i dele af den etablerede samtidskunst. Fælles for de teorier, jeg har anvendt til at italesætte gadekunst som felt, har dermed været, at de på forskellig vis og til forskellige tider, har italesat kunstværkets politiske potentiale, idet de har beskæftiget sig med

de relationelle og intervenerende sider af den institutionaliserede kunst. Ved implicit at vægte kunstens begivenhedsstatus frem for artefaktstatus er selve meningen med kunsten derved blevet italesat som skabt kollektivt i mødet med betragteren.

Trods disse fællesnævnere har de forskellige teoretiker ikke haft entydige holdninger til emnet. Hvor Bourriaud synes at celebrerer 1990'ernes relationelle og intervenerende kunstformer, forholder blandt andre Renciére sig kritisk til Bourriauds harmonisøgende kunstideal. Renciére har i flere sammenhænge kritiseret 1990'er-kunstens relationelle og intervenerende praksisser for kun at sværge til den "virkelighedsbestræbende akse" og for på konsensuslignende vis at repetere "politiets logik", selvom det modsatte var intentionen, som Gade fremhæver i *Intervention & kunst*.[185] Gade selv kritiserer, i overensstemmelse med Renciére, Bourriaud for at anvende et dobbelt greb, idet han på den ene side hævder at den søgen på "det nye", som har været drivkraft for den moderne kunst i det 20. århundrede, ikke længere er kriterium, samtidig med at det netop er dette kriterium, Bourriaud implicit benytter, når han fremhæver, at 1990'ernes relationelle kunst hverken repræsenterer en stilistisk genkomst eller fortolkning af noget tidligere kunstbegreb, men derimod noget nyt.[186] Gade forsvarer dog også Bourriaud, idet han peger på kunst som begivenhed og et menneskeligt møde. Derved er Bourriauds relationelle teori et af flere afsæt for Gades undersøgelse af den relationelle og intervenerende samtidskunst, idet Gade i overensstemmelse med Bourriaud, ligeledes placerer sit undersøgelsesområde som særskilt fra de ideologiske utopier, der karakteriserede avantgarden.

En værdisætning, af hvorvidt gadekunst kan forstås som fremkomsten af noget nyt eller som gentagelser af den etablerede kunstverdens strategier, har ligeledes været omdrejningspunkt i nærværende speciale. Med en beskrivelse af gadekunsts paralleller til dele af samtidskunsten og de avantgardistiske bevægelsers kunstneriske greb og strategier er gade-

[185] Gade, 2010: 111, et al.
[186] Ibid.: 24.

kunst blevet karakteriseret som en forlængelse heraf – som en udtryksform, der re-artikulerer tidligere etablerede kunstformers strategier. Samtidig er gadekunst defineret som værende noget nyt fra samme, idet gadekunst pr. definition adskiller sig ved at stå uden for den etablerede kunstsfære. Som jeg konkluderer i forlængelse af Deweys formuleringer i kapitel 3, kan gadekunst derved paradoksalt identificeres som kunst af særlig værdi, fordi den opererer og virker ind i en direkte erfaret virkelighed, og dermed adskiller sig fra den traditionelle museale kunst. Ligeledes har jeg karakteriseret gadekunst som en fremkomst af noget nyt ved at placere gadekunst i Ranciéres æstetiske regime, der til forskel fra tidligere regimer ikke længere grupperer kunst ud fra repræsentationer, men som erfaringer af specifikke objekters værensmåder. Gadekunst har jeg således defineret som en kunstform, der, i overensstemmelse med Ranciéres beskrivelse af det æstetiske regime, ekspliciterer det heterogent sanselige, der til stadighed udfordrer og nægter at lade sig assimilere.

Gadekunsts position som uorganiseret, ukontrolleret og intervenerende udtryksform i det offentlige rum defineres i specialet således som en kunstform, som kan generere æstetiske og erkendelsesmæssige erfaringer. Dels fordi kunstformen i overensstemmelse med Ranciéres karakteristik af æstetiske regime ekspliciterer kunstens to måder at være politisk på, idet gadekunst består i spændingsfeltet mellem at være en kunst, der bliver liv, samtidigt med at være hverdagsliv der bliver kunst. Dels fordi gadekunst med Jørgensens formuleringer genererer nærværserfaringer, som står i kontrast til den endimensionale, materialistiske formforståelse, som kan siges at være dominerende i dag. Slutteligt befinder gadekunst sig et ideelt sted for at generere æstetiske og erkendelsesmæssige erfaringer, fordi gadekunst i Dewey'sk forstand erfares gennem perception fremfor den genkendelse, som i særdeleshed erfares på et museum. Til at begrunde specialets indledende tese konkluderer jeg derfor, at gadekunst – ikke blot på lige fod med den institutionelle samtidskunst har potentiale til at give anledning til æstetiske og erkendelsesmæssige erfaringer – men yderligere og paradoksalt at gadekunst i kraft af dens position

uden for den etablerede kunstsfære potentielt i højere grad end den etablerede kunst kan generere æstetiske og erkendelsesmæssige erfaringer.

I spørgsmålet om hvad det betyder for ovennævnte værdisætning, at en del gadekunst i dag er blevet absorberet af byen, systemet og de økonomiske interesser og derved er del af selvsamme institutionelle og kommercielle sfærer, som kunstformen som udgangspunkt oprindeligt opstod som modreaktion på, kan man som tidligere nævnt anskue den aktuelle gadekunsts indhold som udvandet.[187] Ved at indgå i en lang række af økonomiske og politiske interesser der rækker ud over den æstetiske erfaring, fratages gadekunst, når den udstilles i museal sammenhæng, i den henseende sin kultværdi som unikt og enestående kunstobjekt, og opererer i den optik som en vare på niveau med den institutionelle kunst. Med andre ord er gadekunsts potentiale til at generere æstetiske og erkendelsesmæssige erfaringer som beskrevet i specialet afhængigt af, at gadekunst befinder sig i sit oprindelige element – på gaden i det offentlige rum – idet gadekunsts værdi og status i udstillingssammenhæng kan siges at forandres fra en kunstform der *handler* og *gør*, til i stedet at blive en kunst som repræsenterer.

Det er i selvsamme spændingsfelt, jeg har fundet emnet gadekunst interessant. At gadekunst i dag kan italesættes som et fænomen, der i stigende grad betragtes som del af samtidens fin- og populærkultur, og at kunstformen ligeledes har vundet indpas i udstillingssammenhænge, gør den, som jeg ser det, ikke mindre vedkommende eller værdifuld. Tværtimod understreger disse tendenser for mig kunstformens relevans, idet gadekunst som felt derved kan identificeres som et komplekst, unikt og direkte udtryk for samtidens sociale diskursive strukturer, der konstant forandres. I kraft af gadekunsts tvetydige position udgør kunstformen således et brugbart afsæt til at forstå, hvilke tidligere kunstforståelser der ligger til grund for nutidens, hvilke kunstsyn der gør sig gældende i samtiden, og ikke

[187] Jævnfør side 69.

mindst hvordan selve værdien af kunst i dag til stadighed forhandles og italesættes.

Ud over denne værdisætning af gadekunsts potentiale som kunstform har jeg med specialet ligeledes beskrevet gadekunst som et kulturelt produkt af en historisk og social situation, idet gadekunst er defineret som del af samtidens materielle kultur. I overensstemmelse med Ottos beskrivelse har jeg således karakteriseret gadekunst som en kunst, der agerer identitetsskabende, idet den afspejler, hvordan selvet og den kollektive identitet formes, og hvordan erindringen spiller en central rolle i denne proces. Det er i den forbindelse, jeg har set det relevant, at sammenholde emnet dansk gadekunst med dannelsen af den danske kulturarv.

Som beskrevet i kapitel 4 fordrer Kulturstyrelsens forvaltning af den danske kulturarv dels en vision, der henvender sig deskriptivt og inklusivt til befolkningen, samtidig med at styrelsen i praksis anvender begrebet normativt, idet kulturarven defineres som de dele af den danske kultur, som har særlig værdi. Trods denne uoverensstemmelse mellem styrelsens teori og praksis, finder jeg, at det er i samme dobbelte greb, at Kulturstyrelsen som institution har sin eksistensberettigelse. Med det mener jeg, at hvis alt i praksis defineres som kulturarv, vil der i teorien ikke være behov for en institution som Kulturstyrelsen. Som institution vil styrelsen derved altid være omdrejningspunkt for forskellige identitetspolitiske diskussioner. Samme relative slutning drager jeg i spørgsmålet om den aktuelle danske gadekunsts status som henholdsvis kunst eller vandalisme, subkultur eller kultur, idet der, som redegjort for i kapitel 5, i samtiden ikke findes en reel konsensus i samfundet. Men som jeg fremhæver, møder gadekunst en generel velvilje blandt befolkningen, politikerne og kunst- og kulturinstitutionerne.

Med Kulturstyrelsens vision om fortsat at agere som betydningsskaber og have en funktion i det omgivende samfund, har jeg i specialet argumenteret for, at gadekunst vil være et hensigtsmæssigt, fremtidigt udforskningsfelt. Dels fordi gadekunst kan anskues som en værdifuld kunstform i den optik, at kunstformen peger på nye retninger som i højere

grad end den institutionaliserede kunst i dag er mere direkte samfundskritiske, og som i mere demokratiske henvendelsesformer reflekterer samfundsmæssige problemstillinger, og derved kan bidrage til en diskussion om samtidens kunst, dens ærinde, funktion og betydning. Med en forskning og vidensudvikling af gadekunst vil en institution som Kulturstyrelsen ikke blot udvikle nye tværfaglige samarbejder med kunstnerne, forskere, museerne og andre aktører men ligeledes udfordres i nye strategier, såsom at tilbyde oplevelser og indsigt i kulturarven i digital form. Derved vil man være nødsaget til at skabe en mere tidssvarende form for musealiseringsproces ved at gentænke og genoverveje de rammer, som i dag er sat for den mængde af materiale, som den danske kunst og kulturarv omfatter.

Mit eget udgangspunkt i forhold til specialets materiale har udelukkende været af teoretisk karakter forstået på den måde, at jeg ikke selv fysisk har perciperet og erfaret specialets konkrete værkseksempler. Mine bestræbelser på at italesætte gadekunst som anledning til æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring har dermed været paradoksale, idet jeg på den ene side med mit teoretiske afsæt blandt andet med Dewey har defineret den æstetiske erfaring som en intensiv og nærværende måde at være i verden på, og ligeledes med Jørgensens formuleringer defineret den æstetiske erfaring som en erfaring, der pr. definition er uden for ordenes rækkevidde. På den anden side (og samtidig) har den eksisterende dokumentation af gadekunstværkerne og kunstnernes egne italesættelser over deres virke i praksis været afsæt for min undersøgelse og dermed specialets konklusioner. Et greb der, i overensstemmelse med den generelle stigende digitalisering af vidensdeling som beskrevet i specialets afsluttende kapitel, forskyder fokus og betydningsdannelser – fra at forstå materielle genstande som objekter med et absolut autentisk indhold – til at betydningen ligeledes kan tilskrives i selve den handling, det er at forske i og dokumentere gadekunst.

ABSTRACT

The overall objective of this thesis is to articulate the current position and value of street art in society as a form of artistic expression and as a cultural product in order to expand the official definition and common understanding of street art. With the assumption that contemporary street art can be seen as a number of artistic approaches and strategies re-articulating the established art scene, the central thesis is that street art as an art form can provide opportunities for aesthetic and cognitive experience on equal terms with institutional contemporary art. This defines street art as a form of art reaching beyond itself, and by spontaneously intervening in public spaces street art constitutes itself as a useful starting point for understanding the current social, political and aesthetic conditions of society.

To support this assumption, the thesis will analyze three specific Danish street art works and the artists' own reflections on their work, articulated through early and contemporary theories and texts with a wide span in theoretical discourse, from the history of art and historical areas, and the history of ideas and philosophy to texts with anthropological approaches rooted in visual culture. Focusing on Danish street art, the thesis therefore explores how works of street art appear individually, and how the artworks relate, perform and operate into a reality where cultural, social and political circumstances creates spaces of meaning, and how this production can be experienced as part of street artwork itself. With this valuation of street art's potential as an art form, street art's current position and relevance to the Danish cultural heritage is articulated as part of the contemporary material culture. Given this, the thesis concludes that street art not only equally with the institutional contemporary art gives rise to aesthetic and cognitive experience, but that street art with its position outside the established art sphere paradoxically greater than the established art has the potential to generate aesthetic and cognitive experience. Furthermore, it is concluded that street art as an art and cultural phenomenon reflects how the individual and collective identity is formed, and argues therefore that street art should be examined more and in the future included in how we share and exchange knowledge.

LITTERTURLISTE

Bøger og tidsskrifter

Baudrillard, Jean: "KOOL KILLER, or the Insurrection of Signs" in: *Symbolic Exchange and Death*, London: Sage, 1993 (1978).

Bekker-Nielsen, Tønnes; Jensen, Bernard Erik; Sørensen, Nils Arne; Ulff-Møller, Poul: *Gads Historieleksikon*. København: Gads Forlag. 4. udgave 2009, 2009.

Benjamin, Walter: "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder", in: *Kulturkritiske essays*, 1996 (1936).

Bishop, Claire: "Den sociale vending" in: *Lettre Internationale* #13, 2006.

Bolt, Mikkel: *Den sidste avantgarde - Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, København: Rævens Sorte Biblotek, 2004.

Bolt, Mikkel: "Interventionskunstens lære. Situationistisk Internationale, Artist Placement Group, Art Workers´Coalition", in: *City Rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighed*, København: Forfatterene og Overgaden - Institut for Samtidskunst, 2005.

Bourriaud, Nicolas: *Relationel æstetik*, København: Det kongelige Danske Kunstakademi, 2005 (1998).

Bushnell, John: "Language and Subculture", in: *Moscow Graffiti*, London: Routledge, 1990.

Bürger, Peter: "Chapter Three: On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society", in: *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Danebod, Jan: "Hærværk som kritisk potentiale", in: *Dansk Gadekunst -55 artikler om dansk gadekunst*, København: Lasse Korsemann Horne og de respektive forfattere, Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, 2014.

Danto, Arthur C.: "Looking at the Future Looking at the Present as Past", in: Corzo, Miguel Angel, (red.), *Mortality – Immortality – The Legacy of 20th Century Art*, Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1999.

Derrida, Jacques: "Archive Fever: A Freudian Impression", in: *Diacritics*, 25. årgang, no. 2, 1995.

Flarup, Rikke Oberlin: *Street art i København, en analyse af fænomenet streetart som brug af byens rum, samt en undersøgelse af fænomenets kritiske potentiale og forhold til reklamer og institutionel kunst.* København: Kandidatspeciale, Københavns Universitet, 2008.

Gade, Solveig: *Intervention & Kunst*. København: Forlaget politiske Revy, 2010.

Goldberg, RoseLee: ”Foreword”, “Living Art c. 1933 to the 1970s”, “The Art of Ideas and the Media Generation”, in: *Performance Art: From Futurism To The Present*, London: Thames and Hudson, World of Art Series, 1988.

Hallberg, Gry Worre: ”Crack my world” in: *Dansk Gadekunst -55 artikler om dansk gadekunst*, København: Lasse Korsemann Horne og de respektive forfattere, Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, 2014.

Hansen, Malene Vest: “Når kunstnere intervenerer i offentligt rum”, in: *Periskop,* nr 13, 2007.

Hebdige, Dick: *Subkulture – The Meaning of Style*. England: Methuen, 1979.

Hooper-Greenhill, Eilean: ”Changing values in the Art museum: Rethinking Communication and Learning”, in: *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. London: Blackwell, 2000.

Horne, Lasse Korsemann (red.): *Dansk Gadekunst -55 artikler om dansk gadekunst*, København: Lasse Korsemann Horne og de respektive forfattere, Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, 2014.

Horne, Lasse Korsemann: ”Papfar” in: *Dansk Gadekunst -55 artikler om dansk gadekunst*, København: Lasse Korsemann Horne og de respektive forfattere, Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, 2014.

Huyssen, Andreas: “Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium”, in: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge, 1995.

Jensen, Bernard Eric: *Kulturarv – et identitetspolitisk konfliktfelt*, København: Gads Forlag, 2008.

Jeppesen, Mia Fihl: *Kulturpolitikken som kampfelt*, Akademisk Fokus, 2002.

Jones, Amelia: ”“Presence” in absentia: Experiencing performance as documentation”, in: *Art Journal* vol. 56, no. 4, 1997.

Jørgensen, Dorthe: *Aglaias dans. På vej mod en æstetisk tænkning*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2008.

Jørgensen, Dorthe: *Skønhedens metamorfose,* Odense: Odense Universitetsforlag, 2001.

Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site-specific art and locational identity.* London: MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2004.

Lewisohn, Cedar: *Street art*, London: Tate Publishing, 2008.

Lowenthal, David: "Identity, Heritage, and History", in: Gillis, J.R. (red.) *Commemorations. The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

Noack, Johan Peter: "Arkiver", in: Laursen, Bodil Busk, & Johan Peter Noack, *Arkiver og kulturhistoriske museer*, Århus: Forlaget Klim, 1995.

Otto, Lene: "Materialitet, identitet og erindring", in: Minna Kragelund & Lene Otto (red.) *Materialitet og dannelse*, Danmarks Pædagogiske Forlag, 2005.

Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics Of Performance*, New York: Routledge, 1993.

Pahuus, Anne Marie: "Gadekunstens offentlige aftryk", in: Lasse Korsemann Horne (red.), *Dansk Gadekunst -49 artikler om dansk gadekunst*, København: Lasse Korsemann Horne og de respektive forfattere, Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, 2014.

Rancière, Jacques: "Kunstens regimer og modernitetsbegrebets ringe anvendelighed", in: Øjeblikket, 2006.

Ring, Katrine: *Walk This Way*, Danmark: Forlaget Radius, 2010.

Simmel, Georg: "Storbyerne og det åndelige liv", in: *Hvordan er samfundet muligt?*, København: Gyldendal 1998.

Taylor, Diana: "Acts of Transfer", in: Taylor, Diana (red.) *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London: Duke University Press, 2003.

Internetsider

http://www.denstoredanske.dk

http://houseoffutures.dk

http://vimeo.com/26064527

http://www.kulturstyrelsen.dk

http://www.kk.dk

https://www.sa.dk

http://kum.dk

Internetartikler

Giese, Ditte: "Gadekunst er eksploderet i København", *Politiken* 13.10. 2009.: http://politiken.dk/kultur/ECE808504/graffiti-og-gadekunst-er-eksploderet-i-koebenhavn/ (søgedato 16.02.15).

Hallberg, Gry Worre: *Fiction Pimping – Det poetiske liv i mellemrummet* 2011: http://gryworrehallberg.files.wordpress.com/2011/09/fiction-pimping-det-poetiske-liv-i-mellemrummet.pdf (Søgedato 9.01.15).

Hallberg, Gry Worre: *Fiction Pimps,* 2011.: https://gryworrehallberg.files.wordpress.com/2011/09/omfictionpimps.pdf (søgedato 19.03.15).

Larsen, Gitte: *Fiction Pimps fik påbud af politiet på gaden!* 25.04.10.: http://houseoffutures.dk/blog/fiction-pimping-fik-pabud-af-politiet-pa-gaden/ (søgedato 19.03.15).

Larsen, Hans: "MacDonald's begår hærværk", *Berlingske* 22.09.03.: http://www.b.dk/danmark/mcdonalds-begaar-haervaerk (søgedato 23.03.15).

Nyhus, Anne: "Staten støtter street art", *Berlingske*, 13.10.09.: http://www.b.dk/koebenhavn/staten-stoetter-street-art (søgedato 16.02.15).

Villesen, Kristian: "Sidste chance for gadekunsten", *Information* 15.07.11.: http://www.information.dk/273833 (søgedato 23.03.15).

Film

Banksy: *Exit Through the Gift Shop.* 2010.

ILLUSTRATIONSLISTE

Illustration 1:
Rory Macbeth: *Statue (Flora)*, 2004. ARoS Aarhus Kunstmuseum. Århus. Kilde: http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?articleId=678&mode=images (Søgedato 18. 09.14) Foto: Maja Egelund.

Illustration 2:
Ernest Pignon-Ernest: *Les expulsés,* 1977. Paris. Kilde: http://e-cours-arts-plastiques.com/analyse-doeuvre-les-expulses-dernest-pignon-ernest/ (Søgedato 27. 03.15).

Illustration 3:
Anders Thordal: *ZUSA*, 2012. København. Kilde: http://eyeswideopen.dk/zusa-streetart/ (Søgedato 27. 03.15) og Dais: uden titel, udateret. Kilde: Horne, 2014.

Dais: uden titel, ukendt. København. Kilde: Horne, Lasse Korsemann (red.): ”Dais” in: *Dansk Gadekunst -55 artikler om dansk gadekunst*, København: Lasse Korsemann Horne og de respektive forfattere, Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, 2014: 213.

Illustration 4:
Ttso & Adams: ukendt titel, 2007. Københavns Hovedbanegård, København. Kilde: http://field-work.dk/freeculture.html (Søgedato 27. 03.15).

Tejn: ukendt titel. Stencil tekst:"My Ancestors Went Hunting in These Woods", 2012. København. Kilde: http://en.wikipedia.org/wiki/Lock_On_(street_art)#/media/File:Tejn_lock_on_street_sculpture_(1).JPG (Søgedato 27. 03.15)

Illustration 5:
Amélie la Roux: ukendt titel, 2014. Barcelona**.** Kilde: https://www.pinterest.com/pin/449234131552443983/ (Søgedato 27. 03.15).

Pez: ukendt titel, 2013. Barcelona. Kilde: http://www.ekosystem.org/tag_big/pez (Søgedato 27. 03.15).

Illustration 6:
OEPS CREW: uden titel, 2012. København. Kilde: https://www.facebook.com/21144123004/photos/a.446253168004.

243033.21144123004/10150632883048005/?type=1&theater (Søgedato 27. 03.15).

Blød Lykke: ukendt titel, 2013. København. Kilde: http://streetheart.dk/2013/02/kaerlighed-i-kobenhavn/ (Søgedato 27. 03.15).

Thomas Dambo: *Happycitybirds*, ukendt. København. Kilde: http://www.pixtures.dk/uge41/gruppe_2/#tekst_4 (Søgedato 29. 03.15).

Illustration 7:
Kissmama: *Ebola? Wanna sip of my cola?,* København, 2014. Kilde: http://ink361.com/app/users/ig-366403364/kissm4m4/photos/ig-934499211430631075_366403364 (Søgedato 29. 03.15).

Illustration 8:
Kissmama: *This is no place for streetart*, København, 2014. Kilde: http://ink361.com/app/users/ig-366403364/kissm4m4/photos/ig-934499211430631075_366403364 (Søgedato 29. 03.15).

Illustration 9:
Papfar: *Reinkarnation*, GraveArt ved Terp Kirke. Pap, lim og akrylfarve. 76 x 45 x 17 cm, 2009. Kilde og foto: Søren Behncke.

Illustration 10:
Papfar: *Wish you where here,* GraveArt ved Øls Kirke, 2009. Kilde og foto: Søren Behncke.

Papfar: *Træsko*, GraveArt ved Mylund Kirke, 2009. Kilde og foto: Søren Behncke.

Illustration 11:
Fiction Pimps: *Poetic Street Politics*, København, 2010. Kilde: http://houseoffutures.dk/blog/wp-content/uploads/2010/04/Poetic-Street-Politics_2.jpg (Søgedato 29. 03.15).

Illustration 12:
Kaare Nielsen model, 1993. Kilde: Jeppesen, Mia Fihl: *Kulturpolitikken som kampfelt*, Akademisk Fokus, 2002: 16.

Illustration 13:
Kissmama: *Street art is a crime*, Køge: KØS, 2011. Kilde: http://biskogkrampe.dk/dr-kultur.html (Søgedato 29. 03.15).

ILLUSTRATIONER

Illustration 1:

Rory Macbeth: *Statue (Flora)*, 2004.

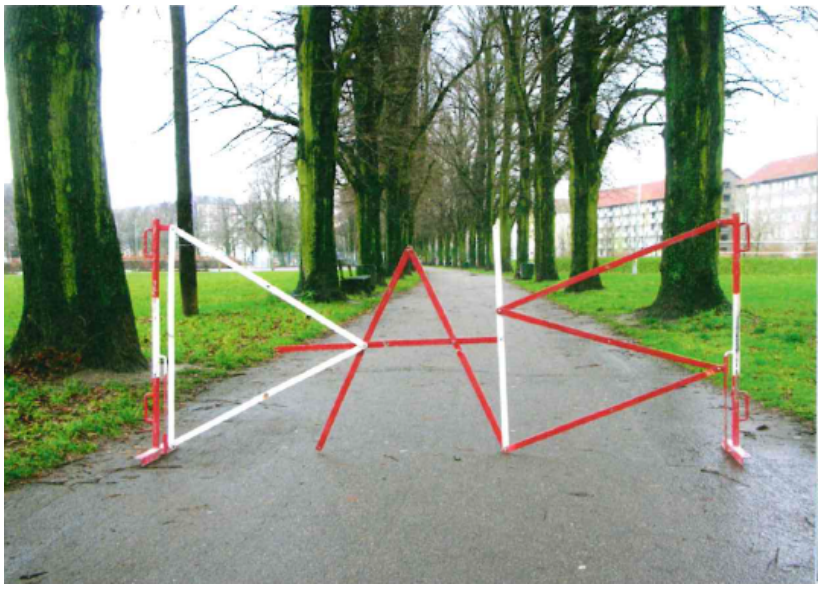
Rory Macbeth: *Statue (Flora)*, 2004.

Illustration 2:

Ernest Pignon-Ernest: *Les expulsés,* 1977.

Illustration 3:

Anders Thordal: *ZUSA*, 2012.



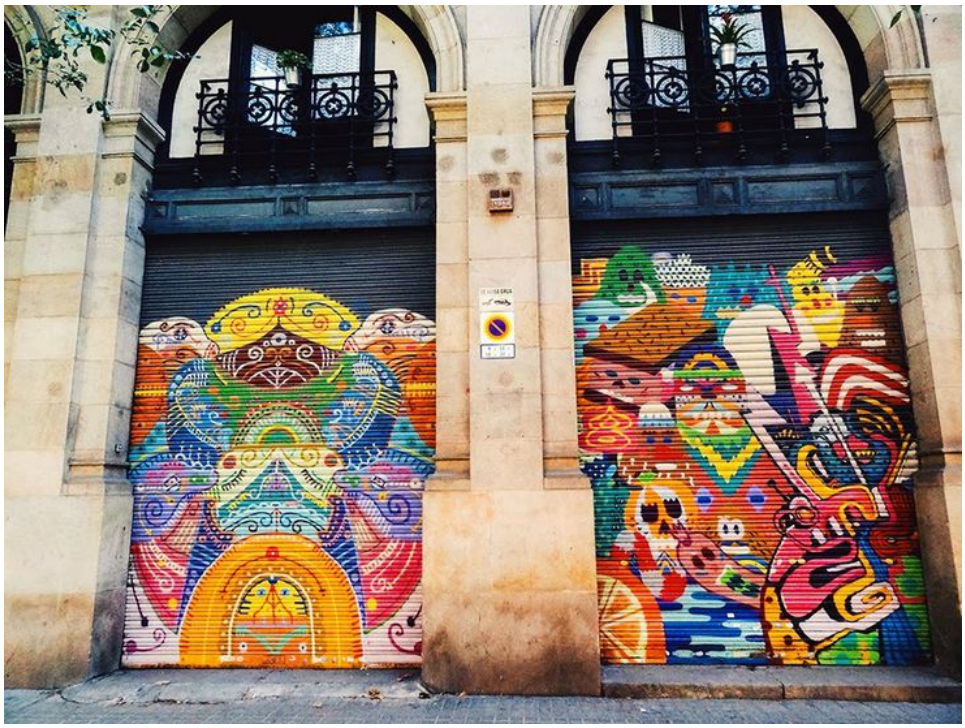
Dais: uden titel, ukendt.

Illustration 4:

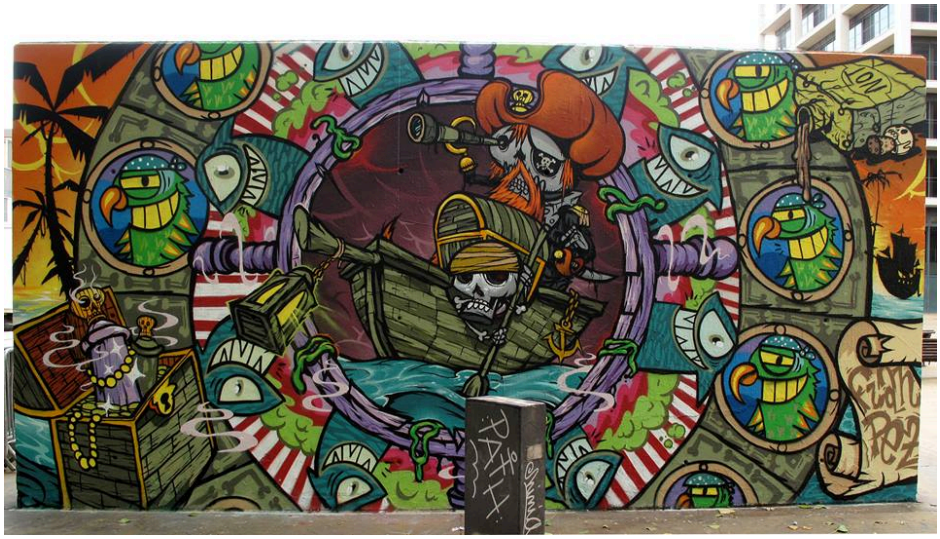
Ttso & Adams: uden titel, 2007.

Tejn: uden titel. Stencil tekst:"My Ancestors Went Hunting in These Woods", 2012.

Illustration 5:



Amélie la Roux: uden titel, 2014.



Pez: uden titel, 2013.

Illustration 6:

OEPS CREW: uden titel, 2012.

Blød Lykke: uden titel, 2013.

Thomas Dambo: *Happycitybirds*, ukendt.

Illustration 7:

Kissmama: *Ebola? Wanna sip of my cola?,* 2014.

Illustration 8:

Kissmama: *This is no place for streetart*, 2014.

Illustration 9:

Papfar: *Reinkarnation*, 2009.

Illustration 10:

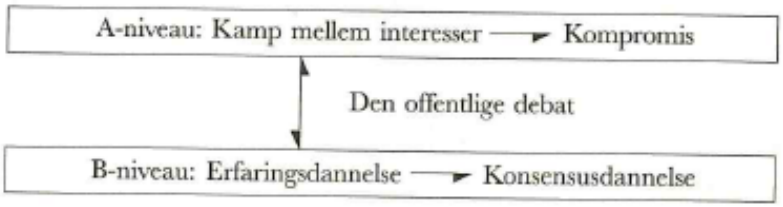
Papfar: *Wish you where here* ved Øls Kirke, 2009.

Papfar: *Træsko*, 2009.

Illustration 11:

Fiction Pimps: *Poetic Street Politics*, 2010.

Illustration 12:



Kaare Nielsen model, 1993.

Illustration 13:

Kissmama: *Street art is a crime,*

BILAG: INTERVIEWS

Bilag 1: Interview med Kissmama. 10.10.2014. Sted: Cafe Plenum

Nu har du arbejdet som gadekunstner i mange år, så jeg vil starte med at spørge dig, hvad der driver dig?

Ja, det ved jeg ikke. Jeg har også haft lyst til at stoppe flere gange.

Hvor tit sætter du værker op?

Jeg plejer at sige, at jeg sætter én op om dagen. Men det gør jeg ikke, men når jeg så tager ud, så sætter jeg måske halvtreds op. Det er lidt forskelligt. Det er jo en second ting for mig. Jeg har også sat op om vinteren, men det er ikke nær så sjovt. Der skal man blande salt i sit klister, for ellers så fryser det til is. Så kan det ikke klistre…

Vælger du et kvarter og siger, ok nu er det Nørrebro eller?

Ja, typisk kører jeg bare et eller andet sted hen og går i gang og bevæger mig i en eller anden retning.

Er det steder, som du har set på forhånd?

Ja, hvis jeg kommer forbi steder, hvor jeg tænker, at det er et virkelig fedt sted, så plejer jeg at tage et billede af det… Man får sådan en erhvervsskade, når man går rundt hele tiden og kigger efter gode steder, og tænker det dér er et godt sted, det må jeg huske, eller der satte jeg en op, som jeg lige må over at se til, om sidder der endnu. Er den faldet af, eller hvad er der sket… Nå, men tilbage til spørgsmålet. Hvorfor bliver jeg ved. Jeg har jo hele tiden haft den tilgang til det, at det var sådan en måde at påvirke samtiden på. Så jeg tror på, at ved at gøre det så rører man ved folk og påvirker dem i en eller anden retning. Så i princippet ser jeg det meget på lige fod med det at skrive læserbreve. Men med læserbrevende har man allerede barriererne oppe, fordi der handler det om, hvad det er for en avis, den bliver trykt i. Man har på forhånd et indtryk af, at her er en person, der vil brokke sig eller påvirke. Hvorimod ude i byrummet der har folk ikke paraderne oppe.

Der er vel også noget med det visuelle – at det kan gøre noget andet og mere umiddelbart end ordene og teksten?

Jo, og for mig handler det også om, at jeg er meget kritisk med hvilke figurer, jeg sætter op og hvor. Altså, der skal helst være en sammenhæng. Det er også et spil for mig. Jeg skal få tilfredsstillelse ved at sætte en figur op et bestemt sted. Jeg har også sat en masse dogmer og regler op for mig selv. For eksempel sætter jeg altid mine figurer op til kant. De sidder aldrig sådan

midt på en flade, men der er altid noget, de sidder op af. Jeg prøver altid at få dem til at være site specific, altså at de har en mening om det givne sted, hvor de nu sidder. Den bedste gadekunst er i virkeligheden lavet specifikt til det sted, den er. Man kan sige, at sådan er det i øvrigt med al kunst – at det er ikke site men tids specific. Altså et canvas, som er malet helt blåt i dag, siger ikke nogen noget, for det er lavet tusinde gange før, men dengang hvor man kun lavede landskabsmalerier, så var det vildt provokerende. Derfor er det befriende at have børn med på udstillinger, for hele den viden har de ikke med, så de ser kun det umiddelbare.

Ja, så det bliver kejserens nye klæder…

Ja, et eller andet sted. Så må man så fortælle, at det her er fantastisk, og hvorfor, hvis man kan det… Så svaret på spørgsmålet er, at det er fordi, jeg gerne vil påvirke folk.

Ja, det leder fint hen til mit næste spørgsmål, der handler om, om du mener, gadekunst er vigtig i byrummet?

Tja... Er hundelorte vigtige i byrummet? Er tags? Nej, det ved jeg ikke, om det er. I starten handlede det meget om at vinde byen tilbage. Det var det der med, lad os da for søren tage og diskutere hvad det er, vi gider at se på i vores byrum! Hvorfor er det, at vedligeholdelse af busskure skal drives af reklamer – hvorfor kan den ikke blive drevet af noget andet? Hvordan kan det være, at alle busskure kun viser reklamer? Hvorfor viser de ikke en fotoudstilling eller en kunstudstilling en gang om året?… Ja, sådan var det i starten, sådan er det ikke mere. Du kan godt blive ved med at stå på sæbekassen og råbe det samme, men på et tidspunkt er du nødt til at gå ned eller stille dig et andet sted. For hvis du bare bliver stående, så tror folk, at du er en tosse.

Så har du opgivet, eller hvad siger du?

Jeg tror, at de debatter som vi diskuterer, så handler om noget andet lige nu. Så kan det være, at vi kommer tilbage til det byrummet, ikke? Reklame-branchen er hele tiden i gang med at finde nye måder at reklamere fra nye platforme. Altså dengang metroen blev bygget, var noget af det, som blev præsenteret i starten, at det var utroligt skandinavisk med rene linjer. I dag er der langsomt sivet flere og flere reklamer ned i undergrunden. Til at starte med var der ikke noget. Det var et rum, hvor du havde helle, og alle stationerne lignede hinanden, så du skulle ikke forholde dig til noget. Men nu er der kommet de her reklamer, så når man nu går ned på Nørrebro station eller Kgs. Nytorv, så bliver man voldtaget i øjnene. Altså du kan ikke slippe for det. Spørgsmålet er så, om man så skal gøre oprør mod det, og hvordan skal man gøre det?

Ja, og med hvilke formål? ... Hvis man nu ser på dine ting som en kommentar til en aktuel tilstand, som dem, der møder værkerne i gadebilledet, reflekterer over, kan man vel godt tale om, at det stadig er væsentligt.

Jo. Jeg har lige lavet en figur, som handler om Ebola, og det er jo også noget af det, som er så fantastisk ved gadekunsten, at den er så hurtig og så umiddelbar. Hvis jeg vil gå ud at kommentere på noget nu, så kan jeg gøre det nu. Jeg skal ikke vente på, at mit oliemaleri tørrer eller sådan noget. Det er forcen ved gadekunsten. Men det er ikke en force, som bliver brugt særlig aktivt i Danmark. Altså i andre lande er gadekunsten mere politisk. Herhjemme er der utroligt meget strik og perler, og det tror jeg, er med til at udvande scenen i den forstand, fordi den mister sit "bid", og det gør også, at de nye aktører, som kommer på banen, går ind og fortsætter med, hvad der rører sig nu. Fordi det er det, de ser… Dengang jeg startede, var det enormt svært at lave en podcast og enormt svært at komme ud med sit budskab. I dag er det meget nemmere. Jeg kan bare skrive på min facebook "Hey, ned med reklamer", eller jeg kan uploade et billede på min telefon og lynhurtigt dele det med en masse venner. Så man kan sige, at gadekunsten som protestform måske er ved at være forældet. Jeg tror, den ville blive meget mere relevant, hvis vi for eksempel var i en krigssituation, og der ikke var noget internet eller strøm… I starten da jeg begyndte at lave gadekunst, kunne folk slet ikke forstå, hvad jeg lavede. Når jeg blev spurgt, kunne jeg svare: "Det er et kunstprojekt", men det var enormt svært for folk, fordi det lagde sig op af den her reklamekommunikationsform. De kunne se, at der var et budskab, men de havde svært ved at afkode, hvad jeg ville have dem til. Altså om jeg ville have dem til at købe noget. Det var de ikke vant til, og det forstod de ikke i starten. Nu forstår alle det. Det behøver man ikke længere at tage stilling til. Eller også samler de værkerne. Jeg tror, at der er mange, som har sådan en lille folder med gadekunst, som de lægger deres ting i, og det var også noget af det, som var interessant for mig i starten. For pludselig kunne jeg se, at der faktisk er en masse, som rent faktisk ser det – opdager det, og kommenterer på det og deler det. Ikke nok med at de registrerer det, men de tager også billeder af det og deler det med vennerne. Det er en af de ting, hvor jeg tænkte, at hvis der er nogen, som kan lide det, jeg laver, er jeg også nødt til at forklare, hvad det handler om. Så synes jeg i øvrigt generelt, at gadekunstscenen mangler at have noget på hjertet. Altså jeg synes, det er enormt ærgerligt, når folk gør det som sådan et CV-move – at de gør det i håb om at komme til at udstille på et galleri for at sælge deres ting.

Ser du det tit?

Jeg ved ikke, om jeg ser det tit, men der er jo nogle gadekunstnere, som har det som deres strategi, og det er jo takket være folk som HuskMitNavn og Papfar. Der har de været pionererne.

Så hvad er din indstilling i forhold til den udvikling – er du imod den?

Nej, jeg er ikke imod den, men jeg synes, det er ærgerligt. Fordi det gør, at du lægger nogle bånd på dig selv, hvis du sidenhen skal ud at gøre karriere, at du så måske ikke tør tage tyren ved hornene. Altså hvis du ved, at du er i gang med at gøre karriere, og at folk skal have dine ting til at hænge på deres vægge, så gør du dem måske også mere pussenuttede til at starte med. For der er ingen, der gider at blive konfronteret hver dag i deres stue… Jeg synes, det bliver ligegyldigt på en eller anden måde, og at det er ærgerligt at være prøveklud. Det er jo ikke sjovt at starte i en ny skole den første årgang, for så ved læreren ikke, hvad de laver, de ved ikke, hvad uddannelseslinjen er, og det kan være træls. Det, kan man sige, er det samme, som foregår her, ved at der er nogen, som bare går rund og øver sig i byrummet, imens de venter på at blive "rigtige" kunstnere. Hvis du kigger på en som Basco5, gør han det, fordi at han vil have en kunstnerisk karriere, og det lægger han slet ikke skjul på. Jeg kender ham ret godt, og vi har diskuteret det flere gange, og det er bare hans indstilling. Man kan altid prøve at påvirke ham. Han er halv dansker halv canadier, så han kommer fra et gadekunstmiljø, som er meget mere brutalt, end det vi har i København. For i Toronto i Canada slår man virkelig hårdt ned på gadekunst. Man bliver fjernet med det samme. I København har man jo ligefrem talt om, at det skulle blive lovligt.

Ja, at man skelnede mellem graffiti og gadekunst. Det er også det, jeg er inde på i mit speciale. Altså det her med kulturarvsbegrebet, at jeg gerne vil undersøge, om man kan tale om gadekunst som værende en del af vores kulturarv på nuværende tidspunkt, og spørgsmålet om, om den bør dokumenteres, og hvad der sker, hvis man gør det? Bliver gadekunst, når den bliver mainstream, i virkeligheden bare en del af samtidskunsten?

Jamen, Cobra-malerne vil du heller ikke kalde subkultur. Du vil bare sige, at det var nogle malere, og de malede på den her måde, og det tror jeg, er det samme, som kommer til at ske med gadekunst.

Ja, sådan er det med så mange andre subkulturer, for eksempel punken som engang var super undergrund.

Ja, men jeg ser heller ikke mig selv som en del af det, selvom jeg står midt i det. Fordi hvis man tænker subkultur, så tænker man en masse mennesker, som deler den samme agenda, og du kunne sætte alle de danske gadekunstnere i et folkevognsrugbrød (der kunne de fint være), og så køre ud over en skrænt, og så var hele scenen væk, for der er ikke særlig mange mennesker. Det er en lille scene.

Ja, det er den, og det er også meget forskellige overvejelser, som ligger bag, hvad man gerne vil med det.

Det er jo også et greb, dét der med, at hvis du ikke har noget på hjertet, jamen så forfiner du bare din teknik. Et godt eksempel er Miss Take eller Don John, som er pisse dygtige begge to, men det virker bare ikke som om, at der er noget.

Mit næste spørgsmål er, om du mener, gadekunst kan siges at indeholde et æstetisk og erkendelsesmæssigt potentiale? Lidt i forlængelse af hvad vi talte om før med forcen ved gadekunst. At gadekunst kan give det samme, som den institutionaliserede kunst kan i forhold til sin beskuer?

Jeg er meget modstander af besværlighedskunst. Altså bare fordi der er noget, der er besværligt, synes jeg ikke, at det er godt. Fordi du har brugt bladguld eller har trænet din elefant til at stå på et ben, bliver jeg ikke imponeret. Der kan også være masser af mennesker, der har god teknik, men hvis de ikke har noget på hjertet, så er det ligegyldigt, men det kan godt være æstetisk flot. Så jeg har det sådan med kunsten, at kunsten ikke behøver at være æstetisk flot. Hvis den er æstetisk flot, er det fint, men jeg synes ikke, at det er en værdi i sig selv. Kunstbegrebet er jo også forskellig for alle personer. Jeg tror meget, at det kommer an på, hvad dit forhold er til Gud. Det bliver ligeså diffust. Så jeg synes ikke nødvendigvis, at det skal være æstetisk pænt at se på.

Det er heller ikke det, mit spørgsmål handler om. Det er mere, om gadekunst kan give samme oplevelse og æstetisk erfaring, som når du går på museum og oplever kunstværker der? Så med æstetik mener jeg ikke, at det er skønt ved sin fysiske form, men mere at man som betragter får en oplevelse af, at man får noget med at reflektere over.

Selvfølgelig, det synes jeg. Men jeg tror også, at de værker, som er på gaden, ikke behøver at være lige så færdige og lige så fuldendte, som hvis de var lavet til et gallerirum eller til et museumsrum. For når jeg går ind i et museums- eller gallerirum, så er det ligesom med læserbrevene, når jeg åbner avisen, at jeg er klar på, at nu skal jeg påvirkes – jeg tager mit panser på og paraderne op, jeg gør mig klar til, at det her kan være kunst, som påvirker mig, jeg er parat. Hvorimod at hvis jeg står og venter på bussen og pludselig ser et eller andet, så er jeg slet ikke parat, og så har jeg paraderne nede. Så derfor kan den effekt, man får på gaden, være meget større men med meget mindre midler, og det er også dét, jeg siger til folk, at de ikke behøver at være fuldkommen fint og færdigt, for det er meget vigtigere, at du kommer ud og sætter det op, end at du sidder og pussenusser det færdigt. Fordi du vil også få en stor tilfredsstillelse i at komme på gaden. Så går du og kigger på det, og så går du tilbage og siger: "Det kunne jeg lave bedre", og så går du hjem og gør det bedre, og sætter op i gaden igen… Så ja, selvfølgelig kan du få en æstetisk oplevelse ude på gaden, og jeg tror også, at du rammer et helt andet publikum, som ikke nødvendigvis er et museums-

publikum, men hr og fru Leverpostej som du måske ikke kan på museer, og det synes jeg, har en værdi.

Jeg læste i et interview, hvordan du mente, at gadekunst ville blive dokumenteret fremover fordi det betyder noget. Men hvad tror du udfordringerne er ved en dokumentation?

Jeg tror, at der er mange museumsfolk, som havde håbet, at det her gik i sig selv igen ret hurtigt. Det handler om, at Louisiana i 80'erne lavede en udstilling om graffiti, som de brændte nallerne på. Jeg tror heller ikke, at gadekunst i min tid kommer ind på Statens Museum for Kunst eller Louisiana, for de ved ikke, hvad de skal stille op med det.

Nu har man lavet nogle tiltag på KØS…

Ja, men de har så også ændret deres profil til museum for kunst i det offentlige rum. Jeg har den indstilling til gadekunst, at hvis du fjerner gaden fra kunst, så står den bare tilbage som kunst, og det er noget andet. Så jeg synes ikke, det man viste på KØS var gadekunst. Det var gadekunstnere, som var inviteret til at lave gadekunst.

Ja, kuratoren for udstillingen Katrine Ring udtalte efterfølgende, at det ikke reelt var gadekunst. Netop fordi de arbejde under nogle andre vilkår, og at der var en anden ramme for det. Men at det havde momenter af gadekunst – nogle formalistiske træk.

Plus, jeg tror det var en opdragende udstilling. Så folk i Køge blev opmærksomme på, hvad der foregik i byrummet.

Du havde selv et værk med på udstillingen…

Ja, det var jo det eneste rigtige gadekunst! Jeg tænkte, at man da ikke kunne have en gadekunstudstilling uden gadekunst. Så måtte jeg jo lave det. Så det var decideret lavet dertil, men jeg havde ikke fået lov til det. Jeg gik bare ind og satte det op, imens alle stod udenfor og hørte på åbningstale.

Vil du fortælle lidt om din figur *This is no place for streetart*?

Ja. Noget af dens styrke er, at den laver grin med sig selv. Når man sætter den op, så laver man noget dobbelt, derfor er den også utrolig populær. Folk kan vildt godt lide dobbeltheden i figuren, så det er også en figur som er ret nem at sætte op, fordi den er god sætte op steder, hvor der enten er rigtig meget street art, eller steder hvor der ikke er noget. Da jeg lavede figuren, tænkte jeg, at det var sådan en højkulturel frankofil type, som drikker tør hvidvin og ikke har noget til overs for gadekunst, og selv er eksentrisk og overset kunstner.

Så du har tænkt figuren i relation til finkultur? At gadekunsten er på vej mod at bliver finkultur. Eller er det bare mig, som tillægger det den betydning?

Ja, det ved jeg ikke. Men jeg tror aldrig, at gadekunst bliver finkultur. Fordi der var en masse first movers og så kom der en masse followers. Men vi kommer aldrig til at få fat i det segment. Lige nu kan jeg mærke, at de folk som gerne vil have gadekunst, også gerne vil have Kälervasen og HuskMitNavn bordskånere, og det betyder så, at dem som har P.H lampen hængende, så sidder og ser ned på det. At tænke "Ej, det er også lidt proletar agtigt."

Men tænker du, at den "ægte" gadekunst blev skabt før den her tid? Jeg mener, har gadekunst ændret sig så meget, at den ikke er gadekunst mere?

Ja den er blevet så mainstream eller så udvandet, at folk er så vandt til den, så der skal noget andet til, før du lægger mærke til den. Gadekunsten har mistet sin kant, og det er blandt andet på grund af strik og perleplader. Så den er blevet ufarlig. Tigeren har fået trykket sine tænder ud, og er kommet i Zoologisk have, og det har KØS jo også været med til. Om det er godt eller skidt, ved jeg ikke, men det er bare sådan det går med tingende.

Så hvis gadekunsten skal opretholde sit kritiske potentiale…

Ja, så er du nødt til at finde på noget nyt… I dag holder Streetheart workshops, og ungerne i folkeskolen får af vide, hvad gadekunst er. Så når de vokser op, vil de ikke kunne forstå, hvorfor den ikke er dokumenteret.

Ja, det er en del af deres identitet…

Ja, det er ligesom at vi hænger en Asger Jorn op derhjemme.

Det er også derfor, at jeg kommer ind på kulturarvsbegrebet i mit speciale, for i dag prøve man fra statslig side at identificere, hvad det er, den danske kultur skal indeholde. Kulturarv som begreb er noget vi identificerer os med. Så derfor synes jeg, at der er en vigtighed i at dokumenterer fremover.

Ja, men det kan også være, at den generation til den tid er så trætte af det, at det hænger dem langt ud af halsen, fordi det er noget, som hører deres forældres generation til. Så kan det være, der lige skal gå en årgang, og så bliver det interessant igen. Jeg kan se, at der er en masse unger, der er glade for mine ting, for der er en vis genkendelighed i det, og de kan forholdsvis nemt selv fortsætte med det, så jeg kan se, at hvis der har været en workshop, og at de har haft Kissmama med, og ungerne efterfølgende selv skal lave det, kan man se penisformede babushka-figurer, hvor der står "Der

skal være plads til alle" eller "Man må ikke drille". En skolen på Nørrebro havde i et halv år nogle laminerede Kissmamafigurere hængende på deres altaner i vinduerne, hvor det var helt tydeligt, at der var en lære, der havde fundet det og underviste i det. Det er jo rart og lidt skægt at se. Jeg står bare og kaster sten i vandet, og så kan jeg vente på at se, hvad der kommer tilbage.

Bilag 2: Interview med Søren Behncke alias Papfar. 09.10.14. Sted: Sort kaffe & Vinyl.

Jeg vil gerne starte med at spørge dig om, hvad de forskellige udtryksformer og rum giver dig af muligheder og udfordringer?

Jeg tror, for mig opleves det egentligt meget enkelt sådan idealt set i hvert fald. Der er de to rum. Det ene rum som ideelt set er tømt for betydning, som er the white cube, som er galleriet eller museet, hvor man ligesom kan lege Gud – skabe verden fra nul. Det er en illusion, for selvfølgelig har rum en masse betydninger, men det er et rum, der er tilsigtet tømt for betydning, hvorimod byrummet repræsenterer det modsatte. Så jeg ser det som to helt forskellige vægge at spille bold op af: det offentlige rum som meget betydningsmættet, selvom der også findes byrum, som er næsten helt identitetsløse, hvor man ikke kan finde ud af, hvor man er henne i tid eller i rum. Det er i hvert fald sådan, jeg optimalt har brugt det. Så når jeg har arbejdet i gaden, har det altid været meget stedspecifikt. Det er sjældent, at jeg laver ting, som kan være alle mulige andre steder. Det er næsten altid tænkt som at være noget, der spiller op af noget helt bestemt – et bestemt byrum. For eksempel så den her Papfar karakter, som jeg har brugt meget, en af hans discipliner er at lave skulpturer til eksisterende skulpturer. Det kan jo kun fungere på den led, at det er et bestemt sted, som henvender sig til en bestemt skulptur, som jeg tillader mig at kommentere på i fem minutter.

Jeg er jo vildt nysgerrig – for eksempel har jeg fundet H. C. Andersen og den der bil, hvor du har sat en skruetrækker oven på, det var vist i Paris?

Nå, Paris? Ja, det er faktisk en dansk by oppe i Nordjylland. Det er så spøjst, for der er også London og tre-fem steder, tror jeg, i Danmark, der hedder Sibirien. Begge værker er et projekt, der hed *Manhattan-Paris*, og hele ideen var at undersøge, hvad iscenesættelsen af en skulptur gjorde for en skulptur. Altså man har en skulptur, så iscenesætter man den i en meget meget stor by og i en meget meget lille by, og så undersøger man, om det gør en forskel for oplevelsen af den her skulptur, og selvfølgelig gør det det, det kan man sige sig selv. Alt iscenesættelse betyder noget for det oplevede også vores egen iscenesættelse i forhold til hinanden og så videre. Men i hvert fald bare sådan for at konkretisere det så tog jeg til New York til Manhattan med min assistent i sin tid og lavede en masse skulpturer i gaden, og normalt ville Papfar jo bare etablere dem – tage et billede og gå – men i det her tilfælde havde jeg så brug for at tage dem med mig tilbage til Danmark til den her lille bitte by Paris, som bare er det her vejkryds med en strømfordeler og fire elmaster og så genetablere de samme skulpturer i det miljø for så at se, hvilken forskel det gjorde. Det gjorde selvfølgelig en enorm forskel, fordi at den her lille bitte by med otte huse i Paris jo er meget intimt og familiært og nært, fordi man er et sted, hvor man i princippet ikke

er et fælles byrum. Der er marker og landeveje – Thats it. Så man skal ind og snakke med nogen familier og have dem med og på en helt anden måde og involvere sig, hvor man i den store by Manhattan bare er et lille individ i den der store myretue. Så det er en helt anden tilgang. Man kan sagtens dø uden nogen lægger mærke til det sådan et sted, så det er det stik modsatte i virkeligheden, og samtidig er alt opmærksomhed rettet mod New York og ingen opmærksomhed mod Paris – i Jylland i hvert fald (griner). Så de to nøgler spiller sammen ved, at nøglen, da den så var på Manhattan, blev etableret i den del af Central Park, hvor de har etableret en skulpturpark, der har eventyret som tema, så der er Alice i eventyrland skulpturen, og der er H. C. Andersen skulpturen. Han repræsenterer lidt det, som den lille havfrue gør herhjemme som en foto opportunity, så folk står i kø til H.C Andersen. Figuren er dobbelt så stor som os, så det foto der altid bliver lavet, det er, at man sætter sig på skødet af H.C. Andersen, som om at morfar fortæller historier, og så bliver der taget det her billede eller selfie, som det hedder nu.

Det er lidt den samme figur som der står inde på Rådhuspladsen, tror jeg.

Ja, præcis og der står en magen til på torvet i Malaga. Det er sådan en klassiker, som faktisk står mange steder, og det er altid noget med, at han læser i en af sine egne bøger. I New York sidder han og læser sit eget eventyr om den grimme ælling, og så står ællingen foran ham også i bronze og glor op, og det er sådan helt patetisk på en eller anden led (griner) …

Ja, det er sjovt det der med, at den skulptur eller det motiv bliver en repræsentant for Danmark – det man gerne vil signalere udadtil.

Ja, det er branding. Og det var så hele ideen med det. Det var sådan en skulpturgruppe som rejste frem og tilbage, eller som blev lavet et sted og derefter sendt til Danmark.

Men det er jo sådan noget, der er interessant, fordi nu har du dokumenteret det, men der er jo mange faktorer, som jeg ikke har fået med, og jeg har trods alt sat mig rimeligt godt ind i emnet. Det er jo netop der, hvor jeg tænker, at det ville være spændene, hvis det var mere tilgængeligt. Når man sidder og researcher på de her emner, er det faktisk ret svært. Man kan finde nogle få billeder på Flickr, men det er meget fragmenteret. Der er nogen der dokumentere meget selv og som har deres egen hjemmeside, men så er der andre som dig for eksempel, som i stedet holder foredrag.

Ja, det er ikke så nemt at finde det store overblik i mit tilfælde.

Det er måske også ideen eller?

Ja, jeg ved ikke… Det er faktisk upraktisk kan man sige og et udslag af mit temperament. Jeg vil dog sige, at jeg arbejder på den her store bog, og har gjort det nu i meget lang tid, for det tager jo tid at lave sådan en.

Det er da spændende. Hvornår kommer den?

Den kom sidste år. (griner) Ej, det burde den have gjort. Den er blevet finansieret i over et år nu, men det tager tid at lave den, og jeg bruger hele tiden tid på noget andet, for det kræver, at man sætter sig ned og er bagudskuende, og det er lidt svært.

Har du nogen til at skrive for dig?

Jo… men jeg skal alligevel redigere materialet og finde det frem og finde en sammenhæng og en retning og kontinuitet, og det er virkeligt meget. Det er næsten som at kigge et dødsbo igennem. (griner) Det er ikke så sjovt – jeg synes simpelthen ikke, det er sjovt… Selvfølgelig har der været den her udstilling, hvor der har været et katalog, hvor alt har været bla. bla. og sådan… men selvfølgelig det her store overblik: "her har i historien bum!". Den findes ikke, som du efterspørger den, det er sandt. Foredrag der gør jeg det – fortæller for eksempel den historie rigtig tit i hvert fald.

Ja, men det er stadig igen flygtigt, ikke?

Jo, det er det… Jeg er jo den generation, som oplevede internettet og Macintosh komme, og jeg har jo en baggrund som grafisk designer, så jeg har jo fulgt med hele vejen, da maskinerne kom ind i faget og har ligesom efter mange år siddet der foran min computer og tænkt: "Næ, solen skinner, jeg ruller lige for, fordi jeg ikke kan se, hvad der sker på skærmen" og fik bare nok af alt det der på et tidspunkt og sadlede om. Jeg synes stadig, det er meget genialt med smartphones og alt det der, men jeg render lidt væk fra det på samme tid og prøver at være lidt mindre maskine og lidt mere hænder.

Du er ikke særlig hemmelig som en af de få gadekunstnere?

Nej, hemmelig? Nej, det er jeg slet ikke. Det synes jeg ikke, er spændende. Det kan man jo gøre. For eksempel Søren min gamle kollega HuskMitNavn han har jo også et meget – som udgangspunkt hvilket jeg også har – genert temperament, så det med at gøre det hemmeligt handler også om at være meget genert, tror jeg. I hvert fald i hans tilfælde. Det er som om, at det også er blevet en stil, og jeg tror også i hans tilfælde en modreaktion mod en situation, som er helt almenlig nu, men som startede allerede der, der handler om at alle gerne vil have deres eget tv-show og opmærksomhed og så videre. De der Warhols fifteen minnuts of fame skal jo nærmest i dag omskrives til fifteen minutes of privacy, fordi det hele er vendt på hoved. Så det virkede som en meget fornuftig og fin strategi på det tidspunkt, og så er

det her hemmelighedskræmmeri jo super godt fordi det "fodre hajen", så på mange måder er det interessant og ligesom blevet hans ting, hvilket, jeg synes, er rigtig skægt, fordi det på en eller anden led er tidsløst, det bliver ved med at fodre nysgerrigheden. Folk vil gerne forføres, og de vil gerne ind i den der ting, for hvis man virkelig vil, er det jo ikke svært overhoved at finde ud, af hvem han er, hvor han bor. Man kan jo ikke skjule sig i dag. Det findes ikke.

Det er vel også derfor det er blevet hypet – at det er svært tilgængeligt?

Ja, man skal gøre sig lidt vigtig, og det er jo også en iscenesættelse. Men sådan har jeg det ikke. Jeg synes, det er for besværligt, og dybest set er jeg også med tiden – da jeg lærte at få sproget omkring det – glad for at få lov til at sige noget, og da jeg jo ikke har en hjemmeside (griner) På den måde er jeg jo også svær at komme ind på, men det er jo så af andre grunde.

Men du arbejder jo også med genbrugsmaterialet pap, så på den måde er det jo ikke sådan, at du bliver stemplet i medierne, som en der går rundt og laver hærværk?

Nej, det har jeg absolut en pointe med. Det er ikke fordi, jeg er bange for at lave hærværk, men problemet med hærværk er bare, at hvis du gerne vil have et budskab igennem, vil hærværksdelen altid stå i vejen, hvis du laver hærværk, eller ting som kan opfattes som hærværk. Så for mig har det altid været vigtigt, at det ikke på nogen måder må opfattes som hærværk, for så har jeg ingen mulighed for at trænge igennem med et andet budskab. Det vil altid stå i vejen, så det er omsonst. Så fordi det jo bare er en papting, der stilles op, kan man lynhurtigt tage den og smide den ud, hvilket altid er tilfældet. Der er sikkert også nogen ting, der er blevet hugget – eller det er der gennem tiden – og det er jo også bare et præmis, man bare går ind på.

Hvad laver du nu? Har du nye værker på vej p.t., eller skriver du på din bog?

Nej, jeg har jo hele tiden alle mulige ting kørende. Det er sådan en stor gryde i kog, hvor nogen af tingende lige er startet op, og andre lige er afsluttet. … Jeg har sådan lidt forskellige små gruppeshows. Jeg har blandt andet lige flyttet en af mine gamle små figurer en paplastbil i 1:1 op fra museet på Nivaagaard og så op Vendsyssels kunstmuseum i Hjørring, og så har jeg åbnet et show på Koldinghus en gammel slotsruin i Kolding, hvor de laver udstillinger.

Så du arbejder for tiden mest i museumssammenhæng?

Ja, jeg har efter sommeren lige afsluttet en meget stor klassisk udsmykningsopgave til en lille million på sådan et stort nyt business akademi uden for Aarhus. Ja, og så det her med bogen, og så rejser jeg en del. Jeg skal

blandt andet ned til familien Asbæk en måned i et af deres atalier sammen med min kæreste, og så rejser jeg til Madeira det meste af december med en trykker. Vi har sådan et projekt, som løber to gange årligt, som er privatfinansieret. Det er vores tiende tur, vi rejser. Vi rejser to gange om året fast, en forårs- og en efterårstur, hvor vi rejser et sted hen og åbner et trykkeri, der hvor vi nu bor. Vi kører det sådan helt minimalistisk med kartoffeltryk, linoleum, træsnit og vandbaserede farver. Det fungerer som regel ved, at jeg sætter en produktion til salg, inden den er lavet, og så bliver den solgt, og for pengene rejser vi så et eller andet sted hen i Europa.

Det er da privilegeret!

Ja, det er meget privilegeret – det er helt åndsvagt. Det er så altid en begrænset produktion på 25-30 illustrationer, for mere kan man ikke producere i den sammenhæng. Og så rejser vi et sted hen, flytter ind der og etablere et trykkeri og laver en produktion i to uger, som tager udgangspunkt i det sted, hvor vi rejser hen. Så når vi tager til Reykjavik, Helsinki, Paris eller whatever, så er det altid med dannelseture for sigte også – altså hvor er vi? Hvad er der af kunst her, hvad findes i den nationale samling, og hvad er der af gallerier her? Så vi støvsuger stedet for kunst og kulturhistorie, og så laver vi samtidigt en produktion, en mappe med de her tryk. Så ja, det skifter meget, og det er også det, du skriver her i dit første spørgsmål indledningsvis det her med de meget skiftende rum, og det er virkeligt rigtigt.

Hvad er det seneste du har lavet i gaden?

Ja, der går faktisk meget langt imellem, og det er ikke fordi, jeg har produceret rigtigt meget. Jeg er jo ikke en gadekunstner, der laver deciderede kampagner, uden at det skal lyde nedsættende, men HuskMitNavn han laver for eksempel kampagner, og det er der mange, der gør – altså virkelig rykker massivt ud og sætter 100 værker op i løbet af nul komma fem. Papfar har måske lavet 15 værker i alt. Til gengæld er næsten hvert eneste værk omtalt. Så det er en helt anden volume. Papfar har ikke lavet noget de sidste år, men jeg har jo den her nye identitet, som hedder Posemanden, som er det her broderi, som ligger mere i den her husflid tradition i virkeligheden. Han lavede noget sidste år på et museum i Sverige, hvor jeg samtidig var med – og det er sådan en ting, jeg altid gør – hvis jeg har en museumsudstilling et sted, går jeg som regel også i gaden og laver noget. Der i Sverige fandt jeg så et industrikvarter lige i nærheden af museet, hvor jeg lavede en serie poseflet, på de hegn der var. Så sidste år var jeg på gaden.

Posemanden har også udstillet på KØS?

Ja, jeg er virkelig glad for det museum, og synes det er et super interessant museum. De har to gange tilbudt mig at lave noget på et hegn nede ved hav-

nen. Det gør jeg ellers aldrig det der med bare at tage et hegn og lave et eller andet. Det virker ikke for mig. Det er ikke det som motiverer mig. Stedet motiverer mig, og så kan jeg finde på at se en sammenhæng. Men fordi det nu var dem, og at jeg havde en gruppe frivillige fra DRs Kunstklub, kunne jeg lave sådan en workshop-ting, hvor jeg på en eller anden led kunne komme op, med noget der fungerede, og det var en udmærket måde at formidle hele den her tilgang til det. Men det er i virkeligheden ikke optimalt for mig at arbejde på den der måde, og jeg deltager heller aldrig i festivaller, for jeg kan ikke arbejde på den måde.

Jeg læste, at Katrine Ring, som kuraterede udstillingen, selv pointerede, at det i og for sig jo ikke var reel gadekunst, fordi at det jo netop var et andet vilkår, I arbejde ud fra?

Ja, det er sådan lidt mere workshop-orienteret. Det er svært at lave et rigtig godt værk på den led for mig i hvert fald. Det er der andre, der kan bedre en mig… Jeg synes aldrig rigtig, at det er lykkedes på den led. Men så har det selvfølgelig nogle andre kvaliteter. Det har den her workshopkarakter eller formidlingskarakter og en samtaleting, som kan være rigtig fin, hvor man kan beskrive noget om proces og teknik og materiale og alt det der. Men sådan et rigtig godt værk bliver det aldrig for mig.

Ja, så er vi kommet til næste spørgsmål. Hvordan vil du definere gadekunst?

Gadekunst, vil jeg sige, jo umiddelbart indeholder det problem – som jeg og mange andre kunstnere oplever det – det her wake up call, hvor man kan sige, at man føler sig hjemme, og at man på en alle anden led er lykkedes med et billedsprog, og så pludselig går det op for en at for at kunne være til stede med billedsproget, bliver du nødt til at kunne tilegne dig det skrevne sprog og det talte sprog også. For hvis du ikke har det som dit første sprog, så er der en fare for, at du taler billedsproget ned med det talte sprog. Man er nødt til, at genopfinde sig selv med det skrevne eller det talte sprog og alle kunstner, som jeg kender, har på et tidspunkt været ude for det, hvor de må erkende, at der er et dilemma der, og at man simpelthen bliver nødt til at lære det. Det kan godt tage mange år, hvor man ikke siger så meget, hvor man ikke har fundet sproget endnu. Det som er med ordet gadekunst er, at ord har en betydning og nogle associationer, og ordets betydning ændrer sig gennem tiden, så det man kalder noget i en tid, kan 10 år senere ikke bære det samme ord, fordi betydningen har flyttet sig, og ikke længere er dækkede. Så hvis man skulle tage gadekunst – relaterede ord ville være street art selvfølgelig – kunst i offentlige rum – der er mange ord, som alle dækker lidt det samme, men som har forskellige betydninger. Personligt synes jeg, at ordet gadekunst dækker alt lige fra kommunalt arrangerede skulpturer på et torv, til graffitien hen over folkekunsten til det man populært kalder street art til tags til alt muligt. Eller en der sidder på strøget, som maler et eller andet planetunivers med spray med skabeloner eller what-

ever. Sådan vil jeg definere det for mig selv. Når jeg hører det ord, tænker jeg, på alt der er i gaden simpelthen bredt set. I starten af 00érne kaldte jeg mine ting for street art uden at blinke, men det ville jeg aldrig kalde det i dag, fordi det slet ikke er dækkende for mine ting med det, der er sket siden. I dag ville jeg så sige, at jeg lavede – ja, det ville være en meget længere akademisk formulering – jeg ville sige, at jeg lavede kunstneriske interventioner i offentlige rum. Fordi så er det mere det, jeg synes, det er, i forhold til det jeg laver, som jeg vil beskrive som en kloning mellem folkekunst og 80'ernes installationskunst. Jeg har nemlig ikke en baggrund som graffititegner, og jeg aner overhoved ingenting om de der ting, så det er ikke mit udgangspunkt. Det er folkekunsten og et udgangspunkt i 80érnes installationskunst. Men sådan var klangen i 00érne. Hvis man sagde street art, så havde det en helt anden betydning, og den betydning har bare flyttet sig, så derfor er man nødt til at omformulere eller genformulere det. Men så er det, at historien bliver en klods om benet, fordi man refererer til en historie, hvor formuleringen ikke passer… Altså jeg mener, hvis du snakker med mig, så kender du til de ting, jeg har lavet. Selvfølelig for hvordan skulle man ellers kunne snakke om mine ting? Men så er formuleringerne omkring de ting ikke dækkende længere, fordi betydningen har ændret sig. Så man er hele tiden nødt til at genformulere ens historie i virkeligheden for at fange det rigtigt, fordi ordenes betydning flytter sig. Det er så afgørende med sprog. Jeg prøver hele tiden at blive bedre og forbedre mit sprog både det billedmæssige, det skulpturelle og det skrevne og talte sprog – gøre det mere præcist og mere interessant og tidssvarende. Så det er en kontinuerlig forbedring på alle sproglige niveauer, kan man sige, så det er vigtigt, hvad man kalder ting.

Synes du gadekunst er en vigtig del af byrummet?

Ja, det synes jeg, det er. Det er jo et meget anarkistisk projekt, men i min optik ser jeg det som en forlængelse af folkekunsten og så selvfølgelig også som en del af populærkulturen. Men jeg kan godt lide, at man kan se hvem, der bor i den her by, og samtidigt er jeg også glad for, at det ikke er alle vegne. Hvis man tager København, er det mest af alt på Nørrebro og Vesterbro. Mange andre steder kan det ligesom være byplanlæggeren, der får ordet, og det kan være elitært og ikke så folkeligt, for det giver nogle helt andre muligheder og et helt andet udtryk, som jeg ikke ville være foruden. Det er jo dejligt med dannelse, og nogen der har tænkt lidt længere over tingende og lidt dybere med lidt mere gods og har lavet lidt flere lektier, inden de bare klasker noget op. Men jeg kan godt lide, at man kan mærke sin befolkning, at det er en levende by, at man kan se, at folk er til stede, at man kan aflæse, hvad det er for en by, med det som bliver lagt ud. Det er jo noget, der før i tiden blev begrænset til kommercielle kampanger og så til firmaets opslagstavle eller den slags ting, som så bare er over det hele nu i bestemte hipster dele af byen, hvor de til gengæld så ligger i lag som en lagkage, ikke? Altså lag på lag på lag på lag og hurtigt udskifteligt og det har jo ændret sig meget, fra jeg gik i gang i starten af 00érne, hvor der jo var

nogle gyldne år, hvor man jo havde det hele for sig selv. Det var jo helt fantastisk. Men som udgangspunkt synes jeg det er fint. Ekspress yourself, det må jo være sundt, også selvom der er meget lirum larum og plidder pladder. Men det bliver jo hurtigt malet over, og der er stor udskiftning i det. Det er ligesom blevet en del af byens udtryk i dag, og det synes jeg virker naturligt. Hvis man er træt af det, kan man jo bare gå i en anden bydel. Det er jo dejlig at blive fri for det og selvfølgelig lidt ærgerligt, hvis man bor der, (griner) men så ser man det nok ikke. Det er sådan en lidt udvidet klub på en eller anden led – alt muligt tingeltangel alle vegne, og det synes jeg bare er fint. Det er et problem for nogen, der synes, det er irriterende og ikke er så glade for det. Det kan jeg godt sætte mig ind i. Man har malet sit hus, og så kommer der nogen og tagger det, og så koster det kassen at få det væk. Så tagger de det igen, og så må man bare acceptere, at det er sådan her, hvor du bor. Det er junglens lov – hvis du er træt af det, så må du flytte. Hvis man bor i byen, og ikke gider sine naboer, så må man flytte et sted hen, hvor naboen er lidt længere væk. Man kan ikke både få i pose og i sæk. Man må ligesom acceptere, at man bor der, hvor man bor, på en eller anden led.

Tænker du, at dansk gadekunst er særskilt fra anden gadekunst?

Jamen, det tænkte jeg jo lidt over. Nu har jeg jo fået lov at læse dine spørgsmål, og det var rigtigt dejligt at tænke lidt over det. Hvis man nu tager den traditionelle gadekunst, så er det her populistiske kulturimport, som jo kom først og fremmest med graffitien, for mig utroligt svært at kende forskel på. Selvfølgelig kan jeg se, at der er et tag, som har en identitet, men der er ikke den store forskel på, om du er i Bulgarien, eller om du er i New York eller i Danmark – det er sku det samme for nu at være grov, ikk? (griner) Nu er der en masse graffitifolk der bliver sure. Men selvfølgelig har de hver deres stil, men grundlæggende er det ikke til at se, hvor du er henne. Du kan se, hvem det er, men ikke om det er i Norge eller Sverige, og det kan man langt hen af vejen heller ikke, i det man populært set kalder street art. Det er meget nemmere at se forskel i folkekunsten, altså hvis man ser på dansk folkekunst. For eksempel så har Cronhammar og hans kollega udgivet en bog for nogle år siden, der hedder *Jydsk folkekunst*, som er ret fantastisk. Alle der kommer fra provinsen kender en eller anden særling i byen, der har en eller anden hokuspokus, som vedkommende bygger i sin have, og i Danmark har folkekunsten traditionelt vis være noget med jern eller noget med beton, fordi det er der meget af, og det er nemt at komme til. Man kan hurtigt klaske noget beton op ude i haven, og der er masser af eksempler på den slags rundt omkring i Jylland i hvert fald. Hvorimod hvis man tager til Sydamerika, vil det typisk være papmache og papir, folkekunstens materiale vil bestå af. Det er lidt sværere i dag. Jeg tror måske i dag, at man kan sige, at der i Norden er en tendens til, at der er meget med strik og tekstil. Jeg tror måske, at det er meget nordisk, for jeg synes ikke at have set det så meget andre steder. Jeg har oplevet det i norden på Island, Norge, Sverige, Danmark og så videre det her med at have strikkede ting

omkring inde i byen men ellers synes jeg, at det mest af alt er noget med at male noget op på en væg, hvad enten det er freestyle eller med skabeloner og så klistermærker. Så er der det her med at lave perleplader. Man ser jo meget de her danske institutioner 70'ernes materialer i børnehaverne, som jo netop er perler og strikkeri og snore og noget og tændstikker på kastanjer og vikle snore om – hele det der børnehave sceneri fra slut 60érne og frem, synes jeg, man ser i gaden nu, så måske er det meget nordisk.

Jeg synes også, at dansk gadekunst også til tider kan være lidt underspillet. Det er som regel meget småt rent fysisk i forhold til, hvad man ser i andre lande.

Ja, altså personligt har jeg jo gennem årende bevæget mig mere ud af byen for at finde noget jomfruelighed for at finde et sted, hvor man ikke lige forventede, at man ville være til stede på den måde i et byrum eller i det offentlige rum på grund af den her lagkageting. For at finde den ting som jeg fandt i starten, hvor tingende står i en lidt større kontrast. Når man er i en by nu, så forventer man at se gadekunst, ikke? Det gør du ikke, hvis du bevæger dig ud i en skov eller går ind på en kirkegård eller går ind på en resteplads. Så min tendens har været at tage længere og længere væk fra metropolerne sådan helt naturligt. Mine projekter har altid flyttet længere og længere ud, hvis det har været i byen, har jeg forsøgt, at finde nogle skjulte hjørner i byen. Paradokset er jo så, at hvis man for eksempel er på Manhattan, så ser man i en stor del af byen ingen gadekunst længere, fordi det simpelthen er strafbart. Giuliani fik i sin tid ryddet op så meget, at byen fik en masse slum ud; en masse narkotika og det der beskidte New York, som vi kender fra 80érne, hvor man rullede vinduerne op, når man holdt for rødt. Det gør man jo ikke længere. Det er en meget tryg by. Dengang var det en meget beskidt by, og man så masser af pis og lort og masser af gadekunst. Den er næsten barberet. Så når Posemanden er mest kendt for at have det her meget enkle udtryk, hvor jeg bare hiver en strimmel hvide plastikposer gennem et hegn, så det næsten æstetisk ligner et tavlekridt på en skoletavle, så er det simpelthen fordi, det kun må tage 10 min før politiet kommer. Så bliver du brummet, og så kan du sidde der i fem dage, og det gider du ikke. Det er ikke nogen rar oplevelse. Så det er godt, at det her udtryk er så enkelt, og det har helt praktiske årsager, og det har det egentlig altid haft som udgangspunkt med mit udtryk også med Papfar. Det var et spørgsmål om, at lave så meget for så lidt økonomisk set, så det er sådan en 80'er strategi om at finde et materiale, man kan lave en skulptur med, som ingenting koster. Ideen er hugget fra arkitekterne, hvor jeg så arkitektskolens elever i sin tid sidde og bygge modeller og tænkte det der, det er genialt. Men så i stedet for at købe de her dyrere foamboards, som de bruger, så går jeg selvfølgelig bare hen i genbrugscontaineren. Danskerne er jo så skide dygtige til at samle alt deres affald, og de står alle vegne, så man behøver ikke engang at have et lager derhjemme. Jeg finder det, jeg skal bruge. I starten brugte jeg kun tape. Nu bruger jeg også lim og nogle gange også trælim… uha! (griner) Men så lærer man jo også noget om, hvordan det

bevæger sig, og pappet har jo åbnet sig op for mig på en måde, som jeg ikke har kunne forudsige. Jeg har jo lært en masse, og det er blevet en del af mit sprog på den led. Men det startede af praktiske årsager ligesom med det med plastikposerne, så er det med udgangspunkt i den her tradition som husflid. Vi har alle den her køkkenskuffe, som er fuld af plastikposer, fordi vi glemmer at tage indkøbsnettet med i supermarked. Så jeg kan lynhurtigt tage rundt til alle mine venner og tømme deres køkkenskuffer. Så har jeg en helt masse poser, som jeg bare kan sorterer op i farver og klippe op i strimler, og så har jeg et materiale, som der ingenting har kostet. De her trådhegn er jo så at betragte som en krop lavet af tekstil, som man bruger til et broderi, om man vil. Og så bevæger man sig jo billedsprogsmæssigt ind i et sprog, som omhandler alt pixeleret altså startende fra græsk-romersk mosaik over til 80érnes arkadespil til pixelerede text-tv og så selvfølgelig hele broderi-traditionen. Så man har pludseligt en kæmpe kunstnerisk billedhistorik kunsthistorisk set at trække på, som alle kender. Alle kender det sprog, og det er ikke sådan noget, jeg spekulerer i, jeg går bare i gang.

Har du planlagt det hjemmefra?

Ja, det har jeg jo gjort meget mere nu, end jeg gjorde før, og det har jo at gøre med, at Google Maps pludselig kom. Så når jeg tager til New York eller et eller andet sted hen og laver papskulptur eller broderi, så har jeg jo været der, for jeg har været på Google Maps og fundet mine steder. Det brugte jeg lige fra da det kom, for så skal jeg ikke bruge en uge på at gå rundt men kan være der inden og udse mig nogle steder, og så er firs til halvfems procent af stederne, som de ser ud på Google Maps, fordi det også ændre sig. Jeg oplevede for nogle år siden, at når man går på Google Maps i Madrid, så kan man se Madrid over fire forskellige årstal første gang helt tilbage tæt på 00'erne, og så kan man vælge at gå i Madrid fire forskellige årstider. Det vil sige, at om hundrede år kan du gå rundt i Madrid, som byen så ud for hundrede år siden. Det er fantastisk at tænke sig. Jeg gad godt se København nu, som det så ud for hundrede år siden, hvis man havde muligheden. Det værktøj – muligheden for at researche – den teknologiske udvikling i takt med den ændre min forberedelse rigtig meget.

Så du starter med at tænke et sted og begynder at google?

Ja, og så undersøger jeg stedet på en helt anden måde, end jeg ville gøre det for ti år siden.

Det er en anden og mere kalkuleret måde at opfatte gadebilledet.

Ja, men det hænger sammen med, at det er så stedspecifikt for mig. For mig handler det om at undersøge, hvad der er at spille bold op af, og så opstår der alt muligt. Det man ser på Google Maps rent formatmæssigt kan snyde en, altså det kan være enten større eller mindre, end det man troede. For eksempel i New York er det typisk meget større, end man tror. Jeg har ople-

vet at komme til Manhattan og så komme derhen, og så er det meget større – et meget større hegn, et større rum. Det er også en kulturelt bestemt ting, for de her trådhegn, som vi kender rigtig godt i Danmark, dem finder du ikke i London for eksempel. De er en del af arkitekturen, af planlægningen. Jeg havde fundet et af de her steder, som er et hegn, som det typisk optræder på en parkeringsplads, hvor der ikke er bygget noget. Så knalder man et hegn omkring og et skur op, og inde i det skur sidder oppasseren, og så betaler man for at parkere, og det er det. Det vil sige, at man jo har et hegn og et skur lige bag ved, og det gav Posemanden den her mulighed for at lave en imaginær dør – sådan vupti! – skrive personale og så var det bare det. Jeg havde fundet det her sted, som var helt perfekt, men hvad jeg ikke vidste var, at da jeg så kom til den her gade, var der fuld af politibiler. Det var den gade, hvor betjentene sad og fik deres frokost! Så tænkte jeg; hvad faen gør jeg nu, ikke? (griner) Jeg besluttede mig for, at gå hen til en af betjentene og sige, at jeg gerne ville lave det her på det her hegn, tage et billede og tage det ned efter og gå igen… Min erfaring med myndighederne er, at hvis du er parat til at give autoriteten hundrede procent fra dig, så går de med til hvad som helst med mindre, at det er hærværk. Hvis man er parat til det, kan man få lov. Nå, men så står man der og forklarer sig på engelsk, og der var det godt at have et billede med, så man kunne vise: se, det er sådan noget her, jeg laver. Normalt vil jeg lade det hænge, men i dette tilfælde måtte jeg tage det væk. Det er også fint med mig. Jeg skal jo bare have et billede – ideen fanget… Så står jeg med mit flet, og så går der to minutter, så kommer ham fra skuret ud og spørger, hvad jeg har gang i. Så må jeg fortælle ham, at jeg har aftalt det med betjenten. Så siger han: "Nå nå, men husk lige at fjerne det!". Så fik han autoriteten igen. Så fortsætter jeg, og så går der to minutter, så kommer han med igen med sin overordnede, for han gider ikke hænge på den her. (griner) Så det får tit sådanne lange efterspil, som man ikke kan se på Google Maps. Både Papfar og Posemanden er fuld af anekdoter, og de har anekdote-karakter. Man har faktisk den her vandring, som jeg altid har været glad for: Der er en ide, man realiserer ideen som skulptur eller flet, der tages et fotografi, det bliver til en fortælling, der bliver bedre og bedre for hver gang, den kommer fra en god fortællers mund. Så det er H.C. Andersens fjer, der bliver til fem høns. Jeg har nogen gange hørt om det Papfar har lavet fortalt så fantastisk, at det var meget federe, end det der i virkeligheden skete. Så der er en vandring gennem alle de her medier, og det er enormt brugbart for mig især i fordrags sammenhæng, for jeg kan fortælle en historie på en underholdende måde, uden det bliver for nørdet eller akademisk. Så kan jeg få lov at fortælle om: Hvad er en form? Hvad er en farve? Hvorfor oplever vi, som vi gør med relation til sanserne? Det er nemmere at fortælle gennem anekdoten, og det har været et stort plus, som heller ikke var noget, jeg har kunne spekulere mig til… Det er igen en gave af bare at bevæge sig.

Det er en tilfældighedsæstetik?

Ja, og jeg tror, jeg har fået en gave på den led.

Det næste spørgsmål, er jo ret centralt emne i mit speciale. Det her med om gadekunst kan siges at indeholde samme type æstetiske og erkendelsesmæssige potentialer, som man ellers historisk har knyttet til kunsten?

Jeg har faktisk skrevet nogle noter til det der… Det handler om det med potentialet, ikke?

Jo.

Det nemme svar ville være at sige; "det vil tiden vise". Det er jo lidt som at spå om fremtiden… Det har det jo i nogen grad. Jeg synes jo at… Ja, det hænger lidt sammen med dit næste spørgsmål om kulturarv. Man kan godt sige, at det har det jo allerede gjort. Hvis man nu for eksempel knytter det til den der plade, der hedder Song´s For Drella, som Lou Reed og John Cale lavede tilbage i 90'erne, som handlede om Warhol, så er der en af sangene, hvor Warhol brokker sig over – eller kommenterer på kunsten. Han taler om problemet med klassisk kunst; om klassicismen og impressionismen og problemet med personality og alle de der retninger, som han alle sammen har noget negativt at sige noget om. Til gengæld kan han godt lide de der druggy downtown kids, som han kalder det. Hans pointe handler om, at han mener – og det er en holdning, mange har – at skoling kan gøre mere skidt end gavn i nogen sammenhæng, fordi man lærer noget nyt men bliver samtidigt også begrænset. Man får taget noget originalt fra sig. Det er svært at holde på sin egen originalitet, samtidigt med at man modtager skoling. Så allerede der har den sat sine spor, kan man sige. Så det vil der helt sikkert… Igen vil jeg referere til den her jyske folkekunst bog og i det hele taget folkekunsten, som i hvert fald har vist sit værd, og som bliver mere og mere trendy. Så kan man kalde det primitive art, men i min optik er den en del af det samme, den del som foregår i det offentlige rum. Jeg mener ikke, man kan adskille det fra hinanden. Det er til stede, men det er et spørgsmål om hvad og hvor meget og til hvilken side, og hvem der skriver historien.

Når nu vi taler om skoling og nærvær – det her med den rene idé – der kan gadekunst vel godt være mere "ren" som udtryksform?

Ja, det er et momentum, som alle bevægelser har. Et momentum hvor der er en samtale mellem kunstnere, der ligesom finder en vej, der er frugtbar, og så fylder man på der. Vi kan jo trække det over til det næste spørgsmål, som handler om kulturarv, så er det jo samme historie, som det jo altid er med de der first movers. Jeg var teenager i starten af 80érne, og min ungdoms-bevægelse var jo punken, og jeg kan tydeligt huske, da den kom. Man ser stadig punken i dag, men det man ser er i store træk en form for forædling eller karikatur på, hvad det gik ud på. Sådan er det nu også blevet med det, som hører til street art – det er blevet mainstream. Det er en naturlig ting, som altid sker på samme måde. Folk laver et eksperiment musikalsk,

modemæssigt som er mere nyt end tradition. Man har altid en tradition med sig, for man kan ikke lave noget uden tradition. Så relaterer det til ingenting, og det findes ikke. Det må altid stå på skuldrene af kunsten. Det kan ikke være anderledes. Hvis du lavede noget, som var helt nyt, så ville folk ikke vide, hvad de lavede. Det kræver en reference mulighed… Ja, så bliver det kommercialiseret, kørt plat på og forenklet…

Hvad tænker du om, at gadekunst er blevet mainstream?

Det synes jeg bare er naturligt. Så gør man bare noget andet. Altså det er ikke det, som det var. Nu er det noget andet, ligesom alt andet, var noget andet og blev til noget nyt – That´s just the way it is. Det man bare skal fokusere på er, om det er kvalitet eller ikke er kvalitet, og hvad det kan føre til for en samtale og tanker. Jeg er bare glad for, at jeg fik lov at være en del af den danske scene, da det virkelig var et luksus sted at være, fordi man havde det hele for sig selv. Det var helt vanvittigt mystisk, fordi hvis man ser det i forhold til folkekunst konteksten, endte det som noget, der blev meget populært – det lugtede lidt af folkekunst der i 00érne, selvom bevægelsen i nogen grad er importeret fra amerikansk undergrundskultur som så meget andet, så havde det stadig det her ben i folkekunsten. Det har altid været der med den her populistiske ting omkring det – det man kalder street art i amerikansk termologi – hvis man ser bort fra graffitien, som jo også betegnes som en del af scenen på en eller anden led. Det man vil kalde street art er jo Basquiat, Keith Herring og deres generation og 90'ernes, hvor det virkelig tog fat, og så kom det her for alvor til ti år senere ligesom jazzmusikken og alt muligt andet… Tidsforskellen er jo kortere i dag, og der er næsten ingen spring længere, medierne og formidlingen er så hurtig nu. Det er jo den sidste generation nu, som for alvor kan huske det på kroppen. Det er næsten ikke til at forstå i dag, hvilken langsomhed alting var dengang, og hvad det kunne. Så skal man virkelig have noget dannelse, og så er der nogen, der må fortælle mig den historie. Så skal det virkelig bygges op for, at jeg kan gå ind i den kulisse og føle, at jeg er der.

Det er også derfor, jeg synes, det er vigtigt at dokumentere.

Ja, så eftertiden vil skrive. Måske vil man se street art som en del af hele tiden, som man måske kunne kalde oplysningstiden version 2.0? I oplysningstiden tilbage for hundrede år siden var en tid, hvor de havde en dannelses-ryg, hvor man så ud i verden på en ny måde. Godt nok kun i overklassen men det har man ligesom fået igen de sidste tyve år af teknologiske årsager, så alle kan være alle steder på en gang pga. Internettet og alle kan rejse rundt i verden, for det koster ingenting. Jeg tror man vil sammenligne med det, og det vil skrive sig ind i den historik, vil jeg tro… Det er bare et bud.

Dit værk *Paphorn i sikkerhedskuffert* var en del af en udstilling til Aros eller hvordan?

Nej, det var en del af fem værker til et gruppeshow, men Papfar lavede den nok mest berømte happening på Aros, hvor jeg smuglede en kæmpe slangebøsse ind til deres store skulptur *Boy* af Rob Mueck, som er deres varemærke. En lang fortælling som jeg ikke vil give dig nu, men du kender den sikkert?

Ja.

De inviterede mig så ind tre år senere i '08 til at lave min første retrospektive udstilling. Jeg startede allerede i '03, så det var underligt at skulle lave en museumsudstilling. Det var en klassisk retrospektiv udstilling med 75 værker, hvoraf ingen af værkerne var mine egne længere. Jeg lavede et enkelt værk til den udstilling, resten blev hentet hjem. De der papkasser blev lavet til et gruppeshow, der hed *People and Places* til Charlotte Fogh Galleri i Aarhus tilbage i '05. Lige præcis de paphorn gjorde to ting for mig. Det ene var, at hvis man ser på pappet som materiale, så er der et hierarki i det, som handler om at pappet er nederst i hierarkiet, og bruges til at emballere det som har værdi, og jeg havde lyst til at vende rolle fordelingen på hovedet for at gøre pappet til værdi i sig selv. Samtidigt er jeg meget optaget af objektet – hvad objektet kan som skulptur, den måde som objekter kan bære på betydninger og vores behov for at fastfryse erindringer. Den type værdi af en ting… At de kan være bærere af en historie. At objekter kan bære på værdi, er en mur man kan spille bold op af. Når Papfar går ud og roder med sådanne symbolbærere, så er der en fælles historie. Det vil sige, at uden at jeg har lavet noget, er der allerede noget at bygge på – en mur af betydning, som jeg kan spille bold op af. De her guldhorn er nok de optimale indenfor nationalromantisk symbolbærere. De er så fantastiske og smukke og har den her helt vilde historie med alle de her tyverier og genskabninger. Samtidigt med det er de symboler, som hornene bærer, omgivet af mystik. Jeg blev sat i gang af den her ide om at lave den her rollebytning i de måder, man ser tingenes værdi… Det er faktisk de eneste originaler tilbage, det er paphornene, og så er vi inde på det igen – hvad er original, og hvad er ikke original? Hele den diskussion har jeg så lige været inde at kysse. Så var der det der med de transportkasser. Igen en meta-ting at tage noget der er transport og lave det om til en værdigenstand og så lave en transportkasse til den – så bliver det helt nørdet. Værkerne går i stykker, de er skrøbelige, og derfor bygger jeg transportkasser. Det er en passioneret del af mit arbejde. Det er et smykkeskrin, som jeg laver til alle mine skulpturere. Når mine værker er færdige, er de altid til nogen, og de får så den her transport kasse med. Dem som køber mine værker har ofte samme fetish med transportkasserne som mig. Blandt andet har ham der ejer paphornene insisteret på, at de skal udstilles i transportkassen. Så når paphornene skal udstilles, er jeg altid spændt på at høre fra udstilleren, hvilke diskussioner de har haft med ejeren af hornene, fordi han insisterer på, at de skal være og udstilles i transportkassen.

De piktogrammer der er på hornene, hvad viser de?

Det er selvfølgelig pappets piktogrammer, altså advarselsikonerne, ikonet for knuste glas, paraplyen og så videre, for sådan må det naturligvis være i mit sprog.

Det leder jo meget godt hen til det næste værk som jeg vil spørge dig om *Reinkarnation* ved Terp kirke fra 2009.

Ja, *Reinkarnation* var en del af et kunstprojekt, som var en konsekvens, af det vi talte om tidligere, hvor jeg flyttede længere ud af byen for at finde det her jomfruelige sted. Den udspringer af den her udstilling og undersøgelse af, hvad to forskellige bymæssige rum gør ved oplevelsen af en skulptur. Jeg kaldte udstillingen for *Road art.* Det var meget dogme-agtigt og tog udgangspunkt i E45 med fokus på den danske del nede fra Padborg op gennem Jylland til Frederikshavn. Konceptet var, at min assistent og jeg kørte af sted og lagde mærke til, hvad skiltningen var. Jeg registrerede overkørt dyr for eksempel. Havde en liste over ting – et studie af bymæssige offentlige rums natur eller struktur altså forholdet mellem den natur og kultur som var til stede. Vi undersøgte, hvordan vi bevæger os gennem tid og rum, hvad arkitekturen er, hvordan spiser vi på den her rejse, hvordan opfører vi os i det her bymæssige rum. Blandt andet opfører folk sig helt anderledes på en resteplads. Der er masser af registrer. Det var den ene ting. Noget andet var, at lave det her helt specifikke kunst på et sted, som man fysisk skulle kunne se fra E45. Det var konceptet. Vejen var jo sådan, at den var overplasteret med kirker, det er jo en del af vores kultur… Kirken som et jomfrueligt sted er gået tabt i byerne og giver en interessant mulighed, fordi kirkegården ligesom kirken er betydningsbærere. Når man går ind i kirken, dæmper man stemmen, fordi det er et sted, hvor man viser respekt og reflekterer. Kirkegården kan det samme som rum, og handler om alt det, jeg holder af, nemlig skulptur som kunst. Også sproget i virkeligheden. Der står beskeder på gravstene med typografier, som viser, hvordan vi forholder os til sproget som bærere af betydning, og hvordan dette har ændret sig gennem tiden… Nå, men lige i sammenhængen er der, hvis man lægger mærke til det, altid et tomt kvadrat som venter på den næste, og der var lige en mulighed for, at jeg kunne lave denne her gravsten af pap. Der er flere forskellige, hvor der står forskellige ting på. Med *Reinkarnation* var der et sammenfald med genbrug, og det at alt vores liv som helhed er en reinkarnation: en fødsel, en død oven på døden, og det symbol findes på pappet, så der var en logisk kobling til livets cyklus. Gimmicken ligger så i, at som købmanden der sætter sit skilt op med "Er straks tilbage", kunne jeg så også få med. Så det er de der helt enkle tanker.

Ja, ordene refererer vel også til livets store cyklus?

Ja, alt dør også pyramiderne. Det tager bare længere tid. Det er en naturlig ting, som jeg holder meget af i mine skulpturer. Det er vigtigt for mig, at de bærer netop dén pointe.

Bilag 3: Interview med Gry Worre Hallberg, medstifter af Fiction Pimps. 27.11.14. Sted: Dome of Visions.

Vil du fortælle om baggrunden for Fiction Pimps – hvilke ideer og intentioner I har?

Ja. Det, der samler os, er en fælles intention om, at demokratisere den æstetiske dimension. Med det mener vi at åbne kunstens rum, så det åbner sig på hverdagslivets scene, og en af de scener, vi så har været meget på, er gaden. Men vi har også været på konferencer og i andre sammenhænge. Så det er en intention om at udfolde den æstetiske dimension, som vi forstår som et sted, hvor man oplever verden på sanseligheden og poesiens præmisser og åbner den dimension uden for kunstens rum, så den ikke kun er eksklusiv tilgængelig. Det er i hvert fald en af intentionerne, og det er en intention, som jeg i hvert fald artikulerer meget kraftigt. Fiction Pimps er på mange måder udsprunget ud af Club de la Faye, som er et kunstnerkollektiv, som alle kan blive en del af, og hvor man kan tage initiativer til at lave performances i alle mulige forskellige kontekster. Rigtig mange af dem, som står bag Club de la Faye, har performet med Signa tidligere og begge elaborerer over immersive performance metoden. Den immersive performance kunstmetode opstår i starten af 2000 i England med punchdrunk – altså det immersive er, at man skaber et rum, der er andenverdenslig, hvor det føles, som om at man er kommet ind i et nyt element med sin krop. Det kommer fra installationskunsten, så immersive theatre hedder det i England. Hvor man med installationskunsten siger, at det er ligesom at blive skubbet ned i vand, og så navigerer man anderledes, fordi man er i et andet element. Det er den performancekunsttradition der hedder immersive, hvor det er ligesom at komme ind i et andet rum. Den trækker vi på, og det er en generel tendens, der har været i performancekunstlandskabet i løbet af 00'erne og 10'erne… Så har jeg jo også Sisters Hope, hvor vi går specifikt ind i uddannelsessystemet og arbejder med at udfolde og åbne den æstetiske og sanselige dimension og finde ud af, hvordan vi kan udforske nogle mere sanselige og erkendelses undervisningsformer og metoder osv. Igen med henblik på at demokratisere den æstetiske og sanselige oplevelsesdimension.

Så i og for sig er det alle sammen nogle værdigrundlag, som bliver ført videre bare i forskellige udtryk?

Ja, præcis, og jeg har så også artikuleret den her vision, som jeg kalder Sensuous Society, som netop er det – altså det er et samfundsbillede, hvor det er den sanselige dimension, som er i centrum, og jeg ser de forskellige ting, jeg gør, som noget der eksperimenterer med den vision på forskellige platforme. Så når jeg laver noget med Sisters Hope, så eksperimenterer jeg med den vision specifikt ind i et uddannelsessystem – hvordan ville skolen i et Sensuous Society være? Og her i Domen ser jeg det som: hvordan kan man bo i et Sensuous Society? Den vision er jo udsprunget netop ud fra den

erkendelse af, at den æstetiske dimension har været underprioriteret siden oplysningstiden og industrialiseringen, og derfor er der en kollektiv længsel mod at åbne den, og hvordan ville vores samfund se ud, hvis man havde den æstetiske dimension i centrum? Det er et radikalt fremtidsbillede, og så afprøver jeg det i performance eksperimenter, afprøver hvordan det så ville se ud. For man kan jo ikke vide det, og jeg tror heller ikke Sensuous Society er nogen utopi. Det ville også være et frygteligt sted på mange måder, det er bare noget, der er brug for at blive artikuleret, fordi det har været underprioriteret i så lang tid.

Så Sensuous Society er en vision, men er det også en form for manuskript for den ideelle tilstand?

Nej, det er det nemlig ikke, for så ville det være en utopi. Det er et fremtidsbillede, der gør, at jeg kan eksperimentere med det sanselige på forskellige platforme. Det er et fremtidsbillede, hvor den æstetiske dimension er i centrum for at sætte fokus på betydningen af den æstetiske dimension for alle mennesker, ikke kun for kunstnere. Så der ligger jo også en kritik af kunstsystemet på en eller anden måde, fordi den har været for eksklusiv, og vi vil gerne åbne det rum hos flere mennesker og på den måde demokratisere det æstetiske.

Ja, det kan man også sige at gadekunstens agenda er som udgangspunkt – en modreaktion på kapitalismen og hele systemet.

Ja, og det er vi fuldstændig i tråd med. Når man trækker performance ind i gadekunst, bliver det det relationelle, man bringer i spil, fordi vi er der jo så med vores kroppe – vi er jo værket i den situation – og det er også midlertidigt, for så er vi væk igen. Der er ikke noget aftryk efter os nødvendigvis. Andet end måske dokumentationen og måske hvis vi for eksempel har brugt mel, så ligger det et par dage på gaden, og så er det jo væk. Men jeg tror, vi har et fælles værdigrundlag, som trænger igennem al gadekunst – hos alle aktører.

Så det er som udgangspunkt dét, at i har samme værdigrundlag, som gør, at I kan indskrive jer i gadekunstkontekst? Hvorfor er det ikke bare performancekunst i mere traditionel forstand?

Vi har aldrig selv brugt labelen gadekunst om det. Vi har altid bare kaldt det performancekunst, men så er der nogen andre, som reflekterer ind i det og tænker, at det er det også, og jeg vil ikke modsige at det er dét, for det foregår jo på gaden meget af det, og så er det jo kunst på gaden. Jeg har ikke selv så stor viden om gadekunstfeltet og ved ikke præcis hvordan vi indskriver os i det, for jeg tænker mere, vi er intervenerende performancekunst – kunst der intervenerer i hverdagslivet – men jeg kan godt forstå, at man udefra kan læse det ind i en gadekunstkontekst. Det tætteste vi er kommet på at kalde det noget med Street, det er, at vi har sagt, at vi er

poetic street warriors og der bruger vi jo navnet street art direkte. Jeg tror ikke, vi har sagt poetic street art, men tror vi har sagt "vi er" for værket er jo os, det er vores kroppe i rummet, at vi er poetic street warriors. Jeg tror også, vi har brugt ordet gadeaktion. Vi lavede et projekt der hed 13-12-11, som også foregik på gaden, hvor vi satte blokader op i København, men poetic street warriors er det, som kommer tættest på, og der ligger en lille film, hvor vi går på gaden med the crack og snakker i en megafon, og det er også der vi bruger poetic street warriors retorik.

Vil du fortælle om Poetic Street Politics og The Swamp, som du nævner i din artikel?

Ja, Poetic Street Politics var en del af en performanceinstallation, som hed The Crack, som foregik på House of Futures på et traditionelt kontor, hvor vi ændrede et af rummene til et Crack. Vi lavede et narrativ, som gik ud på, at Fiction Pimps kom fra en anden planet, der hed Chora. Chora er en anden tidsdimension end Kronos. Det var sådan i den græske mytologi, så vidt jeg har forstået, at der kæmpede de mod hinanden. Kronos som er den kronologiske tidsforståelse, som er dominerende nu, og Chora er den mere rummelige tidsforståelse, altså det er livmoderen. Fiction Pimps kom så fra Chora, hvor den æstetiske dimension allerede dominerer. Så vi havde fået et kald fra universet om, at der var brug for, at den æstetiske dimension skulle manifestere sig flere steder på jorden, og så var vi taget ud i vores rumskib, og vi havde sådan en Barberella-æstetik og fandt ud af, at i København var der virkelig brug for at åbne den æstetiske dimension. Så havde vi slået os ned på House of Futures og skabt et Crack – altså en sprække i hverdagslivet. Det var så et sanseaktiverende univers, hvor vi aktiverede den æstetiske dimension ud fra, at det var det, som var brug for blev aktiveret, fordi vi kom fra Chora, og det var det, vi stod for. Og nogle gange gik vi så på gaden derfra, så det var sådan en hovedcentral. Vi havde også besøgende, og vi gik blandt andet på gaden med Claudius fra Reverend Shine og Blachman. Så gik vi med magafoner og spredte budskabet – We need to activate the aesthetic dimension…. Når vi gik på gaden derfra, så var vi poetic street warriors and we did Poetic Street Politics. Det politiske ligger i den samfundskritik, som siger, at den æstetiske dimension er underprioriteret, og at den har brug for at blive aktiveret – at få mere liv. Ja, det var så grundlaget for det. Med The Swamp var med Club de la Faye, og der skulle vi bringe det beskidte tilbage til jazzen på en eller anden måde. Vi lavede så et New Orleans Miljø/environment under Jazzfestivallen, hvor vi tog det ud på gaden, og der var narrativet, at der under jordens overflade er en stor Swamp, og nogle gange dukker den op, som når der er vulkaner, og så er den der i noget tid, og så trækker den sig tilbage igen, og når den så gør det, så trækker den The people of The Swamp med sig. Så når den dukker op, så kommer der en masse mærkelige mennesker, som er blevet fanget ind gennem tiderne. Så der er folk fra forskellige tider tilbage fra antikken til op igennem avantgarden, så alle mulige arketyper fra forskellige typer. The Swamp kommer altid op når "The Time is Ripe", som er et begreb fra jazzen.

Så der var også rigtig mange folk fra New Orleans i 50'erne, for der var The Swamp, og den havde trukket en masse med sig, og nu var den så skudt op igen på Jazzhouse. Alle de figurer som kom frem, havde alle "it" – "They all had it", så det vil sige næste gang den dukker op igen, så vil der være noget fra København i 2009. Så det var så det narrativ, og det bevægede sig så ud på gaden. Så på den måde var det også en street performance, for rigtig mange stod bare og betragtede det som et værk, og nogle interagerede med det. På et tidspunkt blev der lagt en lang linje af jord, og så lå der en knoglestruktur et sted, fordi der var en, som manifisterede et ritual. Med det blev det også et værk gennem gaden, som nogen fulgte. Det udsprang alt sammen med de performative intentioner, om at performance kunst og improviseret performance kunst står mere i øjeblikket, og ud fra de relationer og de intentioner som er, end det er et værk, som er tænkt på forhånd. Det var ikke planlagt på forhånd, så der opstod en masse ting vi ikke havde planlagt, men vi havde planlagt en narrativ ramme, som det foregik inden for.

Hvordan gør I andre opmærksomme på jer – hvordan spredes ordet om, hvor og hvornår i skaber et værk?

Ja. Vi har ikke betragtet det så meget som værker, når vi har gjort det. Det er også derfor, vi har kaldt det Poetic Street Politics, men når man kigger på dem nu, kan man godt se, det er værker, men vi har gjort det ud fra en følelse af nødvendighed om at aktivere det æstetiske. Så vi har ikke været optaget af, at der var et crowd, der skulle komme at se det, men har været mere optaget af at give noget i den situation til dem, der var der tilfældigt på gaden på det tidspunkt. Det er der, hvor det politiske kommer ind, at det er vigtigere, end at der er nogen, der betragter det som et værk.

Hvad for reaktioner har I fået? Får I nogle, og er det vigtigt for jer?

Ja, det gør vi. Der er klart forskel på, om det er i et rum som for eksempel the Crack, hvor folk kom ind og blev cracked. Der var det en meget dyb og sanselig oplevelse for mange mennesker, hvor de var taknemmelige for, at der blev åbnet det rum i dem. Nogle var derinde i flere timer. Når vi går på gaden, så er vores intentioner aldrig provokation, men det er inspiration. Men det bliver for nogen provokerende.

Ja, I kommer også ud til en anden målgruppe. Spørgsmålet er så, om de forstår at afkode, hvad som sker – om det opleves abstrakt?

Ja, ja (griner) det gør det sikkert. Der er sikkert mange, som ikke forstår det, eller ikke kan afkode det. Men jeg tror, at der er nogle af de sanselige aspekter, der "siver" gennem huden på folk, så selvom man måske ikke umiddelbart forstår det, så påvirker det møde på en eller anden måde alligevel – for nogen dybere end for andre. Med Poetic Street Politics var der en gang, hvor politiet fulgte efter os, fordi vi gik med magafoner. Vi var jo

overhovedet ikke voldelige eller noget, og vi gik i kostumer, men vi var sammen med Claudius, som er sort, og jeg tror, det blandt andet var derfor, men det var lidt tricky, for vi var totalt uafkodelige. Jeg tror den uafkodelighed provokerede. Systemet kunne ikke håndtere, at vi var noget, der ikke kunne puttes i en kasse. Vi var ikke normale aktivister, men at gå med en megafon er jo en aktivistisk aktion. De kunne ikke placere os, og da de spurgte os, ville vi ikke bryde det, så da de spurgte "Where are you from?" svarede jeg "From very far away yet so close".

Så blev han rigtig provokeret?

Ja, men vi havde jo ikke en intention om at provokere. Det var bare vores narrativ. Vi var bare tro over for vores mission.

Det er to planeter, der mødes!

Ja, literally! Fordi vi var fra Chora. Det endte faktisk ret dramatisk, fordi de ville tage os med på politistationen, og der havde vi et following, og der var der en af dem, som også kender os fra House of futures, som gik ind og sagde "Hey, de er altså performancekunstnere, så I behøver ikke at tage den konfrontation." Men det tror jeg, at den person har følt sig nødsaget til. Vi var klar til at tage på stationen. Og det er også der, hvor man er i kunstens logik, ser man det som en forlængelse af værket. Altså det kan næsten intensivere værket. Altså jeg er selv lidt træt af kunst, som lever på tabloid. Det der kunne jo have gjort det til et nærmest ikonisk værk, men det i sig selv var ikke interessant for os, men det arbejdede ikke imod os.

Ja, I arbejder i en direkte virkelighed, så det er et vilkår, at I som kunstnere ikke kan kontrollere tingene.

Ja, hvad sker der så – hvad opstår? Det kunne være, at hvis vi var kommet på stationen, kunne vi have haft nogle virkelig spændende dialoger med politikommisæren (griner). Det kunne have udviklet sig til at blive virkelig interessant, men det er også meget at sætte ting på spidsen, for det er jo ikke en fiktiv persons straffeattest, som det går ud over. Så selvom at man har et narrativt lag, som beskytter i forhold til ens performative handlefrihed, så er det ikke reelle personer i kød og blod.

Hvad endte det med?

Ja, som sagt kom der en, som mæglede med politiet, og så gik vi, og de var rasende, de der politimænd.

Så det var en, der havde fulgt jer, og vidste hvad jeres agenda var?

Ja, vi havde jo nogen, som gik efter os. Så når vi gik fra House of Futures, så havde vi sådan ca. ti mennesker, som gik med. De bakkede op om visionen.

Måske var det også, fordi de var nysgerrige på, hvad der skulle ske, men det er vigtigt for os, at det bliver bevægelse – at vi gerne vil aktivere en bevægelse. Så jeg tror, at de kunne mærke den intention og bakke op og måske være en del af bevægelsen, fordi vores intention om at demokratisere det æstetiske resonere i dem.

Hvor mange af den slags performance har I lavet?

Ikke så mange faktisk, men efter the Crack så blev vores fokus på et projekt, som hed In one hundred Years. Der lavede vi et univers, som hed Future Mind Tours, som er et rejsebureau, som sender folk på rejser i deres indre og i tiden. In one hundred Years manifisterede sig blandt andet i fire internationale seminarer, hvor vi altid repræsenterede rammen. For eksempel fik de medvirkende en billet tilsendt. Mange af dem var sådan nogle forsknings- VIP'er inden for bæredygtighed, som rejser rundt i hele verden. De fik en billet tilsendt med posten, hvor der stod en adresse, som de skulle møde op på, og det var så til en losseplads i Sydhavnen. Det var så dét sted, hvor vi holdt det første seminar, og mange af dem kom lige fra lufthaven og kunne ikke finde det. Så kom de og var godt forvirrede, og vi var så agenter fra Future Mind Tours. Så kom der en kanalfartsbåd, der spillede den der europæiske hymne, meget graciøs, fremtidsmusik, og så kom de ombord på den, hvor vi lavede en kanalrundfart, hvor vi var 100 år fremme i tiden. Så vi talte om sites, der ikke er der endnu, men som var vores visioner. Så vi tænkte ud fra hvad der sker med den politiske dimension den kunstneriske, den sociale, den religiøse, den økonomiske. For eksempel sejlede vi forbi Nationalbanken og fortalte "That has been torn down to Pieces. Ones it was a big national" … Det var så for deltagerne på seminaret, men det blev også et billede i hele byen, for når vi sejlede rundt der med musik, så var det jo også gadekunst for andre. Og hver gang vi sejlede forbi en milestone, havde vi placeret performere som lavede gestus, så det blev også billeder i hele byen. Det gjorde vi fire gange, og det var forskelig struktur hver gang, men hver gang foregik det i det offentlige rum, så det var design for deltagerene, men det blev også et værk i det offentlige rum. Så som opfølgning på det, lavede vi et værk, som hed Ode to the fifth Culture, for det man fandt ud af i forløbene med seminarerne var, at det handlede om, hvordan transmissioner sker, hvis vi skal have en mere bæredygtig fremtid. Så blev der lavet et seminariekryds som det hedder indenfor fremtidsforskningen, hvor der blev fundet frem til, at hvis vi skal lave transformationer, er det "bottoms up and top down". Dvs. det er både en bevægelse nedefra, det er beslutninger oppefra, og det indre og ydre. Vi repræsenterer meget den indre dimension, og så fandt man ud af, at transformationer det sker inden i midten af det felt, blev kaldt den femte kvadrant, hvor alle fire aspekter er med. Så lavede vi noget, som hed Ode to the fifth Culture, som også foregik på gaden, hvor vi hyldede den femte kultur. Det var kulturnatten i 2011, og vi var helt hvide væsner. Det er noget af det sidste, vi har lavet sammen i Fiction Pimps konstellationen.

Nu har vi været lidt inde på, at du synes, at gadekunst er en vigtig del af byens rum…

Ja, og jeg kan godt uddybe, men jeg har svaret på det, som du siger. Jeg synes, det er meget vigtigt, at man åbner kunstens rum, at man demokratiserer adgangen til den her mere sanselige, æstetiske og poetiske måde at være til stede i verden på. At gøre den tilgængelig også for de folk, som ikke nødvendigvis vil opsøge den selv.

Det er meget interessant, det du siger med at det trænger igennem huden, for jeg har tænkt på, om selvom I har de intentioner, når I så kommer ud på gaden og performer, vil der nok være en stor del, som vil undre sig og måske ikke helt forstå, hvad der sker, når man ikke ved, hvad performancekunst er. For man skal jo have en ramme at forstå det ud fra. Det vil nogen sige. Andre vil modsat sige, at man kan være tilstede og sanse for at få noget ud af det.

Ja, samtidig med at jeg siger, at der måske er nogen, der overhovedet ikke får noget ud af det, så skaber det alligevel en sprække. Så selvom der er nogen, der siger, at de ikke får noget af det eller tager afstand fra det, så skaber det måske lige en sprække i hverdagslivet, som kan være meget hurtig. Men bare det sekund af en sprække i deres bevidsthed i deres daglige rutine tror jeg, der er en værdi i. Selvom den i nogle tilfælde kan være meget meget lille.

Men i og med at jeres kunst udspiller sig på gaden, nærmere det sig en avantgardistisk tanke om, at forholdet mellem kunst og liv bliver ét. På den måde har det en særstatus og bliver samtidig opløst i ingenting, fordi værket udspiller sig på gaden fremfor i et musealt rum, hvor rammerne er veldefinerede.

Ja, og personligt er jeg lidt på vej tilbage ind i kunstinstitutionen uden at opgive det andet, og jeg kan mærke, at nu når jeg skal tilbage, så bliver det vigtigt også at intervenere den vej rundt. For eksempel med Sisters Academy som vi skal lave i Sverige, så samarbejder vi med en anden performance kunstinstitution, som er en kunstinstitution tilsvarende Republique herhjemme. Vi skal indrette deres lokaler til en kostskole, og dér, er det også vigtigt for mig, at vi inviterer ministrene og skoleklasserne ind, så hverdagslivet kan intervenere ind i værket, og bliver ved med at have den intention om at åbne den æstetiske dimension, og på en måde stadig demokratisere det. Det projekt, når vi overtager ledelsen af skolerne, er det kun de lærere og elever som er til stede, der oplever det. Men når vi gør det her, så kan alle intervenere. Men det er klart, at der er noget med det, ikke at operere mellem en begrebslig opdeling af liv og kunst. Jeg taler også om værensmodus – om mode of being – at det er det æstetiske værensmodus, der aktiveres, når vi er der, og det modus kan vi aktivere hvor som helst når som helst i vores hverdagsliv. Vi gør det også, når vi holder ritualer eller

hører musik, men Fiction Pimps mener, at flere mennesker skal have adgang til det rum også for eksempel på performancekunst mere radikale præmisser og så se, hvad det vil gøre ved dem at være i det rum. Det kan være, der åbnes et potentiale, som de ikke ellers vidste, at de var tiltrukket af, fordi de måske aldrig er blevet eksponeret for det, eller har adgang til det rum.

Så I fungerer som en slags kanal?

Ja, men vi vil ikke være Gate keepers for den æstetiske dimension som kunstnere. Vi vil meget hellere være Gate openers. Vi vil ikke stå og sige, at det er et eksklusivt rum, men det er et rum, som alle potentielt burde have adgang til.

Mit sidste spørgsmål til dig er – og som du har været lidt omkring – om du tror, gadekunst potentielt kan generere æstetisk og erkendelsesmæssig erfaring?

Ja, det synes jeg, den kan. Men nu du spørger om det, så tænker jeg på Kitt Johnson, som er en danser, som har lavet noget, der hedder Mellemrum, som også foregår på gaden – i byens mellemrum. Jeg var på et seminar på Aarhus Universitet, der handlede om deltagerinvolverende scenekunst, og her talte Johnson om, at hun havde lavet et begreb, som hed de uvildige og de vildige. De uvildige er, når man for eksempel er på gaden, og dem som interagerer med performancen ikke selv har valgt at deltage. De er bare tilfældigt tilstede, og bliver eksponeret for noget, de ikke selv har valgt. De vildige, det er ligesom, når man laver noget inden for kunstinstitutionen, så er man aktivt opsøgende, man investerer energi i det, man er vildig. Det synes jeg, er et meget godt begreb for det skaber som kunstnerisk afsæt to helt forskellige energier. For de vildige synes, det er noget særligt og sender derfor en anden energi mod kunstneren og de uvildige, nogle af dem er jo frastødte og provokerede, så det er en helt anden energi. … Jeg ved ikke helt, hvordan det besvarer dit spørgsmål. Men der er en forskel på, hvad kunsten den kan inden for en ramme, hvor dem som kommer og er aktivt opsøgende og hvor det nogle gange har nogle modtagere, som slet ikke ønsker at modtage kunsten. Så det er to forskellige receptionsrum, som ikke påvirker kunstens potentiale, men det kan forskellige ting. Nu taler jeg om performancekunst, med modtageren i de forskellige rum – så det er forskellige processer, de sætter i gang, eller forskellige potentialer. Men det ændrer ikke på, at der er et potentiale. Det er forskellige aspekter af værket, som har værdi i de forskellige kontekster, som man måske ikke lige kan forudsige på forhånd.

Hvad betyder dokumentationen af jeres performances for jer?

Jeg tror, at i al performancekunst betyder dokumentation meget, fordi det kun eksisterer i det levede nu. Man kunne godt gå endnu mere "nørdet" til

værks i forhold til, hvordan man kan dokumentere det, man kan kalde det "magiske øjeblik" – hvordan kan man give det et liv eller en stemme efterfølgende? For eksempel på Sisters Academy har jeg en fotograf tilknyttet fast, som hedder The Iye, som altid udvikler et poetisk selv. Altså, hun er ikke bare en neutral fotograf, men udvikler selv en performance kunstnerisk profil, som vi kalder et poetisk selv i Sisters Hope. Hun udforsker også forholdet mellem det sansede og blikket, fordi hun betragter, hvordan hun bruger det som laboratorium for at udforske sin fotografiske praksis. Men der har vi talt meget om det der med, hvordan hun er i forhold til rummet og i forhold til ikke at være en forstyrrelse men være en medspiller. Samtidig er hun nogle gange en forstyrrelse, og hvad gør vi så ved den performative situation? For den performative situation er jo så modtagelig og åben, og registrerer alle de energier, som er – også en fotografs tilstedeværelse. Så lige præcis det, med hvordan man kan dokumentere, og hvad dokumentationen gør ved det levede øjeblik, er vigtigt, og dokumentationen er utrolig vigtig, fordi det er den måde, man kan fastholde værdien af det levede øjeblik… Noget, som er svært i performance dokumentation – det vil du også se i rigtig mange billeder, fra de ting vi har lavet – er i Fiction Pimps og i andre kontekster, at der ikke er mange, som har karakter af et pressebillede, fordi tit vil man have fokus på det "smukke billede", som foregår inden for værkets rammer, og hvor deltagerne godt kan se lidt forstyrrende ud, fordi så har de en grim gul jakke på eller noget, og det er faktisk noget af det, som bagefter fortæller en god historie. Man skal jo både have noget, der viser skønheden i værket, og det univers som manifesterer sig performativt, men også værdien og kvaliteten af de interaktive situationer, og tit har fotograferne ikke lyst til at tage de billeder, for de vil hellere have det lækre (griner). Men det andet er også vigtigt, fordi det levede øjeblik eller interaktionen fortæller en virkelig historie, og det aktiverer også hukommelsen om, hvad der skete. Man kan måske se nogle ting bagefter, som man ikke så i øjeblikket. Det giver et andet perspektiv.

Bilag 4: Interview med Louise Straarup 13.01.14.
Sted: Kulturstyrelsen.

Indledningsvis vil jeg starte med at spørge, om du vil fortælle lidt om, hvordan noget bliver til kulturarv – hvilke processer ligger bag?

Ja, jeg vil gerne starte et andet sted og først lige kort ridse op, hvad mit afsæt er, for de ting jeg siger. Jeg er kunsthistoriker, men jeg har ikke arbejdet med gadekunst. Jeg har arbejdet med kunst i det offentlige rum og gør det stadig, og det er i mere klassisk forstand, forstået på den måde at det er kunstprojekter, der bliver til, fordi der er nogen, der ansøger om dem, eller at der er en institution, der ansøger om, at de gerne vil have noget kunst et sted. Og så er det et samarbejdsprojekt, som er en lokalpart, og dem der ansøger og så statens kunstfond, hvis de beslutter sig for at gå ind i et projekt. Det er jo så fordi, de synes, at det er et interessant sted, eller arkitektonisk har kvaliteter. Sådan har de en række ting, de ser på, inden de går ind i et projekt. Så derfor har jeg blik for, hvad der sker, når det drejer sig om samtidskunst i det offentlige rum, og hvem der har en aktie i samtidskunsten i det offentlige rum, når den er initieret. Så har jeg arbejdet med museumsområdet og arbejdet som museumskonsulent og rådgivning af museerne, og har også en baggrund på Statens museum for kunst og på Ordrupgaard. Så hele den her kulturarvsdiskussion eller det at arbejde i det felt, har jeg meget på rygraden. Derfor står jeg med et ben i hvert felt, og derfor synes jeg, det er et meget spændende emne, som jeg dels kan se nogle muligheder i, men også nogle helt klare problemstillinger i forhold til hvordan man opererer institutionelt og forvaltningsmæssigt og lovgivningsmæssigt osv… Hvordan noget bliver kulturarv? Altså der er jo mange teoretiske diskussioner om, hvad kulturarv er, som jeg ikke vil komme ind på her, men hvis man ser på, hvordan noget bliver kulturarv sådan fra et lovgivningsmæssigt perspektiv, så er kulturarv i de områder, vi arbejder med herinde i fortidsmindeområdet, når noget er rigtig gammelt. Så i hele det arkæologiske felt er det jo uanset, hvad man finder, så er det kulturarv – det er givet på forhånd, og alt bliver passet på og dækket ind og så videre. Hvis man ser på fredede bygninger, så er der også nogle klare definitioner, som er hægtet op på alder. I hvert fald for hele kirkeområdet er det pr. definition kulturarv. Inden for bygningsfredningen mener jeg også at der er nogle tidsangivelser. Det vil sige, at det også her drejer sig om, at tingene er gamle og har en historisk værdi, men når noget bliver kulturarv i for eksempel bygningsbevaringsfeltet, så er det fordi, at der er nogen fagfolk, der udpeger det. Så jeg vil sige sådan helt grundlæggende, at hvis man bevæger sig væk fra arkæologien, hvor alt man finder, bliver kulturarv, så er det inden for nyere tid, om det er bygningsmassen eller samlinger på museerne, defineret ud fra, at der er nogle fagfolk, nogle specialister som med deres indsigt i området vælger at give det et stempel. Et stempel giver man ved enten, som det er inden for bygningsfredningsområdet, at det reelt bliver en fredet bygning, og det er der nogle processer for. Der har vi et bygningssyn, som er

en gruppe fra forskellige områder, som får sager lagt op som forslag, og det er så mine kollegaer her i Kulturstyrelsen, som kommer med forslag. Der er altså nogle helt klare processer, som jeg ikke vil redegøre for i detaljer her, men det drejer sig om, at der er nogen, som kan have en indstilling til, at noget er kulturarv, men det bliver det ikke, før der er fagfolk, som giver det et blåstempel. Sådan er det også på museumsområdet. Der er det fagfolk, inspektører med forskelige områder, som vælger at indsamle, og så snart det har fået en blåstempling, så kører møllen, for så er man forpligtet til at passe på det. Så i lovgivningsmæssig forstand kræver det et valg – at det er noget, man vælger at tage ind, og så forpligter man sig så for eftertiden.

Så i forhold til kulturarv, som man skal udpege i samtiden, hvordan er den proces?

Det er stadig de samme, som agerer i det felt, fordi det her er jo kulturarvsinstitutionerne, og så er der arkiverne og bibliotekerne, som er kulturarvsinstitutioner, men når vi taler om det felt, som er kunst/kulturhistorie, så er det museerne og kulturstyrelserne, som udpeger ting til at være kulturarv. Når vi taler om gadekunst, så er det et felt, som på den ene side fagligt spiller ind til kunstmuseerne, men genstandsmæssigt – det, at de er integrerede i det offentlige rum – gør dem til objekter, man ikke lige flytter. Kunstmuseerne er bygget op omkring, at kunst det er noget, man flytter på, det er noget, man udstiller i et museumsrum. Så er det selvfølgelig nogle historier om Banksy og kunstnere, som får en høj status, hvor man flytter det, som er i det offentlige rum, og gør det musealt, sælger det eller gør det kommercielt. Men kunstmuserne har ikke en tradition for at tage kunst, som står i det offentlige rum og tage det ind, så derfor er det typisk dem, som har ejerskab til den kunst, som er i det offentlige rum, og det er jo typisk kommunerne, fordi det er deres ejendom eller offentlige institutioner. Så det er typisk deres og deres ansvar. Blandt andet i Københavns kommune sidder der en i, som har ansvar for Kommunens monumenter så, så snart at der er kunst, som er på kommunens ejendom, så er det dem, som har ansvar for det.

Men når det nu ikke drejer sig om monumenter i klassisk forstand, men om gadekunst som jo ofte ses i et flygtigt medie, hvad gør man så i den forbindelse?

Ja, så er der jo faktisk ikke nogen, som har ejerskab til det. Så på den måde er det ikke oplagt at se på gadekunst som kulturarv, men det er oplagt at diskutere det. I forhold til traditionen er det et felt, som jeg vil kalde et blindt punkt. Fordi de kulturarvsaktørere, hvis man kan kalde dem det, som i øvrigt opererer i det offentlige rum, og det er så typisk de kulturhistoriske museer, som indsamler fra det offentlige rum – et godt eksempel er Københavns Museum, der fik indsamlet hashboder fra Christiania. Det er typisk ting, som kan flyttes, eller som man vælger at tage ind i en samling. Statens Museums for Kunst har også erhvervet sig et kunstværk, som

oprindeligt var lavet til det offentlige rum, som er FOS og Balfelt campingvogn, som ellers var nødrum på Istedgade, så det er sådan set et værk, som er tænkt til det offentlige rum, som nu er flyttet og gjort musealt.

Men det er igen etablerede kunstnere.

Ja, det er jo det. Altså kunstmuseerne har jo hele tiden blik for, når man skal vælge at bevare noget for eftertiden, så er det fordi, man siger: "Det her er noget ganske særligt, det vælger vi at gemme." Hvorimod de kulturhistoriske museer har et andet blik på det, som drejer sig om at indsamle genstande og dokumentation, som er tidstypisk. Så i virkeligheden hvis vi taler generelt om gadekunst og ikke om enkeltstående kunstnere, som har gjort sig gældende og har et navn, er det sådan set et felt, hvor de kulturhistoriske museer opererer. De har så bare ikke den faglige viden eller for den sags skyld interesse for at se på gadekunst som et felt. Så det er et blindt punkt. Kunstmuseerne og kunstverden i det hele taget har jo hele tiden nogle kvalitetsdiskussioner, og om det er Statens Kunstfond, som arbejder med samtidskunst, eller om det er kunstmuseerne, som indsamler, så vælger man kun dét, som man vurderer i tiden har en høj kunstnerisk kvalitet, og det bliver så defineret. For Statens Kunstfonds vedkommende skal de definere, hvad de forstår ved høj kunstnerisk kvalitet, men det er stadigvæk brede begreber, og jo også noget der er kulturelt eller traditionsbetinget… Jeg tror altid, der er nogle overvejelser – altså er det her virkelig noget, vi kan forpligtige os på for eftertiden – men jeg synes alligevel, at når man taler om samtidskunst og arbejdet med meget forskellige materialer, og ting som kan forgå, som er en del af meget samtidskunstens udforskning, der tager kunstmuseerne jo det ind, og så bliver det en opgave for konservatorerne at finde ud af, hvordan man så skal bevares det for eftertiden. Så det gør man – også på det kulturhistoriske område – tager ting ind, som man ikke er 100 procent sikker på, om man kan bevare for eftertiden. Så det forpligter man sig alligevel på. Så er der et helt fagområde med konservering, og så er der selvfølgelig også opmagasineringsproblematikker. Men det gør de – museerne tager ting ind, fordi de synes, de er vigtige.

Det leder hen til mit næste spørgsmål – har du et bud på, hvordan styrelsen ville gå til en eventuel dokumentation af gadekunst?

Jamen, det vil Kulturstyrelsen ikke gøre. Fordi med de kulturarvsinstitutioner der eksisterer, er der sådan set uddelegeret et ansvar, som enten er geografisk betinget, eller for kunstmuseerne har man nogle ansvarsområder, som er defineret på forskellig vis, det kan være perioder eller særlige kunstnere. Men alle de statsanerkendte museer har et defineret ansvarsområde. Så det vil sige, at lovgivningsmæssigt er ansvaret for at kulturarven uddelegeret lokalt.

Så det vil sige, at det er de lokale kommuners ansvar?

Ja. Men igen vil jeg sige, at vi jo har at gøre med et felt, som jo netop er et blindt punkt, så der skal være nogen, der enten først og fremmest fagligt interesserer sig for det, og på den måde udvikler tingene sig også. Man er nødt til at sætte et fagligt fokus på kvaliteterne i gadekunsten for også at hjælpe enten andre fagligheder, om det er kulturarvsinstitutioner, eller om det bare er en generel efterspørgsel på, at der er nogen, som gerne vil gemme kunsten. Derfor kan man sige, at det bliver ikke kulturarv med mindre, at der er nogen, der efterspørger det sådan folkeligt, politisk, eller at der er nogle fagfolk, som skaber opmærksomhed på, at det her er et område, som man skal tage vare – på at det har en kvalitet.

I 2009 var gadekunst virkeligt populært. Nu er vi ligesom i en periode, hvor det er lidt mere i stilstand.

Ja. Gadekunst er et felt, som knytter sig op på kunst i det offentlige rum, om det så er initieret af private eller enkeltpersoner, og uanset om det er det, eller om det er større, planlagte samarbejdsprojekter, så er det et felt, som der er stor opmærksomhed på både fra kommuner og kunstinstitutioner. Køs i Køge har gået foran, og har fokus på, hvordan et kunstmuseum bruger det offentlige rum i udstillinger, og hvordan det flygtige også bruges på at pege på steder eller sætte gang i dialoger om byudvikling. Så på den måde får kunsten også en rolle som en del af noget større, og derfor vil jeg sige, at det er et felt, hvor kunsten også kobler sig op på ikke bare at være kunst, men også at gøre noget andet. Derfor bliver det et område eller en genre, som i min optik sådan set er større end kunsten på museerne, fordi den peger længere ud – den vil pr. definition noget med sit publikum og med sine omgivelser, og forholder sig til sine omgivelser. Derfor er der også basis for at se verden på ny så at sige, og dermed også et større kunstnerisk udviklingsrum vil jeg sige, fordi der hvor kunsten traditionelt har hjemme på museerne, i kunsthallerne og på institutionerne, er der veldefinerede rammer, hvor der en norm for, hvordan man arbejder. Så selvom man udvikler udstillinger, og selvom man arbejder med udstillingsdesign og formidling, har man stadig at gøre med den samme diskussion, hvor der stilles krav om, at brugerne, borgere, publikum aktivt søger institutionen og kunstnerne, hvor kunst i det offentlige rum, uanset hvordan den kommer i stand, bliver der stillet krav til, hvordan den forholder sig på en anden måde. Dels til de konkrete steder, men også til at kunne kommunikere, dels ved enten at kommunikere eller overkommunikere eller hvad man nu skal kalde det. Den er nødt til at forholde sig til, at der er nogle mennesker, som ikke aktivt søger kunsten. Så derfor synes jeg, at der er et stort udviklingsrum for kunsten, og for at kunstnerne også udvikler deres praksis – deres måde at arbejde på. Så derfor synes jeg, at det er et enormt interessant område… Hvis man overordnet set skal tale om udvikling, det vil sige, hvad der skal til, for at der opstår udvikling inden for et fagfelt, så er det jo, at man bevæger sig ud af sin comfort zone – at man gør noget andet – sætter sig et andet sted, eller man agerer og åbner for andre fagområder,

andre og nye perspektiver. Igen kan man sige, at gadekunstnere er kunstnere, som vælger enten aktivistisk eller ideologisk at være til stede i det offentlige rum, men hvis man taler om bestilt kunst, som kunst nogen efterspørger, som så kommer i stand, så kræver det mange samspil mellem forskellige både offentlige instanser og også forskellige faglige aktører. Så for nogen vil det være, at kunsten skal gå på kompromis med sig selv. Det er igen et spørgsmål om, hvad blikket er på, hvad kunsten kan og skal. Fordi man kan ikke tale om kunstens autonomi i det offentlige rum. Hvis man insisterer på kunstens autonomi, så må man holde sig inden for egne mure, hvor man kan kontrollere rammerne for det. Man kan ikke kontrollere kunsten, men man kan have en intention – man kan ville noget. Man kan ikke kontrollere den offentlige debat, så man sætter sig selv i spil på en anden måde… Jeg lavede et interview med Elisabeth Toubro for nylig i forbindelse med, at hun færdiggjorde et projekt på Nørre Gymnasium, hvor hun sådan helt tørt konstaterede, "at kunst i det offentlige rum ikke er for forskrækkede kunstnere." Når man tilkendegiver sin identitet – at man viser, hvem man er, og at man har noget at sige med sin kunst og eksponerer sig selv, så er det også et felt, hvor der er både mulighed for, og hvis man ser det anderledes, risiko for at man virkelig får alles meninger at vide, fordi alle har en holdning til det, så der taler man sig også ud af det fagfaglige felt, hvor man kan have nogle indforståetheder, og hvad der nu ellers er, når man taler i det samme billedkunstneriske, faglige sprog, hvor man har nogle ting, som man ikke diskuterer. Men i det offentlige rum, som er åbent for alle, og hvor alle har en holdning til ting, uanset hvad man har af erfaring, viden eller interesse, så sker der noget andet.

Nu har du en ret positiv holdning til gadekunst som udtryksform, kan jeg høre, men hvordan er den generelle holdning – altså har Kulturstyrelsen en holdning til dansk gadekunst?

Nej, jeg tror ikke styrelsen har en holdning til gadekunst overhovedet. Men du nævner selv, at Statens Kunstfond gav et legat til Søren Behncke. Hvis vi ser på kulturarvsområdet, så kan jeg sige med sikkerhed, at der ikke er en holdning til kunst i det offentlige rum. Fordi der er ikke et defineret ansvarsområde. Der fungerer det jo også, at man ikke tager arbejdsopgaver ind, medmindre der er en efterspørgsel på, at de arbejdsopgaver bliver varetaget, eller at der typisk politisk bliver peget på et område, fordi vi er jo en politisk organisation, og som også har et forvaltningsansvar, dvs. at vi forholder os til hvad lovgivningen siger. Lovgivningen siger ikke noget om det her felt, så hvis vi skal tale om, hvem der har et ansvar, så vil det umiddelbare svar være, at det er de kulturhistoriske museer. Fordi de har et geografisk ansvar eller KØS, måske…

Tror du ikke, man ville skulle indgå i forskellige tværfaglige samarbejder, hvis det blev presserende, at man skulle tage stilling til det?

Jo, men igen. I de her offentlige institutioner er tingene delt op i kasser. Det er ideen med at være institutionaliseret, men det er samtidig også det, som er problemet: at håndtere det som ikke kan sættes i en kasse. Kulturarvsområdet er varetaget af det museale felt, og det er én kasse. En anden er Statens Kunstfond, som uddeler støtte til samtidskunsten, og i den ramme og i den kasse har Statens Kunstfond ansvar for dels at give støtte til kunst af høj kunstnerisk kvalitet, men også at man sikrer kunstnerisk mangfoldighed – at man sikrer nye kunstformer. Så det er Statens Kunstfonds ansvar at have en opmærksomhed på, at man støtter og giver mulighed for, at nye kunstområder kan udfolde sig. Men samtidig er det sådan, at støtten udover at være knyttet op på en kunstners anseelse og kunstneriske praksis altså hvad man nu har produceret, hvad man kan demonstrerer, hvad man har af niveau, så er der for projektstøtteudvalgets vedkommende, når man giver støtte, så stilles der krav til, at værket bliver vist offentligt, men så er det i en institutionel sammenhæng. Fordi der stiller man krav til, at det dels skal stilles til rådighed for offentligheden, og at det er en anerkendt kunstfaglig sammenhæng.

Men det med at stille kunst til rådighed, kan det ikke gøres digitalt, at man dokumenterer kunst digitalt?

Så er vi tilbage i, at det Statens Kunstfond, som støtter værksproduktion. Så når der drejer sig om dokumentation – det at gemme noget for eftertiden – så er vi tilbage i kulturarvsfeltet. Så der er nogle kasser, som gør, at der ikke sådan umiddelbart er nogen, der tager emnet på sig, eller har anledning til at tage det på sig… Så vil der jo også altid være den diskussion om, hvorvidt noget som er tiltænkt det offentlige rum, skal institutionaliseres.

Ja, den side er der også. Omvendt kan man argumentere, at når man læser på styrelsens hjemmeside, om hvad det er for værdier, hvorfor man indsamler, det med nærmiljøer, så stemmer det godt overens, med det her med at forstå sociale strukturer i samfundet, og forstå en bestemt tids udtryk for kultur. Så på en eller anden måde, må der jo også, tænker jeg, for eftertiden være en interesse i at dokumentere?

Jo, men så snart at man har noget, som er geografisk forankret, så er det kulturhistorie. Og hvis man så peger på Statens Kunstfond, så har de sådan set et ansvar for at have en opmærksomhed på at støtte nye kunstformer. Men samtidig er der krav om, at det skal være institutionaliseret. Hvis man så tager legatudvalget, så er der faktisk mulighed for via arbejdslegater at uddele penge til kunstnere som med deres produktion, deres aktivitet på den danske kunstscene kan honoreres. Eller man kan give dem mere arbejdstid, hvor de ikke er forpligtiget til at skulle lave konkrete produkter, så det er så den vej, som giver mulighed for at støtte kunstnere, som arbejder – uanset hvordan de arbejder, men at de har kvalitet, og en faglig udvikling, som man gerne vil støtte. Men der er ikke noget krav om, hvad de

producerer, og der er ingen, der tager ansvar for det, de producerer, så det bliver et anliggende mellem kunstneren og sig selv.

Igen kan man vende tilbage til definitionen af gadekunst. Jeg har talt med en kunstner som Kissmama, som netop pointerer, at gadekunst er gadekunst i kraft af, at kunsten ikke har økonomiske interesser. Så i den forbindelse bliver det netop institutionaliseret fremfor i stedet at være den umiddelbare spontane kunst.

Ja. Men man dokumenterer jo performancekunst og dokumenterer det flygtige alligevel som udtryksformer. Der er jo også masser af bøger om gadekunst.

Jo, men i stedet for at støtte den enkelte kunstner, kunne man tænke i at støtte et projekt, hvor man kunne dokumentere. På den måde giver man ikke pengene direkte til kunstnerne, men i stedet i en pulje, der hedder – her er der brug for at få udfoldet det felt, som hedder gadekunst, og kortlagt nogenlunde hvordan vi kan italesætte det, og hvordan kan vi dokumentere hensigtsmæssigt for at bevare det for eftertiden.

Så vil det typisk være et forskningsprojekt, som så skal søge finansiering af de veje, der nu engang måtte være. Så det er jo enten i musealt regi, hvor museumsinstitutionen skal indsende en forskningsansøgning, og der er der igen krav om, at man beskæftiger sig med dele af det ansvarsområde, man har. Så på den måde skal man ligesom tage det ind som et ansvarsområde eller sige, at det her er noget, vi gerne vil prioritere vores forskningsmuligheder på.

Så det ville være et samarbejde med for eksempel KØS?

Ja, for ellers er vi ude i, at de kunstværker som bliver produceret til det offentlige rum, der er gadekunst ikke bestilt. Vi har også nogle nye projekter i gang, som har en mere flygtig karakter. Den traditionelle opfattelse har været, at det som var kunst i det offentlige rum, det var permanente kunstværker, og med det mente man bronzefigurer var nærmest eviggyldige skulpturer. Men det bliver der arbejdet på af hensyn til at skabe rum for nye kunstformer. Der er en opmærksomhed på og at der bliver skabt rum for mere flygtige kunstformer.

Og hvordan sker det så?

Jamen det sker sådan, at det er legatudvalget, som afsætter midler til kunst i det offentlige rum, som er i dialog med den pågældende ansøger. Man taler om, hvad der er af muligheder på det givne sted i den kontekst, og så kan de komme med forslag til, hvad er rammen for en kunstopgave. Vi har et eksempel på Istedgade. Et projekt som formenligt snart bliver sat i gang, der

har været godkendelse fra Kenneth Balfelt og June Thomsen, og det er mere temporære projekter.

Har det så været på Balfelts eget initiativ?

Nej, det er Københavns kommune. Med de iværksatte samarbejdsprojekter bliver det kun til noget, hvis man har en modig modtager. Det kan godt være, de skal udfordres, men der er det så, at Statens Kunstfond kan biddrage med en kunstfaglig dialog, med at vise ansøgerne hvordan de også kan få kunst ind det på gældende sted eller skabe rum for nye praksisser. Det er så del af en dialog, og det bliver først til noget, når der er nogen, der siger, det tør vi godt at binde an på… Men så er vi igen tilbage ved kunst, som er bestilt, og når det også er i det offentlige rum, så skal vi i sidste ende også have en politisk godkendelse, så der er vi igen ude i, at hvis det er alt for politisk, så er der nogle politikere, som vil sidde og forholde sig kritisk til det. Så selvom vi taler om, at der skal være rum til kunsten, så er der jo stadigvæk i det felt, hvor der er nogen, som har mulighed for at sige nej tak. Så på den måde er det museale rum et mere modigt rum, ikke? For så har man et kunstfagligt blik på det og kan sætte det ind i nogle andre sammenhænge, hvor man kan skabe rum for at noget som kan være politisk. Det museale rum kan skabe rum for de store, måske ikke altid efterspurgte diskussioner, så det er svært at kunne skabe rum – altså bestilt – for det kontroversielle i det offentlige rum, fordi der er nogle politikere, som skal stå til ansvar over for nogle borgere.

Så i din optik er det utopisk at tænke, at gadekunst kan indgå i den kontekst?

Jeg tænker, som jeg sagde tidligere, så skal der være nogen, der efterspørger det. Altså efterspørger dokumentation, bevaring, forskning. Sådan er det jo med alle nye sfærer, at hvis man ikke har indarbejdet dem i traditionen, er man nødt til at opfinde dem, men igen skal det være i en tid, hvor det giver genklang, at der er nogen der anser det for vigtigt.

På mit studie er det et overset felt.

Hvordan ser det ud international?

Det er meget forskelligt. Der er nogle byer der brander sig på gadekunst, men det er stadig primært et subkulturelt fænomen.

Hvor man måske kan skabe rum for det de steder, hvor det for så vidt er trygt. Jeg tænker på industrielle områder, for eksempel lidt som det sker i Køge, hvor man udforsker kunstformen.

Ja, der er klart nogle brændpunkter. Det er dér, som en kunstner som netop Søren Behncke der undersøger alternative rum, og det er blandt

andet det, jeg skriver om – hvordan han prøver at udfordre de urbane rum. Han har blandt andet lavet værker til kirkegårde, så han bruger meget de samme greb, som man kan se i meget af samtidskunsten med det stedspecifikke, så det er meget interessant.

Ja, de undersøgelser er jo også med til at bane vejen for at se nogle nye muligheder. Så der skal jo netop være nogen som ham, der prøver noget af… Jeg lagde mærke til her for nylig, at der var udtagelse fra den nuværende Kultur- og fritidsborgmester Christian Ebbesen som i forbindelse med at man ville skabe rum for gadekunst i et lokalområde, tilkendegav at hans holdning var, at det skulle man i hvert fald ikke, for hvis man gav nogen lillefingeren, så tog de hele armen. Det var den hårde linje. Fra officiel side skulle man ikke skabe rum for det, for så var det nærmest en måde at give grønt lys. Når man også ser på det, som er det destruktive, som er decideret vandalisme, som der også findes rigtig meget af, så befinder gadekunst sig også i et felt, hvor det, folk nok mest ser, er den vandalisme. Specielt i storbyerne. Sådan efter en weekend kommer man ned og ser sin port fuldstændig overmalet.

Ja, det er træls, det synes jeg også.

Det er også det, de fleste vil forbinde det med i deres hverdag, og det er ikke kunst, det er vandalisme.

Fra politisk side har man tidligere prøvet at gå ind og nuancere og skelne mellem decideret hærværk, graffiti og gadekunst. Jeg husker, at man mere fik italesat graffiti og hærværk, fremfor at man fik italesæt, hvad gadekunst kan og er. Sådan læser jeg det i hvert fald. Men det er netop ret vigtigt, at man går ind og laver den distinktion.

Ja, der kan man sige, at sådan et sted som Christiania, der er det jo et vigtigt image. Der er jo steder, hvor de overmaler igen og igen, og der bliver det jo et image. Jeg tror på en eller anden måde, at det er rimeligt organiseret, og at man får smæk, hvis man på den måde er ude i et vandalistisk ærinde.

Ja, det er et internt miljø helt sikkert. Jeg skriver også om graffiti indledningsvis i specialet, der er man nødt til, når man skal beskæftige sig med gadekunst. Med graffiti er det et internt miljø, hvor der er et bestemt adfærdskodeks og måder at gøre ting på, og det er et andet kodeks end med den gadekunst, som jeg beskæftiger mig med, hvor det netop, som du nævnte tidligere, er enkeltstående individer og handlinger som opstår, fremfor det her netværk af kodet sprog, som ingen andre end graffitiudøverne selv forstår. Hvor gadekunst gerne vil sit publikum noget, den taler ud over sig selv og er relationel på mange måder.

Jeg synes, der er mange tiltag både fra kommuner og enkelte institutioner, som har en opmærksomhed på, hvad det offentlige rum kan. En tendens til at undersøge hvad kunsten kan uden for de institutionelle rammer og ud over KØS er der Museet for Samtidskunst, hvor de har udstillet noget mere performativt, og så ved jeg, at Vejle Kunstmuseum er i gang med en strategi for, hvordan de gerne vil arbejde med kunst i det offentlige rum fremover. … Hvis man skal se på det institutionelt, med hensyn til hvem det er, der har en tradition for at have en opmærksomhed på kunst i det offentlige rum, så er kommunerne og typisk Teknik og Miljø, som igen ikke har den faglige interesse, og så er det Statens Kunstfond og andre som Ny Carlsbergfondet. Så der er opmærksomhed på dét at finde nye veje for, hvad det er, kunsten kan i det offentlige rum. Så derfor kan gadekunst være et godt perspektiv til at pege på, hvordan kunst intervenerer i, og hvad der er på spil i det offentlige rum, som endnu ikke er institutionaliseret. Det har Statens Kunstfond helt klart en interesse i at have en opmærksomhed på. … Noget, jeg lige kommer til at tænke på, er, at jeg er blevet opmærksom på, hvor lidt aktivistisk den danske kunstscene er – eller i hvert fald det danske kunstmiljø. Sammenlignet med hvad der foregår andre steder, så agerer kunstscenen meget inden for nogle rammer, og hvor det at tale om kunst og politisk aktivisme lidt er udgrænset. Det er noget, man hurtigt hægter op på at sige: politisk kunst er dårligt, men god kunst er politisk. Men det er det samme som at sige, at så snart at man har et politisk ærinde, så vil traditionen sige, at så er det ikke interessant. Kunsten skal rykke på nogle andre måder end at være åbenlyst politisk. Der var her ved årsskiftet en artikel af en amerikansk redaktør på en af de store aviser, der netop pegede på, at kunsten skulle ud og gøre meget mere end den gør på nuværende tidspunkt, og de udtalelser, som kom fra de forskellige kulturredaktører, var det med, at politisk kunst ikke er interessant. Holdning til, hvad det er, der er meningen med kunst – hvorfor man laver kunst – har også en betydning. En betydning for hvordan man opfatter det.

Men man kan sige, at hvis man markerer det som politisk, så lukker det sig også om sig selv. Jeg mener, kunsten skaber jo netop rum for, at man kan reflektere i egne rammer og forståelser.

Jo, men en del af argumentationen for kunst er jo også, at kunsten netop peger på nye blikke, og det er præcis det, kunsten kan – at den kan sætte fokus på problemer og sætte ting til debat på nye måder, og ved at bevæge sig ud over et fastlåst sprog. Så kan det godt være det er subtilt, men det er stadig kunst, som har et samfundspolitisk ærinde, og det synes jeg ikke, der er så meget af herhjemme.

Nej, det er rigtigt.

Så derfor er det også, hvordan man identificerer sig, for jeg fornemmer, at den fine kunst den holder sig udenfor det, som er det samfundsorienterende. Det er jo det store fy-ord, at man kan sige, at kunsten har et ærinde,

uanset om det er at pege på et sted eller have en udsmykningsmæssig funktion. Så snart kunsten får en funktion og har et ærinde, er det meget hurtigt, at der kan være en tendens til at afvise det, som har noget, der kan være interessant. Der vil jeg gerne vende det på hovedet og sige, at hvis kunsten ikke vil noget, hvad skal den så bruges til? Hvem er den så relevant for andet end en lille elite, som har et særligt blik på kunsten. Men er det så interessant?

Men tænker du så, at gadekunst i det offentlige rum netop kan vise det aktivistiske?

Jeg synes helt klart, at det offentlige rum er sted for, at gadekunst kan vise nogle nye veje. Men så kan man så spørge om, hvis den skal være meget andet end små interventioner, om den bliver tilstrækkelig ekspressiv synlig til, at der opstår interesse for den. I hvert fald med hensyn til de enkelte individers initiativ til at gøre noget. Det er jo en fortrop, der prøver nogle ting af, og det er ikke altid særligt tydeligt for det større samfund.