

KAMPEN MOD LEGOBYEN

- OM GADEKUNST, IDENTITET
OG DET OFFENTLIGE RUM.

Anne-Katrine Hansen 736410-9288
Lærde Lektorer
Sociologiske Institutet
Avt. for Sociologisk
Ottepsale
Vejleder: Steen Sangsøe
Juni 2005

Indhold

| | |
|--|-----------|
| Introduktion | 4 |
| <i>Indledning og problemformulering.....</i> | 4 |
| <i>Begrebsafklaring.....</i> | 6 |
| <i>Om opgaven.....</i> | 7 |
| Metode..... | 9 |
| <i>Feltarbejde.....</i> | 9 |
| <i>Fænomenologi og hermeneutik i opgaven.....</i> | 10 |
| <i>Om feltarbejde og interviews.....</i> | 11 |
| <i>Om interviewpersonerne.....</i> | 13 |
| <i>Om deltagerobservation.....</i> | 13 |
| Graffiti: At forstå gadekunstnernes udgangspunkt | 14 |
| <i>Rids af graffitiens historie.....</i> | 15 |
| <i>Selvbestaltede regler.....</i> | 16 |
| <i>En identitetsfunderende hobby.....</i> | 18 |
| <i>At være skriver.....</i> | 20 |
| <i>Indgangsvinkler og ændring over tid.....</i> | 21 |
| <i>Identitetsspil.....</i> | 22 |
| <i>Kommunikation og det offentlige rum.....</i> | 23 |
| <i>Forbud, tradition og det offentlige rum.....</i> | 24 |
| <i>Forbud, sted og æstetiske præferencer.....</i> | 25 |
| <i>En tur med Nutron og Ricks.....</i> | 27 |
| Gadekunst | 28 |
| <i>Fra graffiti til gadekunst.....</i> | 28 |
| <i>Udvikling og eksperimentéren.....</i> | 30 |
| <i>Det offentlige rum.....</i> | 34 |
| <i>Lov og orden: politik i det offentlige rum.....</i> | 35 |
| <i>Et regelstyret og ensrettende samfund.....</i> | 36 |
| <i>Kommunikation i det offentlige rum: det offentlige rum som medie.....</i> | 38 |
| <i>At være til stede i det offentlige rum.....</i> | 39 |
| <i>Kommunikation uden censur.....</i> | 40 |

| | |
|--|-----------|
| <i>Kommercielle interesser</i> | 41 |
| <i>En kategorisering med modifikationer</i> | 43 |
| Æstetik | 46 |
| <i>Kunst som repræsentation</i> | 49 |
| <i>Kunst som politisk redskab – fra et andet perspektiv</i> | 50 |
| Det offentlige rum | 51 |
| <i>Habermas om samfundet og det offentlige rum</i> | 52 |
| <i>Den politiske magts repræsentation i det offentlige rum</i> | 53 |
| <i>Samfund og rum</i> | 54 |
| <i>Sammenfatning på det offentlige rum</i> | 57 |
| Identitet og system | 58 |
| Identitet i et mindre perspektiv | 60 |
| Subkultur? | 62 |
| Diskussion | 64 |
| <i>På samfundets betingelser</i> | 67 |
| Perspektivering | 70 |
| Konklusion | 71 |
| | |
| Litteratur | 76 |
| Bilag 1 | 81 |
| Bilag 2 | 83 |
| Bilag 3 | 85 |

Introduktion

Indledning og problemformulering

Gadekunsten, som den er dukket op herhjemme gennem de seneste par år, er stedbestemt. Det ligger allerede i navnet, hvad enten det er street art, gadekunst, urban wall paper, urban art, eller lignende. Den findes i byen, i gaderne, på murene og plankeværkerne, skiltene, lygtepælene. Den findes på synlige steder, in your face, og på de skæve steder som normalt ikke bemærkes. Den findes i byens rum; i det offentlige rum. Det er her gadekunstnerne udstiller deres værker på ulovlig vis. På vægge der tilhører nogen; som er privat ejendom, men samtidig vægge der er offentlige i den forstand, at de kan beskues af alle, der kommer forbi. Gadekunsten er interessant fordi den manifesterer sig i et rum, som er alles, nogens og ingens på samme tid. Et rum, hvor opførelse og tilstedeværelse er betinget at både skrevne og uskrevne regler og love. Gadekunsten bryder disse love og regler og forholder sig dermed både til rummet og til reglerne og lovene. Det sker gennem visuelle udtryk, der, fordi de omgår "det normale", fanger blikket og stiller spørgsmålstejn ved det offentlige rum, som det plejer at være, opfordrer til eftertænkning, og tilbyder et alternativt forslag til rummets udformning. Men hvorfor? Hvorfor er der nogle mennesker, der laver og udstiller deres kunst på denne måde? Hvori består det meningsfulde?

Ønsket om at udtrykke sig og samtidig bearbejde sine nære omgivelser er et fænomen, der tilsyneladende har været til stede hos mennesket gennem hele dets historie. Det kendes tilbage fra hulemalerier og findes som inskriptioner og tegninger, som til alle tider har kommunikeret en form for historie; gennem formningen og udsmykningen af sine omgivelser har mennesket kommunikeret dets oplevelser og opfattelser af den kultur, det har levet i på et givet tidspunkt. At udtrykke sig kunstnerisk igennem de nære omgivelser er således ikke noget unikt for gadekunstnere, men det bliver ikke et mindre interessant fænomen af den grund, tværtimod. Netop fordi disse bearbejdningsgør i forhold til nogle oplevelser og nogle omgivelser fortæller de noget om mennesket på et givet tidspunkt, og om hvordan det fortolker og opfatter sine omgivelser og oplevelser. Det fortæller noget om at være menneske i en given kontekst, hvad enten denne kontekst er et jægersamfund i det rurale Sydeuropa for tusindvis af år siden eller den urbane storby i dag.

Det, der gør gadekunstnerne interessante fra et antropologisk synspunkt, er da heller ikke det, at de udtrykker sig i deres nære omgivelser eller måden, de bruger rummet på i sig selv, men netop måden de bruger det på i forhold til den kulturelle og samfundsmæssige kontekst de befinder sig i.

Kultur og samfund forandrer sig kontinuerligt. Mennesket søger kontinuerligt at finde og skabe mening i sit liv. Gennem forandringerne i samfundet forandres ligeledes de vilkår, der kan ses som baggrunde for denne meningsdannelse. I samfundet, som det er nu, ses nogle klare tendenser, der kan tolkes som værende udtryk for, hvordan begivenheder i de globale systemer har konsekvenser helt ned på individniveau og dermed altså også for meningsdannelsen. Gennem global systemic-teorien forklarer Jonathan Friedman, hvordan centrum i de globale systemer længe har befundet sig i den vestlige verden, herunder Danmark. Dette har medført en samfundsmæssig, kulturel og identitetsmæssig homogenisering på nationalt niveau, hvilket har virket som en stabiliserende og tryghedsskabende faktor på individniveau. I takt med, at centrum forskydes i de globale systemer, som det pt. sker, svinder også stabiliteten, hvilket betyder, at individet havner i en identitetsmæssig ”usikker” situation uden et stabilt grundlag for den identitetsdannelse, der ifølge Castells er afgørende for, hvad der betragtes som meningsfuldt. Individet vil derfor forsøge at genskabe et sådant stabilt og meningsfuldt fundament for identiteten, at ”rodfæste” den (Friedman 2003:7).

Fokus for denne opgave vil således blive hvordan gadekunstnere gennem deres kunstneriske virke, baggrund og udvikling genererer og opstiller et meningsfuldt grundlag for rodfæstelse af deres identitet samt deres plads i samfundet, og dels hvorfor sker det netop nu, at en gruppe mennesker vælger at bygge en identitet op på grundlag af kunstnerisk virke i det offentlige rum, selv om det er forbudt? Hvad er det for mekanismer og motiver, der ligger bag en sådan i grunden politisk stillingtagen og ønsket om at formidle den videre?

Gennem feltarbejdet, udført i København i efteråret 2004, blev det klart, at informanterne vægter visse aspekter af deres virke særlig højt, og at identitetsdannelsen i særdeleshed er knyttet hertil. For at opnå en så høj grad af forståelse af gadekunstnerne og deres erfaringsverden som muligt, uden at kunne gå ind i deres hoveder(!) og med ønske om andet og mere end kun en deskriptiv gengivelse af deres handlinger, er det derfor nødvendigt først at analysere og nå frem til en forståelse af disse aspekter, der for overblikkets skyld her er adskilt til trods for at de, som opgaven vil vise, er tæt knyttet sammen. Disse aspekter udgøres af gadekunstnernes forbindelse til graffiti, deres æstetiske udgangspunkt, samt deres forhold til det offentlige rum.

Mit hovedformål med opgaven bliver således at søge at nå en forståelse af, hvad det vil sige at være gadekunstner i København i dag. *Hvorfor er det meningsfuldt for informanterne at lave gadekunst, og hvordan*

er denne meningsfuldhed knyttet til deres identitet? Og herunder: Hvad fortæller det om hvordan en gruppe mennesker reagerer på og handler i forhold til de omgivelsesmæssige forudsætninger de befinder sig i?

For at nå frem til en besvarelse og forståelse af disse spørgsmål må en række underspørgsmål besvares:

* Hvad er sammenhængen mellem graffiti og gadekunst, og hvad er betydningen heraf for informanternes identitet?

* Hvilken rolle spiller det offentlige rum og de mekanismer, der er på spil her for informanternes opfattelse af samfundet? Hvad betyder dette for identitetsskabelsen?

* Hvad fortæller de æstetiske præferencer om informanternes syn på det samfund, de lever i og deres forhold til det?

Undersøgelsen af disse aspekter har til formål at belyse dels de personlige aspekter af identitetsdannelsen, og dels de komplekse samfundsmæssige vilkår, der står som baggrund for informanternes identitetsdannelse. Det er således også omkring disse emner, det teoretiske grundlag for besvarelsen af de stillede spørgsmål er opbygget; omkring subkultur, identitet, kunst og det offentlige rum.

Begrebsafklaring

De mange ord med tilknytning til graffiti og gadekunst der forekommer i teksten, og som kan være læseren ubekendte, er som hovedregel forklaret første gang de dukker op, men er ellers at finde på Bilag 1.

Gadekunst frem for street art

Jeg definerer gadekunst som uautoriseret kunst i det offentlige rum. Herunder hører således både street art og graffiti. Ordet *gadekunst* findes ikke i Den Store Danske Encyklopædi eller i nogen andre opslagsværker jeg har konsulteret. Det kan således ikke betragtes som et begreb der (officielt) er defineret i en fast form. Jeg har valgt at definere og bruge ordet gadekunst i denne opgave, fordi informanterne selv bruger det og er mere komfortable med det end med *street art*, som de mener er begrænsende og ikke-dækkende for deres forehavende.

Street art-terminen blev i begyndelsen (da fænomenet kom til Danmark) brugt af informanterne på samme vis som min definition på gadekunst, men den er nu - efter deres mening - blevet fast defineret af medierne som bestående alene af klistermærker, plakater og stencils (skabelon-graffiti),

som sprayer eller klistres op i det offentlige rum uden tilladelse. Street art er ikke længere en vellidt term blandt informanterne, der nu finder definitionen for snæver og begrænsende, hvorfor den ikke er brugt som bærende term i opgaven, da det ligger fjernt fra mine metodologiske udgangspunkter ikke at lade informanternes udsagn afspejles i den konkrete viden, jeg præsenterer, og som er hentet hos dem. Ordet gadekunst er således benyttet som det bruges af informanterne, om end det, også efter deres mening, ikke nødvendigvis er det bedste, det mest dækkende eller rammende ord. Det er nærmere det mindst ringe ord, og bruges fordi det er nødvendigt at kunne tale om fænomenet og vide, hvad det er, der tales om. På internationalt plan anvendes termen street art uden den skarpe afgrænsning herover, men den generelle opfattelse vil sandsynligvis ligge tæt på, og graffiti vil næppe indregnes.

Det offentlige rum

Der opereres i denne opgave med to former for offentligt rum; abstrakt og konkret. Det abstrakte, offentlige rum er der, hvor den offentlige debat i dag finder sted, og som hovedsageligt udgøres af medierne (aviser, tv, radio, internet mv.). Det abstrakte, offentlige rum optager i dag i politisk henseende den rolle, der før i tiden udgjordes af den anden form for rum, nemlig det konkrete. Det konkrete, offentlige rum er det, der findes uden for det private rum, som boligen, eller det semi-private rum som for eksempel arbejdspladsen. Det konkrete, offentlige rum defineres således som rummet udenfor, mellem bygningerne. Denne adskillelse er hverken absolut korrekt eller videnskabeligt baseret, men er en praktisk adskillelse i forhold til denne opgave, der hovedsageligt vil beskæftige sig med det konkrete, offentlige rum.

Om opgaven

Efter denne præsentation af opgavens indhold følger en gennemgang af de metodologiske overvejelser i forbindelse med opgaven. Formålet hermed er at give læseren mulighed for selv at vurdere de resultater, der nås frem til, gennem viden om på hvilket grundlag de er indhentet og behandlet.

Kapitlet om graffiti har til formål at give en forståelsesmæssig baggrund for gadekunstnernes virke. Graffititraditionens historie gennemgås, og dens forskellige karakteristika analyseres og forklares og sættes i forhold til den meningsdannelse, hvorover de udøvende bygger deres identitet. Dette er vigtigt at forstå fordi mange af de elementer, der findes i graffitien, er de samme, som informanterne bringer med over i deres virke som gadekunstnere. Vigtige emner herunder er

kommunikation, æstetik, repræsentation, forholdet til det offentlige rum og identitet. Kapitlet slutter med en beskrivelse af en natlig tur med to skrivere,¹ som illustrerer de beskrevne aspekter.

I gadekunstkapitlet præsenteres det materiale, som udgør opgavens omdrejningspunkt. Dette analyseres og gennemgås med henblik på at få en indsigt i informanternes erfaringsverden for herigennem at kunne opnå en forståelse for deres handlinger og meningsbærende identitetskonstruktion. Det er mange af de samme emner, der tages op her som i graffitikapitlet, men med en lidt anderledes vinkling, der tydeliggør både forskelle og ligheder og i særdeleshed sætter den øgede bevidsthed omkring det offentlige rums potentialer i perspektiv.

Kapitlet om æstetik og kunst belyser dette aspekt nærmere i forhold til de distinktive sider af identitetsdannelsen og knytter an til diskussionen af magtens repræsentationen i det offentlige rum og kunstens politiske rolle.

Kapitlet om det offentlige rum har til formål at forklare sammenhængen mellem de mange faktorer, der er på spil i dette rum. Habermas' analyse giver et indblik i de samfundsmæssige aspekter af det offentlige rum. Han forklarer hvordan den politiske diskussion er fjernet fra det konkrete rum og flyttet over i mediernes abstrakte rum, hvorved det konkrete rum har ændret betydning. Også en forklaring på ejendomsrettens og lovens idealer, tilblivelse og vigtighed, samt disse processers betydning for forestillingen om begreberne offentligt og privat analyseres. Diskussion føres herefter frem til i dag med koncentration på det konkrete, offentlige rums fortsatte udvikling i forhold samfundets. Det offentlige rums rolle som medie for magtens repræsentationer og kommunikation heraf er gennemgående temaer, der knytter an til informanternes opfattelse og brug af det offentlige rum.

I identitetskapitlet redegøres der for identitetens rolle for individet i henhold til dets stilling i de globale systemer, der er baseret på økonomisk reproduktion, og hvis mekanismer afspejles i mindre målestok i det offentlige rum. Friedmans teori herom giver en indsigt i forholdet mellem de samfundsmæssige processer beskrevet i det forrige kapitel og identitetsdannelsen på et overordnet plan og skal ses som baggrunden for en senere diskussion af informanternes identitetsdannelse.

Delen om subkultur anskueliggør den traditionelle forklaringsmodel for grupperinger i samfundet, som skiller sig ud eller lukker sig om sig selv. Denne model er indsigtsgivende og anvendelig, men utilstrækkelig, idet der ikke tages højde for de overordnede påvirkninger af identitetsformationerne, der beskrives hos Friedman. Et bedre bud er identitet, som begrebet forstås hos Castells, der

¹ Skriver: intern betegnelse i graffitimiljøet for en graffitimaler (jf. side 15).

forklarer de samme processer som i subkulturteorien, men i et mere generelt perspektiv. Castells identitetsformationer knytter desuden langt bedre an til den helhedsforståelse, Friedman lægger op til.

Dernæst følger en diskussion af sammenhængen mellem teorien og empirien, som munder ud i et kig på gadekunsten og dens rolle i et lidt bredere perspektiv.

Herefter udstikkes en række emner for videre forskning inden for de problemstillinger denne opgave berører, og som jeg mener med held vil kunne belyses gennem yderligere undersøgelser af gadekunst, graffiti og dem der udfører det.

Opgaven afsluttes med en besvarelse af de i indledningen stillede spørgsmål omkring gadekunstnerne og baggrunden for deres skabelse af meningsfuld basis for deres identitet.

Metode

Metode handler kort sagt om, hvordan der bedst indhentes og opnås reel viden om et emne. Gennem en forklaring af mine metodemæssige overvejelser får læseren mulighed for at kende mit udgangspunkt og dermed selv dømme de resultater, jeg er kommet frem til.

Feltarbejde

At opnå viden gennem at indsamle empirisk materiale ved hjælp af etnografisk metode er en typisk antropologisk arbejdsdisciplin, hvor antropologen typisk opholder sig i længere tid blandt en gruppe eller kultur, der er forskellig fra antropologens egen, hvorved en undersøgte gruppe eller kultur, eller bestemte fænomener, sættes i perspektiv, og der skabes ny viden herom (Agar 1986:12). Dog kan et feltarbejde også udføres i egen kultur, hvorved der tidsmæssigt er en del at spare, da antropologen så allerede kender den sociale og kulturelle kontekst, hvori det studerede fænomen finder sted (Alvesson & Sköldbberg 1994:109). Jeg har af økonomiske og tidsmæssige grunde valgt at udføre feltarbejde i København, og falder således i sidste kategori. Nærværende opgave er skrevet på baggrund af et feltarbejde, hvori der indgår både deltagerobservation, ”baggrundsobservation” (forklaring følger herunder) og kvalitative interviews, med hovedvægt på sidstnævnte.

Steiner Kvale anskueliggør i sin bog Interview, hvordan der i et veludført forskningsinterview kan hentes viden om den interviewedes erfaringsverden ud fra dennes eget perspektiv, således at forskeren kan få indblik i de meningsfulde aspekter heraf og (forhåbentlig) nå en forståelse af erfaringsverdenen. Viden ses her som potentielt tilstedeværende i samtale, sprog og fortælling, og denne viden kan nås gennem samtale, når mennesker i en bestemt kontekst udveksler synspunkter

om et givent emne (Kvale 1994:40ff). De interviews, jeg har foretaget, udgør det bærende empiriske materiale i opgaven, hvilket jeg plæderer for med henvisning til den opfattelse af viden, der forklares herover. Interviewene har, ligesom opgaven i sin helhed, afsæt i fænomenologisk og hermeneutisk metode, hvilket jeg vender tilbage til.

Ikke alt kommer dog nødvendigvis frem under et interview, hvorfor det er vigtigt også at observere, hvad interviewpersonerne foretager sig. For eksempel kan overbevisninger sløre fakta, således at informanten uden bevidst at lyve siger noget, der ikke stemmer overens med vedkommendes handlinger. Ligeledes kan der være aspekter af et fænomen, som forskeren ikke har mulighed for at kende til, og som den interviewede ikke selv bringer op under interviewet, som dukker op under observationerne, hvorved en større grad af viden og en mere sand viden herigennem kan opnås.

Desuden har jeg foretaget en del ”baggrundsobservation”. Hermed mener jeg, at jeg uden informanter har bevæget mig rundt i det miljø, de arbejder i (det offentlige rum, byen) og forsøgt at bemærke og forstå de aspekter heraf, som informanterne gjorde mig opmærksom på, og som jeg ikke i forvejen var bevidst om, selv om de forekommer i mine egne omgivelser. At informanterne har en oplevelse af byen, som er forskellig fra min, er desuden et godt eksempel på, at det er givtigt at udføre feltarbejde, selv om interessefeltet ligger i ens egen kultur. Jeg har ved min baggrundsobservation opnået, hvad Geerts beskriver som vigtigt i et feltstudie, nemlig bare at ”ha varit där” (Geerts, citeret i Alvesson & Sköldbberg 1994:109) og oplevet med egne øjne, frem for alene gennem andres beskrivelser.

Fænomenologi og hermeneutik i opgaven

I fænomenologisk metode tages der udgangspunkt i den subjektive oplevelse (Alvesson & Sköldbberg 1994:96). Der lægges vægt på, at den enkeltes oplevelse af virkeligheden er virkeligheden, forstået på den måde, at en persons handlinger og måde at danne mening på nødvendigvis må søges forstået med afsæt i dennes oplevelse af virkeligheden (Kvale 1994:61). Som interviewer stiller det således krav om evne til indlevelse samt om at kunne sætte sig ud over sit eget ståsted for at kunne forstå og ikke mindst formidle en persons oplevelser på en måde, der yder retfærdighed over for dennes ståsted eller virkelighed. Det er ikke objektivitet, der sigtes efter her, men derimod empati, der da også er en af de vigtige tanker i fænomenologien (Alvesson & Sköldbberg 1994:100). Denne tanke deles med hermeneutikken (Alvesson & Sköldbberg 1994:117). I den hermeneutiske tilgang tages der afsæt i for-forståelsen af et givent emne, og der opereres med en dialogisk

sandhedsopfattelse. Det betyder, at sand viden findes i den kontekstuelle dialog og diskursafklaring, der gradvist udvikles til en helhedsforståelse gennem interviewet (Kvale 1994:58f). Som interviewer har man på forhånd en forståelse af det fænomen, man gerne vil undersøge. Dette udgør éns forforståelse. Ud fra den kan man stille spørgsmål til enkeltdele af fænomenet. De svar, man får, vil uddybe forforståelsen og gøre én i stand til at stille nye spørgsmål til enkeltdele, som igen vil uddybe forforståelsen (Alvesson & Sköldbberg 1994:164ff). Fortolkning sker således løbende, illustreret ved den hermeneutiske cirkel, hvor del og helhed kontinuerligt uddyber forståelsen af hinanden (Kvale 1994:56f).

Konkret i udførelsen af feltarbejdet har kombinationen af de to retninger betydet, at jeg har været meget bevidst om ikke at lade min forforståelse udgøre hele baggrunden for udarbejdelse af for eksempel interviewguide. Mine interviews har således været semistrukturerede, idet jeg havde nogle emner, som jeg mente ville være interessante at behandle, men ikke nogle fast formulerede spørgsmål. Der var således rig mulighed for at tage emner op, som informanterne selv kom ind på, og som jeg ikke fra begyndelsen havde inddraget, simpelthen fordi min forforståelse var mangelfuld. Herved havde jeg ligeledes mulighed for at udvikle min interviewguide, efterhånden som min viden øgedes. Desuden var det mit mål at finde ud af, hvilke aspekter af fænomenet informanterne selv vægtede under interviewet, således at min forståelse blev opbygget på deres præmisser, snarere end på de præmisser jeg kom med, og som viste sig at være både mangelfulde og påvirkede af pressens udlægning af fænomenet. Ved deltagerobservation og baggrundsobservation var det især vigtigt for mig være åben over for de ting, jeg observerede og forsøge at sætte mig ud over egen tilgang til disse og se dem fra informanternes vinkel, ikke mindst fordi det tit var ganske almindelige dagligdags ting, der af dem blev anskuet, tolket og forstået på en anden måde. Dette var desuden med til at opbygge en bredere forforståelse og ikke mindst at sætte min viden fra interviewene ind i en konkret kontekst. Kombinationen af de to metoder viste sig derved at være et virkeligt givtigt udgangspunkt for feltarbejdet.

Om feltarbejde og interviews

Feltarbejdet er udført i København fra juli til oktober 2004. Jeg mente at det var praktisk at udføre det om sommeren, hvor folk har ferie, hvor det er varmt, og hvor der derfor måtte ske en masse på gadekunst-feltet. Hvad jeg ikke havde taget højde for, var, at folk, der ikke laver feltarbejde, typisk tager på ferie i deres ferie, hvorfor det var svært at komme i kontakt med nogen kunstnere, og for den del af kunstnerne, der ynder at operere i det skjulte, har de lyse danske sommernætter

ikke meget at tilbyde i forhold til en mørk vinternat. Den første halvanden måned gik derfor hovedsageligt med at cykle rundt i byen og finde spots, både de meget synlige, men også de mere hemmelige. Jeg har en del fotodokumentation fra disse ture, der hovedsageligt har fundet sted på Nørre- og Vesterbro. Det er desuden på disse ture, jeg har iagttaget det offentlige rum og som inspirationsmæssigt har bidraget til opgavens problemstillinger.

Feltarbejdet blev ikke foretaget på helt bar bund, idet jeg gennem de seneste år har tilegnet mig en del viden om - i hvert fald dele af - graffitimiljøet i København og har ”lært sproget”, hvilket har lettet interviewdelen af feltarbejdet betydeligt. At være bekendt med graffitiens terminologi, dens interne spilleregler og æstetiske udgangspunkt har givet mig betydelige fordele i forhold til interviewene med de informanter, som har rødder i graffitimiljøet. Således kunne jeg koncentrere mig om at grave dybere ned i de aspekter, jeg ikke havde så stort kendskab til på forhånd - for eksempel forholdet til byen og de politiske aspekter af kunstnernes ageren samt grave dybere ned i de allerede kendte, eksempelvis æstetik og forholdet til loven, og få dem sat i et nyt og bredere perspektiv.

Jeg har derved fået mulighed for at drage paralleller til graffitien på en måde, som viste sig at være afgørende. Fordi jeg kendte til graffitimiljøet på forhånd, blev jeg blændet af denne viden, da jeg begyndte at skrive om gadekunstnerne. Det, jeg skrev, var forståeligt, men ikke forklaret, fordi mange af forklaringslementerne har rødder i informanternes tilknytning til graffitimiljøet. Derfor var det nødvendigt at udvide feltarbejdet til også at omfatte graffitien. Dette arbejde er ikke så omfattende og dybdegående, som det om gadekunst. Til gengæld findes der en meget større mængde faglitteratur på graffitiområdet, som jeg har trukket på, og som jeg har kunnet vurdere ud fra den viden, jeg allerede besad på området, suppleret af feltarbejdet.

Nogle af informanterne kendte jeg i forvejen fra graffitimiljøet. Derfor har det tillidsmæssige i interviewsituationerne været på plads i forvejen, hvilket har været en stor hjælp. Nancy MacDonald, der har skrevet Ph.D.-afhandlingen *The Graffiti Subculture*, forklarer, hvordan hun ingen kendte, da hun påbegyndte feltarbejdet og beskriver, hvordan det i begyndelsen var problematisk at få folk til at fortælle, netop fordi tilliden ikke var på plads (Macdonald 2001:51). I et miljø, der opererer på den forkerte side af loven, er tillid altafgørende. Ulempen ved i forvejen at kende interviewpersonerne er, at de ved, hvad jeg ved, og derfor ikke altid forklarer lige så udførligt som det ville være nødvendigt, hvis jeg var novice, hvilket sandsynligvis har gjort, at jeg har mistet nogle detaljer. Det er dog mindre problematisk, da jeg ligeledes har interviewet folk, jeg ikke kendte i

forvejen. Disse folk har jeg enten fået kontakt til gennem dem, jeg kender i graffitimiljøet eller gennem venner udenfor. Tillid er altafgørende!

Der kunne sagtens argumenteres for, at jeg udelukkende kunne have valgt personer, som jeg ikke kendte i forvejen. Faktum er bare, at to af de mest aktive og populære gadekunstnere, der har været med fra begyndelsen i Danmark, tilfældigvis er dem, jeg kender i forvejen, hvorfor jeg ikke mener, at den viden, de besidder kan udelukkes fra forståelsen af fænomenet.

Om interviewpersonerne

Jeg har foretaget i alt 15 interviews under feltarbejdet. Derudover har jeg benyttet mig af tre interviews med skrivere foretaget af tre studerende fra Sociologisk Institut i København. Jeg var selv til stede da disse interviews blev foretaget. Jeg har valgt at interviewe gadekunstnere, men også folk med kendskab til og interesse for gadekunst og det offentlige rum for at få et så bredt billede af fænomenet og dets kontekst som muligt. Jeg har også forsøgt at få et interview med bygge- og teknikborgmester i Københavns Kommune Søren Pind, der har mange meninger om både graffiti og det offentlige rum. Jeg er blevet lovet interviewtid to gange, men er blevet aflyst begge gange og har desværre været i tidnød i forhold til at finde en anden kommunal informant.

Blandt gadekunstnerne og skriversne er informanterne udvalgt med det formål at få en så bred gruppe som muligt repræsenteret. Disse informanter er HuskMitNavn, Jan, Mikkel, Byræv, Ulrik, One-T, Anne, Dasm, Jasel, Nutron, Pasiv og Bjørn Ignatius Øckenholt. Med undtagelse af Bjørn, der er traditionelt uddannet kunstner, er alle informanter skrivere, der i større eller mindre grad er eller har været engageret i gadekunst. Aldersmæssigt strækker gruppen sig fra 23 til 39 år. Det er således den ældre generation af skrivere, jeg har beskæftiget mig med. Det skyldes, at det er blandt denne gruppe, den største andel af gadekunstnere findes.

Blandt folk med kendskab til gadekunst har jeg interviewet Runar og Ulrik G., der er ved at lave en film om emnet, Toke Lykkeberg, der er skribent på Dagbladet Information, og Lennart Faust, der er Københavns Kommunes graffitikonsulent. Ham blev jeg henvist til af Rikke Petersen fra kommunens Stop graffiti-sekretariat, idet gadekunst her betragtes og behandles på lige fod med graffiti.

Om deltagerobservation

At lave deltagerobservation til denne opgave har krævet visse moralske overvejelser. Efter som opsætning af plakater og klistermærker samt maling sker på steder, hvor det er forbudt, ville jeg,

hvis vi blev afsløret i noget der involverede spray, ligeledes blive straffet, idet der hæftes i fællesskab for graffiti der regnes som hærværk og hører under straffeloven.² Således gik jeg fra at være interesseret tilskuer til ”aktiv kriminel”. Det valgte jeg altså at tage med som en risiko. Rent moralsk var mit udgangspunkt, at jeg ikke ved mit ønske om tilstedeværelse ”fremkaldte” flere tilfælde af begået kriminalitet, idet informanterne ville have lavet, hvad de gjorde, uanset om jeg deltog eller ej. Desuden deltog jeg ikke aktivt i opklæbning eller maling, men iagttog blot det hele. Jeg fandt det vigtigere at forsøge at forstå den kontekst, udøvelsen fandt sted i, stemningen omkring det, de overvejelser, der blev gjort, og hvilke forholdsregler der blev taget i selve situationen, end jeg fandt det moralsk forkert. Måske især når det har med kriminelle handlinger at gøre, der skal forstås som meningsfulde, er det vigtigt som researcher at opleve, hvad det er, der sker, så længe det moralsk er forsvarligt for én selv. Jeg valgte således dels at tage med og opnå en lidt større grad af forståelse for informanternes handlinger frem for at undgå at bryde loven på dette område. Det virkede i opgavemæssig henseende mere meningsfuldt.

Graffiti: At forstå gadekunstnernes udgangspunkt

For at forstå de forudsætninger, informanterne arbejder ud fra, er det nødvendigt at se på deres baggrund i graffitien. Graffiti er et komplekst, kulturelt fænomen. Som oftest er det graffitien, der beskrives, mens de, der maler graffitien, sjældent høres. Kun deres værker ses. Gadekunstnere er ikke så sky overfor omverdenen og har i medierne fået en stemme til at forklare deres synlighed og tilstedeværelse med. Her i opgaven er formålet dog ikke bare at høre dem, men også at prøve at forstå og forklare deres udsagn på deres egne præmisser. For mig at se er det umuligt at forstå forklaringen uden at have en indsigt i, hvad graffiti indebærer, hvorfor afsnittet om graffiti er så omfattende i denne opgave, der egentlig handler om gadekunst.

² Forudsat, selvfølgelig, at min rolle ville kunne bevises. Plakater og klistermærker hører under politivedtægten og straffes efter politivedtægten, dvs. højst med bødestraf. (Kilde: Torben Randrup fra Kriminalpræventiv Afdeling hos Københavns Politi. Pr. telefon, 3. januar 2005).

Rids af graffitiens historie

Den del af graffitien, det skal handle om her, kaldes i faglitteraturen typisk hip hop-graffiti eller spraykunst (se fx. Jacobson 1996:14; Macdonald 2001:2; Poulsen Uå:5)³. Som sådan har den sin begyndelse i USA i slutningen af 1960'erne i Philadelphia, med hvad der nu kaldes *tags* (engelsk: mærker): kælenavne, som de unge mennesker skrev på mure og vægge rundt omkring i byen. Et par år efter dukkede dette fænomen også op i New York (Powers 1999; Chalfant & Prigoff 1987:42). Et af disse navne var Taki 183, synonym med en ung fyr, der arbejdede som budbringer og skrev sit kælenavn og nummeret på sin gade med tusch alle steder, han kom i New York City, og særligt i subway'en. Taki 183 er speciel, fordi han var den første, der blev "opdaget" og interviewet af en journalist fra The New York Times. Det var startskuddet. Hvor det, at skrive sit kælenavn på murene i kvarteret, før havde fungeret som en slags territorieafmærkning, blev dagsordenen nu en anden. *Getting up* blev målet: At skrive sit navn så meget som muligt, så mange steder som muligt, og så synligt eller specielt placeret som muligt, gav *fame* (berømmelse). Det blev en måde for den anonyme, "lige gyldige" teenager at opnå og få anerkendt en selvstændig identitet, og det gav stolthed og bevidsthed om at være noget særligt. Subway'en var ideel til formålet, fordi den nåede ud over hele byen, hvorved ens tags kunne gå *all city*, hvilket var målet i jagten på fame.⁴ Fordi der efterhånden var så mange, der taggedede, blev det nødvendigt at skille sig ud på en anden måde end alene gennem navnet, hvorved *stil* blev lige så vigtigt som antal. Bogstaverne blev tykkere, da spraymaling vandt indpas i stedet for tusch, de fik en farve og en *outline* (konturstreg) i en anden farve, og langsomt udviklede graffitien sig til det, den bedst kendes som i dag med større bogstaver i 3D og med farver, baggrund, *characters* (figurer), mv. (Cooper & Chalfant 1990:14). Disse store farverige produktioner kaldes *pieces*, der er en forkortelse af *masterpiece*. Kvaliteten af et piece afgøres ud fra en vurdering af stil og teknisk kunnen. Foruden stil er placering af tags, *throw-ups* (en

³ Til forskel fra for eksempel toiletgraffiti eller politisk graffiti. Staffan Jacobson, der har skrevet doktorafhandling om denne form for graffiti kalder det TIP-graffiti (Tags/Throw-ups/Pieces-graffiti), hvilket egentlig er den bedst dækkende term jeg er stødt på, om end lidt uelegant (Jacobson 1996:14). Jeg beskriver graffitien i sin egen terminologi. Det betyder ikke, at graffitien dermed ikke regnes som en del af gadekunsten eller som kunst i det hele taget. Det skyldes ikke at jeg ikke regner det som kunst, men at graffiti har udviklet sig udenfor og udenom de traditionelle kunsttraditioner. Om end graffiti har haft sine stunder på gallerier, er det ikke igennem disse at den lever og udvikles, men på egne præmisser. Desuden har graffiti eksisteret som tradition i Danmark længe inden folk (insidere såvel som outsiders) fik øjnene op for gadekunsten, hvorfor jeg ikke føler det er forkert også at skelne mellem graffiti og gadekunst. Det er ok at regne graffiti som gadekunst, men den anden vej er ikke bredt accepteret.

⁴ At gå *all city* opnås ikke kun gennem togets bevægen sig rundt i byen men også gennem skrivers mobilitet: at bombe flere linier gav selvfølgelig mere fame, da et større område herved kunne dækkes, og det krævede at skrivers bevægede sig rundt mellem linierne. I dag, hvor subwaygraffiti i New York pga. sikkerhedsforanstaltninger er minimeret, er mobiliteten altafgørende, og begrebet dækker nu nærmere tilstedeværelse på murene i alle byens kvarterer end i subwayen.

kombination af et tag og et piece: simpelt i stilen som et tag, men større og med en *outline* i én farve og fyldt ud med en anden farve.) og pieces også af vigtighed. Risikoforbundne steder, (hvor det er farligt at opholde sig eller der er stor fare for at blive opdaget) giver størst respekt, men også evnen til at spille sammen med omgivelser, anden graffiti, publikum og en given overflade er væsentlig (Neelon 2003:4).

For *skriveren* (dansk udtryk for det engelske writer, der er mere brugt internt end graffitimaler: Igen traditionen: det begyndte med, at man skrev sit navn...) gjaldt det altså forenklet sagt om at blive kendt og at være bedst. Det var sådan, man opnåede respekt, for graffiti er ligeledes en konkurrencedisciplin; i kreativitet, stil, opfindsomhed, effektivitet og vovemod; både kvalitet, kvantitet og placering er vigtigt.

Selvbestaltede regler

Graffitten voksede efterhånden sammen med hiphop-kulturen, der havde sin begyndelse i New York i midten af 70'erne, og som er en videreudvikling af nogle af de gadebander, der fandtes i ghettoerne. Hiphoppen er i sit udgangspunkt en konkurrencekultur, hvor der i stedet for voldelige kampe banderne imellem, var *battles* (kampe) i de kunstarter, der ofte betegnes som hiphoppens fire elementer: *Graffiti*; *rap*, hvor der battles på opfindsomhed i rim og *flow* (stemmeføring); *DJ'ing*, hvor der battles på pladespillere i *scratch* og i at finde gode *breaks* (musikstumper), som *mixes* sammen; og *breaking*, hvor der battles i *breakdance* og *electric boogie*. I alle discipliner gælder det om at være den bedste og mest opfindsomme (Cooper 2004:68).

Graffitten bærer også præg af denne bandearv. Ud over det individuelle navn er en skriver typisk medlem af et eller flere crews. Et *crew* er en samling af skrivere, der ofte er på samme niveau. De enkelte crews har ligeledes navne. Et crewnavn skrives typisk som en forkortelse; TAV, et af de gamle danske crews, står således for *The A-line Vandals*. En skriver kan godt være medlem af flere crews på samme tid.

Det kan måske synes mærkværdigt at en disciplin, der skal sikre individuel identitet og anerkendelse, ligeledes er baseret på grupper, men fordelene ved et crew er dels, at man kan få sit crewnavn spredt mere og hurtigere, fordi der er mange, der skriver det, og dels fordi et crew af gode skrivere ligeledes afgiver respekt til den enkelte skriver (Poulsen Uå:32f).

Graffitten spredte sig med hiphoppen verden over og kom til Danmark med filmene *Wild Style* og *Style Wars*, samt bogen *Subway Art* (Cooper & Chalfant 1984) i efteråret 1984, hvor også

udstillingen *New York Graffiti* kunne ses på Louisiana (Skaarup 1985:4). Den danske graffiti var en direkte kopiering af hele konceptet fra USA, og blev som sådan også en del af den danske hiphopscene. Det er den til dels stadig, men der findes også skrivere, der ikke er specielt knyttet til hiphop'en.

Selv om stilen og miljøet hele tiden udvikler sig, sker det stadig inden for de samme rammer som i begyndelsen: det er stadig konkurrencen om at *være oppe* og at blive kendt, det handler om, og det er stadig bogstaverne i skrivernavnet, det hele bygges op over. For graffiti handler også om traditionen, som bærer mange uskrevne regler med sig, og, som det allerede kan anes i ovenstående, hvor et helt eget sprog har udviklet sig (se Bilag 1). Når skriversne begiver sig ud i byen bevæbnede med deres *canner* (spraydåser) eller tusser, skal de således ud og *bombe* (engelsk udtale). Hvis de bomber meget, er de *oppe* og hvis de er mest oppe eller er bedst, bliver de *kings*. Der er kings inden for forskellige discipliner: king of trains, king of tags, king of walls osv. Af regler er de vigtigste ikke at *bite* [bajde] (kopiere) eller *gå over* (male ovenpå) hinandens ting, da det jo gælder om at være mest oppe samt om at udvikle nye ideer, hvorved det er disrespect ikke at anerkende et sted eller en ide som ophavsmandens. Andre regler er at et piece kan gå over et throw-up som kan gå over et tag, men aldrig den anden vej, fordi det arbejde (og mængde maling), der ligger i et piece er så meget mere omfattende. På lovlige mure er det af pladsmangel nødvendigt at gå over hinanden, men ulovlige ting gås som hovedregel ikke over; jo mere der er, desto bedre for graffitien som helhed. Gøres det alligevel på ureglementeret vis, kaldes det at *cappe*.⁵ En *skuffe*⁶ eller en *toy* (uerfaren eller dårlig skriver) maler ikke noget over, som en bedre eller mere respekteret skriver har lavet (Cooper & Chalfant:27; Poulsen:62).

For uindviede tilskuere er pieces med deres farvefyrværkeri nok den mest forståelige graffiti-disciplin, ligesom pieces ofte ledsages af en figur, som i hvert fald kan forstås, selv om bogstaverne skulle slynge sig i en wildstyle, der gør dem ulæselige for et utrænnet øje. For skriversne, derimod, er throw-ups og ikke mindst tags lige så vigtige: Det er ved at tage, du får dit navn mest muligt rundt, ligesom det er med tags, en graffiti-karriere begynder. Det er svært at male graffiti, og

⁵ Udtrykket at cappe er udledt af skriversen CAPs navn: CAPs graffiti-karriere bestod primært i at lave throw-ups oven i andre skrivers pieces. Cap var ikke en populær skriver, om end berømt (eller berygtet)!

⁶ Dette udtryk er dansk, og stammer fra en break dance-konkurrence hvor et crew kaldet shuffle breakers stillede op. Deres præstation skulle efter sigende have været elendig, og ordet shuffle blev fordansket til skuffe, og kom til at betegne talentløshed og/eller uerfarenhed.

at lave de store farveproduktioner kræver træning og dygtighed, både stilmæssigt og teknisk; der skal tegnes mange skitser, inden en skriver kommer så langt. Er stilen ikke udviklet og gennemarbejdet, kan der sættes nok så mange tags, respekten følger i højere grad stil end mængde. Som KASE 2 siger i filmen *Style Wars*: ”The king of what? The king of styyyyyyle”. En legendarisk replik i graffitikredse.

Ud over de regler, der har med selve handlingen at gøre, er den vigtigste regel selvfølgelig, at ingen sladrer om andre skrivere. Graffiti males hovedsageligt på ejendom, som ikke tilhører skriverne, og er som sådan ulovlig, hvorfor der er store bøder og måske fængsel i sigte, hvis politiet får fat i en skriver. Subway'en var det traditionelle udgangspunkt for skrivernes aktivitet, og der bliver stadig malet på tog i hele verden samt på vægge langs med toglinierne, der jo også ses af mange mennesker hver dag. Men også vægge andre steder end langs banen er gode mål for skriverne; plankeværker, facader, broer, fabriksbygninger og byggepladser er blot nogle. Det, som bestemmer et steds attraktivitet, kan både afgøres af dets beliggenhed, synlighed og tilgængelighed, men også af dets æstetiske fremtræden.

En identitetsfunderende hobby

Graffiti er en tidskrævende hobby. Hvis en skriver vil være rigtig god, tager det tid og kræver øvelse og arbejde. Viden om miljøet er vigtigt; de interne regler og moralkodekser må læres, ligesom historien er vigtig, da der i graffiti ses op til den ”ældre generation” af skrivere, således at dem, der begyndte det hele tilbage i New York og Philadelphia, står øverst på ranglisten som stjernerne på grund af deres innovativitet og dygtighed.

På sin vis kan graffiti sammenlignes med enhver anden hobby (fx en sportsgren), som har et regelsæt, og som kræver øvelse. For de fleste skrivere kommer denne hobby bare til at fylde virkelig meget. Hvis en gruppe skrivere er samlet, vil der typisk ikke gå lang tid, før alle sidder med hver sit papir og skriver tags eller tegner skitser. Som One-T fortæller om tiden inden hun selv begyndte at skrive: ”Jeg havde siddet oppe der hos [navn, udeladt], og de havde drukket myntete og tegnet skitser, og det var jeg vildt fascineret af; hvor optagede de alle sammen var af bare at sidde og lave det dér.” Nutron fortæller, at ”[d]et er så meget en del af min hverdag, at de fleste tidspunkter, hvor jeg har en hånd fri, sidder jeg og tegner eller tagger i luften.”

Der øves og udvikles. Og der kigges efter gode spots. Under en togtur med en skriver er det svært, for ikke at sige umuligt, at opnå øjenkontakt, da øjnene er rettet mod væggene langs linien; er der

kommet nye ting? Hvem har været hvor? Er der gode steder, som er ledige? Det samme gælder, når skriverne bevæger sig rundt i byen. Som Pasiv siger:

”Jeg går altid bare og kigger på tags. Jeg ved ikke, om der er mange af dem, men mit øje kører bare fra det ene tag til det andet. Men nogle gange kigger jeg også bare på, om der er nogle steder, jeg kunne lave noget; følger med i, hvordan udviklingen er. Hvis man går og kigger på graffiti, så lægger man automatisk også mærke til, hvornår et hus er sat i stand, og hvordan tingene forandrer sig.”

For nogle af de mest aktive skrivere kommer graffitien helt i første række. Mins, der er med i MOA, sammenligner sin graffiti-karriere med en professionel sportudøvers og siger, at hvis hans kæreste ikke ville finde sig i at han maler ”så tror jeg, at det var hende, der måtte smutte.”(Poulsen Uå:70). Kegr har mistet 3-4 kærester på bekostning af at sætte graffitien over forholdet, hvilket han godt kan forstå, men han fortryder det ikke (Sjöstrand 2003:78). For langt de fleste kan graffitien dog sagtens kombineres med kærester, skole eller arbejde, men det er en tidskrævende hobby, især i de tidlige år, indtil håndværket er lært og et vist navn etableret.

Fordi graffitien tager så meget tid, bliver den nærmest automatisk en levevis for dem, som bliver ved. Der bliver også knyttet mange venskaber blandt skriverne, og de fleste crews består da også af skrivere, der også er venner ud over graffitien. Dasm fortæller:

”Det fylder i ens liv, i og med, at jeg næsten ikke kender nogle der ikke gør det [maler graffiti]. Jeg synes ikke, at det fylder overdrevet meget, sådan at det overskygger alt andet, men at man bare er en del af det. Det er bare meget naturligt. Jeg tror heller ikke rigtigt, man kan komme helt ud af det, hvis man ville. Man kan godt holde op med at male, men man er jo ikke ude af det af den grund.”

Desuden er der, pga. traditionen, generelt en intern forståelse skrivere imellem. Alle er en del af et miljø, som, set fra deres vinkel, er enormt udskældt af omverdenen, hvor langt de fleste ser graffiti som hærværk og intet andet. Derfor er miljøet meget lukket og indadvendt, hvilket er med til at styrke sammenholdet.

”Vi er jo nødt til at passe på hinanden. Man må jo tage sine forholdsregler, for folk kan jo komme temmelig galt af sted, hvis de bliver busted [taget af politiet]. Det er tit folk spørger, hvad jeg skriver, og det er jo sådan, hey, det fortæller man ikke bare umiddelbart. Man ville jo heller ikke fortælle det, hvis man havde gang i noget andet crime; solgte narko eller var selskabstømmer (griner), eller hvad ved jeg.”

som Nutron siger. Denne samhørighed gælder ikke bare i Danmark, men også på tværs af grænserne. Ulrik forklarer:

”Man kan tage til et hvilket som helst sted i Europa og møde nogle andre, som har den samme interesse, der er det dér store interessefællesskab og så bevidstheden om, at der var så få som gjorde det, det var som om, man havde noget sammen dér. Eller hvis man bare kom til Ålborg, eller til Sydfrankrig eller Schweiz; hvis man mødte nogle der, så kunne man altid bo der, til enhver tid, fordi man har fælles referencerammer.”

Sammenholdet skyldes altså især det faktum, at størstedelen af den graffiti, der males, er ulovlig, idet den er udført på steder, hvor der ikke er givet tilladelse.

For den udenforstående er det måske her, graffitien bliver uforståelig (”Hvorfor kan de ikke bare male lovlige steder?”) og interessant (”Hvorfor gør de det, når det nu er forbudt?”). Dette kan, hvilket Nutron gør opmærksom på, forklares forholdsvist let: det adskiller sig ikke væsentligt fra andre teenagers hobbyer; du lærer noget nyt, og jo bedre du er eller bliver, des mere anerkendelse får du blandt de andre, der dyrker samme hobby. Er din hobby en sportsgren, får du ligeledes afløb for en masse overskudsenergi, som du som skriver slipper af med i adrenalinsuset, når du er ude at male.

En meget vigtig og tidskrævende ting er dokumentation. Da graffiti er så forgængeligt i kraft af, at det *buffes* (renses af eller males over), eller med tiden falmer eller regner væk, går der også meget tid med at tage billeder af sine pieces og throw-ups. Der tages billeder i mørket, men der tages som regel også billeder næste dag i dagslys for at være sikker på, at de bliver gode. Er der malet på tog, kan det være nødvendigt at sidde i timevis på stationen og vente på, at toget måske - kører forbi. Og hvis der ikke er mulighed for at tage et billede i det korte øjeblik, det opholder sig på stationen, ja, så må der ventes, til det har været hele vejen ved endestationen og kommer tilbage igen og så håbe på bedre held.

At være skriver

Men hvad er det, der fascinerer ved graffiti, der trods alt er importeret til nogle temmelig anderledes omgivelsesmæssige og sociale forudsætninger end New Yorks ghettoer?

Som beskrevet ovenfor, er der nogle helt grundlæggende handlesæt, der kendetegner graffitien. Det handler om traditionen med at være oppe, opnå fame; at bevise sit værd gennem sit navn. Samtidig har graffiti-kulturen også nogle ting at tilbyde de, typisk teenagedrenge, der fatter interesse for fænomenet. Disse ting beskriver Nancy MacDonald i sin bog *The Graffiti Subculture*. Eventyr og spænding ved at færdes om natten på forbudte steder. En selvvalgt identitet, der formes

selvstændigt, hvorved der opnås frihed, styrke, og (selv)kontrol i ens liv på et tidspunkt, hvor alle andre betragter én som barn. Oprør, kreativitet, tilhørsforhold til nogle rammer (graffitiens regler), der giver mere mening end dem, der sættes op af skole, forældre og samfund, og som de vel at mærke selv bestemmer at ville bevæge sig inden for (Macdonald 2001:182ff). Macdonald mener, hvilket Jacobson⁷ også nævner, at skriverne herigennem skaber en maskulin identitet gennem deres handlinger, at graffiti fungerer som en rite de passage fra dreng til mand; at de ved at omgå loven og operere på farlige steder skaber og beviser deres maskulinitet. En maskulinitet, som samfundet kræver, men som det ikke giver nogen opskrift på hvordan opnås, hvorfor de selv opstiller rammerne herfor (Macdonald 2001:97f; Jacobson 1996:55). Graffiti bliver således en måde at opnå selvstændighed og skabe en identitet på på egne præmisser (Macdonald 2001:228f).

Indgangsvinkler og ændring over tid

Selv om udbyttet, som Macdonald beskriver, og hvilket bekræftes af mine informanter, er det samme for alle, og selv om traditionen er vigtig, og skriverne tager den seriøst, er det stadig forskellige mennesker, der bliver interesseret i graffiti-kulturen, og derfor er deres bevæggrunde, motiver og fascination også af forskellig art. En ting, som enhver skriver vil bekræfte, er, at der er lige så mange forskellige folk, der maler graffiti, som der er forskellige folk i samfundet som helhed. Den danske graffiti-scene er da heller ikke på nogen måde homogen. Jeg fortalte en dag nogle skrivere om denne opgave og spurgte dem, hvorvidt de mener, der er et decideret street art-miljø, hvortil de svarede, at det mener de, der er, for de ved jo godt, hvem der laver street art, og derudover mener de også, at der er tale om forskellige miljøer (eller rettere sagt grupperinger) inden for graffiti-miljøet, netop fordi folk har så forskellige indgangsvinkler til graffiti og formål med at lave den. Hvor spændingen ved det forbudte er vigtigst for nogle, er det det kreative aspekt, der tiltrækker andre.

Hvad der er vigtigste bevæggrund ændrer sig desuden ofte med tiden. Som Pasiv, der er 29 år og har malet graffiti i 13, siger:

”Jeg var fascineret af det med at lege røvere og soldater de første par år, men det har egentlig altid primært været fordi, jeg godt kunne lide at tegne og nå ud til nogle andre mennesker med de ting, jeg laver, i stedet for bare at gemme det væk nede i skuffen. Nu er jeg pisse ligeglad med røver og soldater,

⁷ Staffan Jacobson har skrevet doktorafhandlingen *Den Spraymålade Bilden* (1996).

men jeg er godt klar over, at det er noget af det, der er fascinerende for andre mennesker, uha, det er ulovligt, og så bliver det hele lidt mere spændende.”

For Pasiv er det således det kreative aspekt, der med tiden er blevet det vigtigste. For Ulrik var det derimod konkurrencen, der var drivkraften i begyndelsen:

”Jeg kan da huske, at det var en stor del af drivkraften at se, at den og den havde været ude og male, og det så bedre ud end det, han havde lavet sidst, og det så bedre ud end det, man selv havde lavet sidst, og wauh, så skulle man lige tage sig ekstra meget sammen, ikk, så kunne man bruge tre dage på at skitsere (griner) og vælge nye farver og prøve at overgå, det har været en del af drivkraften, det dér konkurrenceelement. Selv om jeg prøver lidt at fornægte det for mig selv, for jeg synes egentlig, det dér konkurrence, det var en lidt drøj ting, ikk. Så jeg har nok prøvet at fornægte det lidt for mig selv, men når jeg kigger tilbage, så har der nok været det alligevel. Det kan jeg ikke fornægte.”

Det modsatte er tilfældet for Kegr, en af de mest aktive danske skrivere. Han siger:

”I don’t write to write more than anybody else, or better. Of course I get inspired to write a lot when I see others doing it, but it’s not to show them I can do more, but because it gives me the craving to write. (...) If I wanted fame, I’d keep using the same name, but the way it is now I use several. I try to keep them apart. They work like different persons.” (Sjöstrand 2003:70).

Identitetsspil

Hos Kegr er det hele spillet med identiteter, der er interessant. Dette spil er en uhyre vigtig del af det at være skriver. Det er over det valgte navn, skriveren opbygger hele sin graffitiidentitet, og skrivere uden nær kontakt kender ofte ikke hinandens rigtige navne, men kun skrivernavnet. Derfor tilbyder graffiti en legen med identiteten, som måske især er interessant i de (teenage)år, hvor en selvstændig identitet begynder at tage form. At det både er sjovt og giver muligheder, fremhæver One-T, en af de meget få kvindelige skrivere. Hun siger:

”Det dér med at man kan vælge sit eget navn, at man kan vælge, hvad man vil hedde, at man kan vælge en helt ny identitet et eller andet sted. Et alias, et aka [also known as]. Det er kedeligt bare at være sit borgerlige navn, fordi det er sjovt at springe ud af en eller anden form. Hvis man nu hedder noget andet, så kan man mere være noget, som man ikke er, altså som man bilder sig selv ind [man ikke er]. De dér uskrevne regler, der har været i ens familie eller ens opvækst, dem kan man pludselig bryde og være mere poetisk eller mere hard core eller noget.”

Jan arbejder ligesom Kegr med forskellige identiteter. Jan har været skriver i mange år, og for ham tilbyder identiteterne muligheder for at eksperimentere med forskellige ideer, hvorfor han forsøger at holde dem adskilt. En identitet har således typisk en særegen stil. Derudover mener Jan, at det er

rart at have en identitet, der ikke nødvendigvis indskrænkes af ens CPR-nr. Det mener også Ulrik, og i hans udtalelse ses også en politisk bevidsthed, der viser en mere politisk vinkel i forholdet til graffiti:

”Altså graffiti behøver ikke kun være fame, det kan også være et oprør mod CPR-nummer og samfundet og den måde, samfundet eller systemet registrerer én på; ikke som individ, men som nummer, sådan kan man også se det.”

Måske er det også derfor, graffiti som hobby kan forblive attraktiv også efter teenageårene, også efter en grundlæggende identitet er opbygget. Den unge Ulrik kan for eksempel, jf. ovenstående citater, få dyrket sit konkurrencebehov, mens den ældre Ulrik kan få sin politiske indignation udtrykt. Således kan skriverne udvikle sig, blive ældre, ændre holdning og stadig være skrivere.

Men uanset hvad der lægges ind i den selvvalgte identitet, er det en vigtig del af det at være skriver, fordi identiteten er lig med navnet, og dermed er vi tilbage ved traditionen. Det er om noget dén, skriverne har til fælles; den udgør en form, hvori den enkelte skriver selv kan fylde indhold, så længe det sker på formens præmisser. Det er derfor, graffiti miljøet kan være så heterogent, som det er, og samtidig virke så homogent, som det kan gøre for udenforstående, og som det ofte skildres i medierne (Se fx Nilsson 2003, Vogelbein & Astrup 2002). Det er graffiti miljøet, skriverne har til fælles; traditionen, og dermed tilgangen til det offentlige rum, holdningen til ejendomsret, de æstetiske præferencer, kommunikationsformen. At forstå det at være skriver indebærer at forstå et komplekst fænomen, en kompleks kultur. De forskellige elementer kan skilles ad, som herunder, men det er vigtigt at holde sig deres interne afhængighed for øje.

Kommunikation og det offentlige rum

Det kommunikative element er også en del af denne komplekse helhed. Når der tagges, er det med kommunikation som hovedformål, hvorfor det ofte forgår på byens mure. One-T forklarer:

”Så fik jeg den der øjensygdom – jeg kunne ikke se andet end tags. Jeg så ikke, at her ligger en skobutik eller her ligger Matas; jeg så det overhovedet ikke, byen forsvandt fuldstændig. Det var kun de dér tags. Det var sådan (kigger på sit ur) nå, okay, så har han været der siden i går klokken halv ni, for han havde ikke været der, da jeg gik forbi i går. Og på den måde kunne man holde track med sine venner, og man kunne også se, om de havde været i godt humør eller skide fulde eller fjollede, eller om de havde, altså, man kunne bare se på deres håndskrift og på, hvor de havde sat dem [deres tags] henne, hvordan de havde haft det. Og så kunne man lige [sige] hey, med et [tag] ved siden af, eller tæt på, sådan strategisk godt. Og så blev byen sådan et stort pixeleret bræt med en masse farveteren på, som man kunne agere

med i, fuldstændig. Det gjorde bare hele turen igennem byen meget smukkere, fordi man er på, man er observant, man er totalt bevidst og tager byen ind.”

Fordi denne kommunikation er så vigtig, vokser opmærksomhed på detaljer og steders synlighed i det offentlige rum i skribernes bevidsthed. One-T's beskrivelse af oplevelsen af byen er ret generel. Det offentlige rum er mediet, og skriversne er meget bevidste både om dets muligheder og om deres brug af det. Opmærksomheden betyder desuden, at skriversne er meget bevidst til stede, når de befinder sig i det offentlige rum; de ser byen, bevæger sig ikke bare igennem den.

Men der laves også ting på steder, hvor stort set ingen kan se dem, og hvor selv skrivere skal have at vide, at der er noget for at kunne finde det. Det lyder paradoksalt i forhold til ovenstående, men skyldes forkærligheden for at strejfe rundt i byen og finde steder, som indbyder til maling. Disse hemmelige steder tilbyde ofte den helt specielle æstetik, trash-æstetikken, til tider kaldet the beautiful decay, som de fleste skrivere godt kan lide, og som vil blive beskrevet senere.

Som sagt males der meget i nedlagte fabrikker, der skal rives ned. Her kan skriveren få lov til at arbejde uforstyrret, noget som ellers mest er tilfældet ved de få lovlige mure, der findes (I København fx på Christiania, ved Energi 2 i Sydhavnen og i Valby), da der ulovlige steder skal holdes øje med omgivelserne samtidig. På de hemmelige steder kan skriversne få lov til at gå i dybden med detaljerne og øve sig i de tekniske finesser. Her kommer billederne til at spille en vigtig rolle, hvis skriveren altså vælger at vise dem til nogen, for der males ikke kun for de andre, også for én selv. Nutron:

”Det handler jo stadig om at [ind]tage nogle steder, men hele processen er lige så meget for min egen skyld, og jeg synes stadig, det er fedt at lave, selv om der ikke er nogen der ser det. Det er bare sådan lidt hyggeligt at vide, at der er noget, jeg har lavet et sted. Og mange af de rigtig æstetisk smukke steder, de ligger jo sådan lidt gemt. Og hvis folk så alligevel finder de skjulte ting, så er det jo bare ekstra fedt.”

Forbud, tradition og det offentlige rum

Som udenforstående, der forsøger at danne sig et billede af, hvad det betyder at være skriver, er det måske især vigtigt at bemærke, at det forbudte aspekt ikke er genstand for mere diskussion i graffitimiljøet end alle de andre aspekter. Det er vigtigt, fordi graffiti ofte for ikke-skrivere kommer til at handle om det ulovlige og ”kunst eller hærværk”-diskussionen. Skriversne er dog ikke i tvivl om, hvorfor det er blevet sådan. Som Jan siger:

”Jeg tror det er et medieskabt billede. Det tror jeg har stor indflydelse på hvilken opfattelse folk har af det, hvis medierne havde været overvejende mere positive, altså, taget det for hvad det var [maling på en

mur]. Hvis man tænker på hvad det er og hvor meget det er sat i bås; det må være et medieskabt billede, eller et politisk skabt billede.”

For skriverne er det forbudte ”bare” en del af graffitien, og det er et praktisk problem imod hvilket der må tages forholdsregler. Pasiv siger:

”Det særlige er, at det er en kultur, der som sådan er på den forkerte side af loven. Så man bliver nødt til, der er nogle mekanismer, man bliver nødt til at overholde, for at den kan opretholdes. Og så det særlige er, i hvert fald i mine øjne, at det er ikke sådan de store forbrydelser, der bliver begået, men det bliver takseret meget som en stor forbrydelse fra samfundets side. Så der er altså en meget stor forskel på, hvad folk, der sådan laver tingene, synes om det, og så dem som, som bliver udsat for det. – I forhold til hvis du nu er junkie og begår indbrud, så ved du godt, det er noget lort, eller hvis du slår en ihjel eller sådan noget. Men jeg synes egentlig reelt set ikke rigtigt, det er noget lort, jeg går rundt og laver.”

Netop derfor rangerer det for mange ikke højere på listen end vigtigheden i at udvikle en god stil. Det er en del af helheden, og det er helheden, der er fantastisk.

For en skriver kan det forbudte aspekt både være en anledning til spænding og en mulighed for oprør mod autoriteterne, ikke mindst i de unge år, men samtidig er det et uundgåeligt ”onde”, idet der rent faktisk ikke er mulighed for at være skriver med alt, hvad det indebærer, uden at bryde loven. Du kan lave pieces uden at bryde loven på de lovlige mure, men i hele ideen om at bombe, at tagge, ligger der, at det skal foregå i byen, i det offentlige rum og i så stort omfang som muligt. Det foreskriver traditionen, og det er her, essensen af at være skriver ligger. Offentligheden er vigtig for at blive set, og rummet er vigtigt, fordi det er her, man ser og bliver set. Samtidig er der ikke lovlige mure nok til at skriverne alene kan male lovlige mure, hvis de har et reelt ønske om, at deres ting skal holde mere end en dag, og det har de – det gælder jo om at blive set.⁸

Forbud, sted og æstetiske præferencer

Det ulovlige element er selvfølgelig med til at skabe spænding og eventyr, men for mange er det ikke fordi det er ulovligt, at de maler. De maler fordi de har lyst til det, og så er der en tradition, som foreskriver nogle bestemte midler til at nå et mål, der sammen med nogle særlige æstetiske præferencer som fører til, at det i sidste ende bliver ulovligt. Herved legitimerer skriverne graffitien på egne præmisser. Og netop derfor bliver det vigtigste heller ikke nødvendigvis lovbruddet; først og fremmest gælder det, som Jasel siger, om at have det sjovt, og glæde sig over det man laver. Det

⁸ Dette er hovedregelen. Der findes graffiti-folk som udelukkende maler lovligt, men de er en sjældenhed.

er andet og mere end bare at ødelægge og være ligeglad. Han fortsætter: ”Det er vel heller ikke bare fuck alting. Det er vel ligeså meget, at her er dejligt, at her skal det være. Så bliver det sådan kærlighed til at sted.”

Og dermed slutter han tilbage til stedet og æstetikken igen. Det er internt afhængige faktorer, og vægtningen af disse afhænger af, hvem du er som person. Vigtigheden af det illegale aspekt er altså lige så forskellig fra person til person som indgangen til graffitien i det hele taget. Der er selvfølgelig også skrivere, der hovedsageligt maler, fordi det er ulovligt. Her kan alderen ligeledes spille ind, fordi de personlige præferencer ændrer sig og dermed ændres tilgangen til at male graffiti (jf. Pasiv-citat side 20). De fleste skrivere maler også derfor pieces i for eksempel de gamle fabrikker, der skal rives ned. Det er selvfølgelig også ulovligt, men da det alligevel skal rives ned, er der ingen, der bekymrer sig om det. Men dét har en værdi for skriversne. Ulrik fortæller om de steder, han har malet:

”For mig har det mest bare været ude på de grå broer ude på [tog-]linien, steder, der ikke bliver politianmeldt. Ikke fordi det ikke måtte blive politianmeldt, men steder hvor der ikke var nogen, der gad at politianmelde det, fordi der ikke var nogen, der bekymrede sig om det. De bare stod der, væggene, helt langt ude på linien eller forladte og forfaldne steder, nogle af de der nulzoner, eller hvad man nu skal kalde dem.”

Han forklarer videre om, hvorfor han kan lide disse steder:

”Det kan godt være, at det er en graffitiing. Der er i hvert fald mange graffitimalere, der har den æstetik med det forfald der. Det er også fordi, vi har haft så mange gode stunder på de områder, det bliver også områder af oplevelse, ikke, det vokser der ud af.”

Æstetikken vokser ind i oplevelserne, som er givet ud fra traditionen, som ligeledes gør, at det ulovlige aspekt er nødvendigt. Og det sidste er ikke ildeset. For de fleste skrivere er det nærmest komisk, at der gives så hårde straffe for graffiti. Som Nutron forklarer:

”Det er helt skørt ude af proportioner; du skader ikke nogen, du ændrer farven på en overflade, som for det meste bare er grå og tør, og så er strafferammen lige så stor, som hvis du gjorde skade på et andet menneske. Det er jo helt latterligt”

Det er således mange parametre, der spiller ind på det at være skriver og som sådan en del af graffiti miljøet. Der er formen, som er udstykket af traditionen, og som er meget fast. Den binder miljøet sammen og foreskriver hvilke discipliner, der skal beherskes for at være skriver. Men fortolkningen af denne form, indholdet, er individuel inden for denne form, eller disse rammer. Det er derfor graffitien kan virke så homogen, samtidig med at skriversne kan være temmelig

forskellige. De er ens på et punkt: De er skrivere, med alt hvad det indebærer for dem. Nedenstående er en beskrivelse af deltagerobservation, hvori de fleste af de her beskrevne aspekter indgår.

En tur med Nutron og Ricks

Klokken er elleve. Vi står hos Ricks i hans værksted. Der bliver diskuteret farver, og om der skal bruges spray eller grunder (almindelig vægmaling). Vi cykler af sted mod Syd, Ricks, Nutron og jeg, kører og snakker. Stemningen er afslappet. De to snakker om forskellige steder, de har i tankerne. Standser ved en byggeplads mellem to fabrikker. I den ene ende af pladsen skiller nogle store, rustne jernplader terrænet i to planer, med en fordybning ned på den ene side af pladerne, der har til formål at forhindre jorden i at skride ned i fordybningen. Vi går ned i fordybningen og står foran en rusten jernplade i tre meters højde. ”Den ville være fed med en gang sølv” hvisker Nutron. Ricks nikker: ”Det ville blive et fedt billede.” De går lidt frem og tilbage i fordybningen, men kan ikke finde et sted, hvor der er plads til to pieces, da en kæmpe vandpyt afskærer en del af væggen. De bliver enige om at køre lidt videre. Næste stop er ved en jernbanebro i grå beton. Et typisk spot. Desværre er der allerede et throw-up midt på væggen, som det vil være nødvendigt at gå over, hvis de begge to skal have plads nok til et piece. Derfor forlader vi broen, vi kan altid køre tilbage, hvis ikke noget bedre dukker op. Vi kommer længere og længere ud i industriområdet. Monstrøse kontorbygninger i glas, stål og beton står som kolde kæmper i lyset fra fuldmånen, og det bliver ivrigt kommenteret, hvor grimt og koldt det hele er, og hvor fjollet det er, at det ligger ned til vandet, hvor der burde bo mennesker. Til sidst når vi ud, hvor det gamle havneindustribyggeri bliver revet ned for at give plads til flere nye kontorbygninger. Vi drejer ned ad en hullet asfaltvej og når helt ned til vandet. Kører rundt om en stor rød murstensbygning, som viser sig kun at være en mur, der står tilbage. Resten er revet ned, og der ligger murbrokker i store bunker på pladsen. Ud af væggen stritter metalrester fra bærestolperne. I den ene ende rager et par meter af førstesalen ud i ingenting. Der hænger stadig persiener i vinduerne, glasset er smadret. Vinden piber igennem dem og får dem til hamre ind mod karmen med en høj lyd i nattestilheden. Månen lyser hele pladsen op og spejler sig i vandet. ”Årh, her er nice! Hvornår har du fundet det?” spørger Nutron. ”Den anden dag da jeg cyklede rundt herude på udkig” siger Ricks. Vi parkerer cyklerne et stykke nede på pladsen bag murbrokkerne, så de ikke kan ses fra indgangen til pladsen. På den anden side af en havnekanal ligger nye boligbyggerier, som har fin udsigt til os. Ikke så godt. Til gengæld er klokken så mange, at det nok ikke bliver et problem. ”Men der kan godt køre vagter rundt

derovre”, siger Ricks, så jeg får besked på lige at holde øje. Også med vejen vi kom ad. Der er vand til alle sider, undtagen hvor vi kom fra, så det er den eneste vej væk. De regner ikke med, at der kommer nogen ud på en tom byggeplads midt om natten, men hvis nu. Der tages forholdsregler. De tager malingen frem og begynder at spraye lyse omrids af bogstaver, som jeg ikke kan skelne, op på den hvide indermur af det, der engang var en bygning. Rutineret og afslappet. Det går stærkt. Sort grunder bliver brugt til at fylde ud med; to sorte sært formede felter træder frem på den hvide baggrund. Så kommer sprayen frem, og de sorte klatter bliver pludselig til bogstaver igen når der lægges outline, 3D, whiteline. Duften af maling hænger i luften. Tre kvarter senere er de færdige. De sætter nogle tags rundt omkring på pladsen, på nogle halvrustne containere og på den halve førstesal. Nutron er gået ned til vandet, mens Ricks og jeg står oppe ved muren, og han forklarer om det æstetisk ved byggepladser i fuldmåne og natstilhed, da en bil kommer kørende ned ad vejen. Mit hjerte slår et ekstra slag. ”Malingen! Tag lige Nutrons taske” siger Ricks og løber hen til et vindue i muren ud mod vejen. ”Hvis de drejer ind her, hopper vi ud af vinduet og går op ad vejen” siger han. Jeg nikker, og vi venter. Bilen drejer ned mod et andet hus og holder stille. Heldigvis. Vi går ned til vandet og sidder lidt og snakker. Så cykler vi hjemad. Klokken er halv to. ”Jeg kører ud og tager billeder i morgen”, siger Nutron til Ricks, inden vi skilles og kører hver til sit.

Gadekunst

Fra graffiti til gadekunst

De skrivere, jeg har talt med, regner (den veludførte del af) graffitien som kunst. Men uden for graffiti miljøet er det ikke en generel betragtning. Som Pasiv siger:

”Det er sådan en bastard indenfor kunstmiljøet, det er sådan en uægte lillebror, som ingen rigtig vil kendes ved. Altså, hvis der er nogen, der bliver kaldet for en eller anden stor graffitiing eller ryger lang tid i fængsel eller sådan noget, så er det ikke sådan Per Kirkeby, der går ud i medierne og forsvare det frie kunstneriske udtryk.”

Men gadekunst er noget andet. Eller er det? Historisk set var fænomenet street art en del af hele den ungdomskultur, der opstod i New York i begyndelsen af 1970'erne,⁹ og de unge kunstnere, der brugte gaden som galleri, var for eksempel folk som Keith Haring, Jenny Holzer, Jean Michel

⁹ Gadekunst er blot en oversættelse af det engelske 'street art'. Fænomenet som det beskrives her, beskriver den oprindelige diskurs af dette ord. At jeg ikke bruger denne betegnelse skyldes at 'street art' i den danske diskurs kun dækker over en del af hvad gadekunsten egentlig omfatter (jf. side 5).

Basquiat og John Fekner (Schwartzman 1985, Emmerling 2003, Auping 1992, HuskMitNavn 2001). De lavede ikke graffiti som den, der er beskrevet herover, men var en del af samme miljø og udstillede sammen med skrivere som Lee og Futura 2000 på de fancy undergrundsgallerier. Og selvfølgelig på gaden. Det offentlige rum gav dem mulighed for at kommunikere med folk, som ikke kom i gallerierne og samtidig berige byen æstetisk gennem dette ”nye” medie, der brød muren mellem kunstens og hverdagens rum (Schwartzman 1985:5ff).

Street art’en fængede bare ikke i Danmark. Som Jan siger:

”Der er jo ikke noget nyt i det, altså, da vi fik pakken fra New York, der stod det jo også i pakken. Der var bare ikke særlig mange, der tog sig af det. De tog ligesom det, der var basic, det, der var det overordnede i den pakke, og det er jo klassisk graffiti med spray, pieces og outline og 3D derudad, ikk’. Der var jo også Keith Haring og forskellige andre folk.”

Graffiti og street art var altså en del af en hel undergrundskultur dengang i New York og ikke fast defineret. Som udgangspunkt er det hele blevet betragtet som ordet, det har fået sat på sig: street art, eller på dansk: gadekunst; kunst, der befinder sig i gaden.

Gennem de seneste 5-6 år er gadekunsten dog dukket op igen, ikke bare i Danmark, men over hele verden. Man kan tage til hvilken som helst større by og finde figurer og stencils malet med spray, håndtegnede eller trykte plakater, klistermærker og tegninger. Det er, hvad der oftest betragtes som street art, da det udgør hovedparten af de ting, der, foruden traditionel graffiti, bliver lavet i det offentlige rum på uautoriseret vis (Se fx Manco 2004, Hundertmark 2004, samt internetsiderne i litteraturlisten). Men ser man godt efter, finder man mere end det; små skure, man kan overnatte i, hæklede eller strikkede dimser, der er hængt op, en elboks pakket ind i blade fra et træ osv. Alt sammen ting som er udstillet på gaden uden tilladelse. Gadekunst kan på disse præmisser i princippet være hvad som helst, der bevidst er placeret i gadebilledet på uautoriseret vis.

Størstedelen af den gadekunst, der er dukket op på husmure, butiksfacader, plankeværker og lignende rundt om i København gennem de sidste 5-6 år, har sit udspring i graffitimiljøet. Det er hovedsageligt skrivere, der begynder at lave gadekunst, selv om også traditionelt uddannede kunstnere har fået øjnene op for gadekunstens muligheder. I udlandet er der desuden flere eksempler på, at grafiske designere og folk med tilknytning til skatermiljøet har bedrevet en del gadekunst. Shepard Fairey er med sin Obey Giant-kampagne nok den mest berømte af dem

(www.obeygiant.com). Herhjemme er den overvejende del af gadekunstnerne dog fra graffitimiljøet, og det er den del, det skal handle om her.¹⁰

Men hvorfor begyndte nogle af skriversne at bryde med graffitiens faste tradition og lave andet end pieces, throw-ups og tags ude på gaderne? For skriversne har det været en del af en naturlig udvikling, der, ligesom graffitien, er kædet sammen af mange forskellige aspekter, som de beskriver herunder.

Udvikling og eksperimenteren

Ulrik, der lavede eksperimenter længe inden gadekunst blev en ”global trend”, forklarer om dengang han begyndte:

”Man kaldte det ikke street art, det var mere bare sådan, at nu prøver vi det her. Det opstod mere som et behov, det opstod mere indefra, ud fra nogle ting som var dominerende i verden (pause). Det kom mere som en irritation over, at graffiti altid blev kaldt de navne, det blev kaldt derude, de fordomme der var omkring graffiti, den mangel på forståelse jeg synes, der var omkring det, den betydning de altid tillagde det. Eller at det altid gik på, om det var kunst eller hærværk. Og i sidste ende var det også irriterende, at man ikke kunne stå i gaden og lave noget, der egentlig var et kunstværk, fordi der ikke var tid nok. Og så begyndte ideen at dukke lidt op med, at hvis man kunne lave det hjemmefra og så sætte det op, og så var det måske en anden historie, ikke, i forhold til at stå midt på en gade, hvor der kan komme nogen omkring gadehjørnet hvert øjeblik, det skal være. For der er bare begrænset tid, og så kan man ikke stå og lave en eller anden detaljeret ting, vel. Hele det dér med, at man kunne lave det hjemmefra, det var ret fantastisk.”

Ulriks udsagn er et godt eksempel på, at der er mange faktorer, der spiller ind. Han ser en mulighed for at gøre sin kunst mere omfattende og gennembearbejdet ved at kunne bruge andre medier end alene spray. Det handler som udgangspunkt om udvikling, om muligheden for at prøve nye ting af. Men samtidig sker det stadig ude i det offentlige rum på samme præmisser, som han hele tiden har arbejdet under som skriver; det er stadig forbudt, men han insisterer på at lave det dér alligevel, og han har et ønske om, at det bliver forstået som andet end hærværk.

¹⁰ Dette faktum har jeg fra samtaler med Jan og HuskMitNavn, der fortalte at blandt deltagerne ved udstillingen Byen Brænder (se note 12) var ca. 70 % skrivere (100 % inkluderer også folk der ikke udstillede, men var med til at stable arrangementet på benene, hvorfor procentdelen af skrivere der udstillede givetvis har været endnu højere).

En af de ting, der kendetegner gadekunsten, er netop dens forståelighed. Hvor det er nødvendigt at kende en smule til graffiti for at afkode den, er gadekunsten typisk umiddelbart begribelig. Det er dette kommunikative aspekt, der gjorde gadekunsten interessant for Jan, da han blev bevidst om dets muligheder:

”Det er jo i den [graffitiens] tradition, at jeg har fortsat de ting og har tænkt okay, ret interessant egentlig, når man finder ud af, hvad man kan nå med at lave graffiti, og så til at sige okay, hvis jeg nu drejer skuden bare lige lidt, så taler jeg lige pludselig op til dén der flok mennesker. Ikke at jeg nødvendigvis får positive tilbagemeldinger, men lige pludselig så når jeg en helt anden skare ved at gøre nogle andre ting. Det var i hvert fald sådan fornemmelsen, da jeg startede med at gøre nogle andre ting end bare at male med spraydåse.”

HuskMitNavn nævner samme bevæggrund:

”De ting, jeg selv har lavet, har været sådan helt bevidst målrettet mod, at alle ligesom skulle kunne følge med, eller det skulle være lige underligt for alle eller uforståeligt for alle. Netop det der med, jeg var sådan lidt træt af graffiti miljøet, var meget sådan noget ”nå okay, nu indtager vi offentlige rum, og så laver vi noget kun for hinanden”, hvor jeg tænkte okay, man kan også lave et eller andet, hvor det er for alle, der benytter det offentlige rum. Hvor alle ligesom kan følge med. Og så var det også sådan lidt fordi folk ikke er åbne over for graffiti længere; de kan ikke se nogen andre værdier i det, andet end at det er rendyrket hærværk. Og tænk hvis man lige kan, hvis man kan fortælle historien lidt anderledes, kalde den noget andet end graffiti, men hvor principperne ikke sådan afviger sindssygt meget fra det. Hvor det stadigvæk har et eller andet, altså, det stadigvæk er forbudt og sådan nogen forskellige ting, men bare fortæller det på en anden måde, så kan det være folk ligesom får øjnene op for det igen.”

HuskMitNavn er sig således hele tiden bevidst, at gadekunsten ikke adskiller sig betydeligt fra graffiti i sit udtryk og i forholdet til det offentlige rum. Det er faktisk disse aspekter, han ønsker at tydeliggøre på en måde, så de bliver forståelige for alle. Han ønsker ikke en lovliggørelse, han ønsker en forståelse af illegaliteten, eller nærmere: en forståelse af de værdier der signaleres i kraft af, at det er det offentlige rum der bruges som medie på uautoriseret vis.

Hvad der ses tydeligt hos informanterne er opfattelsen af, at graffiti og gadekunst ikke er to forskellige fænomener men derimod to sider af samme sag for de skrivere, der begynder at lave andet end graffiti i det offentlige rum. Jan fortæller om det første han lavede:

Jeg kan huske fornemmelsen af, da jeg begyndte at lave nogle ting, som så ryger ind i den her kategori [gadekunst], der tænkte jeg det overhovedet ikke som noget [med selvstændig kategori]. Det var bare sådan nogle ting, der begyndte at komme på det tidspunkt, og der har jeg ikke kaldt det noget, altså, det

har ikke været noget som helst; Word on the Streets¹¹ det var bare Word on the Streets, fordi vi tænkte, jamen, det var jo word on the streets altså, det var jo det, det var, hvis det var noget.

Så I har ikke selv lagt mærke til, at der var en overgang?

Jeg tror den dér bevidsthed, det var derfor jeg nævnte Byen Brænder¹² før, fordi jeg tror, det var dér: der forstod vi størrelsen af det. Der gjorde vi det også til mere, end hvad det var. Jeg tror for mig, der var det ligesom Word on the Streets, det var sådan det første projekt, hvor man tænkte ”okay, der er et eller andet her, det vil vi gerne prøve at vise hvad er, men vi ved ikke hvad det er, så vi laver det bare”. Og inden det, så lavede vi det bare; så lavede mig og [navn på ven, udeladt] noget på Nørrebro, og så kaldte vi det ”tapetophæng, Tele og Hast”, fordi vi malede noget på tapet og hang det op. Det var hele tiden meget reelt, hvad det drejede sig om, ikke, og så lige pludselig inden man har set sig om, så kommer hele den der med, hvor det skal kategoriseres og så lige pludselig, så skal det til at gøre op med hvad det egentlig er, det er.”

Til at begynde med var det således mest eksperimenter, der åbnede for andre og nye muligheder end dem, graffitien tilbød. Fælles for alle informanterne er det, at overgangen fra graffiti til gadekunst er kommet glidende, som en naturlig udvikling, hvilket Mikkels udsagn illustrerer:

”Jeg har malet graffiti i rigtig, rigtig lang tid og betegnet mig selv som graffitimaler, og det er jo nok det, der går over i noget gadekunst også, og for mit eget, og for manges vedkommende også, er det vel nok et skridt videre.

Er det fordi, der er nogle muligheder i gadekunst, som der ikke er i graffiti?

Som jeg sagde før; der er nogle, der laver graffiti, fordi det er forbudt, og nogle der gør det, fordi det er kreativt. Der tror jeg, det er helt naturligt for de kreative af dem at ville nå ud til nogle andre mennesker også. Men min graffitistil ændrede sig også, da jeg gik på den kunsthøjskole - jeg havde maleri - hvor jeg faktisk udviklede et nyt graffitiudtryk for mit eget vedkommende, hvor jeg brugte pensler og ting og sager og malede lidt mere 3-dimensionelt, hvor traditionel graffiti er mere 2-dimensionel. Og kort efter det gik jeg på Teknisk Skole, hvor jeg havde plakat som valgfag, hvor det var ret oplagt at tegne på samme måde, som jeg malede, og i den periode lavede jeg nogle plakater, som jeg hængte op på stationerne. Plakaterne er jo hvide på bagsiden, og de hænger bag noget gennemsigtig plastic som er lige til at tage af, så kan man tage plakaterne ud og male på bagsiden og hænge dem op igen, og det gjorde jeg ret meget. Så der tror jeg ikke, jeg kan være ret meget mere midt imellem de to kasser, det ved jeg ikke om er graffiti eller gadekunst, og jeg er i virkeligheden også ligeglad, ikk, så det har nok været en gradvis overgang. Men jeg sidder også og tænker på, om jeg ikke har lavet noget for mange år siden, som

¹¹ Word on the Streets var ifølge Jan den første arrangerede udstilling omkring gadekunst i Danmark, 2001.

¹² Byen Brænder var en omfattende udstilling omkring gadekunst der fandt sted på fire gallerier og i det offentlige rum i København i februar 2002.

man bare har lavet fordi det var sjovt (pause). Altså, jeg har engang lavet et s-togsplacard med tape, og det er jo også, hvad er det? Det ved jeg heller ikke, hvad det er.”

Mikkel deler her skrivere op i to kategorier, hvor han mener, det er den gruppe, der har haft en kreativ indgangsvinkel til graffitien, der udvikler sig videre og begynder at lave gadekunst, hvilket er en generel betragtning blandt informanterne. De har en kreativ bevidsthed omkring det, de laver, og har lyst til og brug for at udvikle sig på et kreativt plan. Inden for graffitien arbejdes der indenfor forholdsvis lukkede rammer. Informanterne mener ikke, at disse rammer ikke tilbyder kreativ udfordring; de har trods alt malet graffiti i temmelig mange år, inden de gav sig i kast med at udforske rummets øvrige muligheder, og de er vel at mærke ikke holdt op med at male traditionel graffiti, fordi de er begyndt at lave gadekunst. De har bare fået øjnene op for de muligheder, det offentlige rum *også* tilbyder og er begyndt at udforske disse.

Blandt disse muligheder er det kommunikative element tilsyneladende det vigtigste; muligheden for at kommunikere noget ud til et publikum, som er større end den lukkede gruppe, de henvender sig til som skrivere. Hvor graffitien hovedsageligt kommunikerer ”her er jeg”, er gadekunsten som det vil blive beskrevet herunder ofte mere kommenterende. Det kunne synes, at ønsket om at påvirke og øve indflydelse samt at udvide sit kreative repertoire, så det kommunikerer ud til et nyt og fremmed publikum (hvor graffiti kommunikerer indad, til et kendt publikum) desuden er noget, der kommer med alderen. Hvor hovedparten af skriversne begynder deres graffiti-karriere som teenagere, er alle informanterne over 25 år, og de fleste omkring 30 år. Jan bekræfter:

”Men hvorfor blev det lige pludselig interessant at nå et andet publikum?”

Jeg tror, jeg er blevet ældre på et tidspunkt, eller at det er fordi, jeg er blevet ældre. Jo ældre man bliver, jo mere kommer der ind i hovedet; man får nogle andre interesser og noget mere input, og det skaber noget andet output.”

Hvad der er interessant at iagttage i ovenstående er følgende: Overgangen fra graffiti til gadekunst er kommet med tiden og har for informanterne været et led i en kreativ og aldersafhængig (personlig) udvikling. Samtidig arbejdes der i gadekunsten med meget graffiti-nærliggende temaer, nemlig det offentlige rum, forholdet til love, regler og ejendomsret, kommunikation og æstetik; temaer som informanterne er blevet bevidste om gennem graffitien. Men samtidig er temaerne, og informanternes meninger herom og forhold hertil, nu mere overvejede og gennemtænkte. Hermed får informanterne mulighed for at bibeholde alle de identitetsmæssigt vigtige aspekter, der ligger i arven fra graffitien, og som har været med til at forme deres holdninger omkring disse aspekter, og samtidig formidle disse holdninger videre på egne præmisser. Således kan de ideologiske

overvejelser, der synes fremkommet med alder og udvikling, desuden forankres i kunsten; de er så rigtige, at de bør formidles, men (netop derfor) ikke på de præmisser der normalt formidles på i samfundet. Herunder beskrives sammenhængen og opbygningen i denne forståelse.

Det offentlige rum

Hvorfor er det offentlige rum et meningsfuldt sted at agere for informanterne? Som allerede beskrevet handler det først og fremmest om arven fra graffitien. Fordi informanterne er skrivere, er mediet givet på forhånd: Det offentlige rum. Informanterne arbejder i det samme rum, når de laver gadekunst, som når de laver graffiti, og det sker på præcis de samme betingelser og med de samme virkemidler: På uautoriseret vis, og med genkendelse og mangfoldiggørelse som midlerne til at blive set. Fordi arbejdspladsen er den samme, har det heller ikke været svært, eller er faldet informanterne unaturligt eller skræmmende for eksempel at hænge plakater op i stedet for at bruge spray, som det derimod har været for Bjørn, der er uddannet kunstner og ikke har en graffiti baggrund, men som finder den direkte kommunikation, som kan opnås i det offentlige rum uden for galleriets rammer tiltrækkende. Han har fået plakatomafiaen¹³ til at hænge sine plakater op, for som han siger: ”Jeg har sgu heller ikke nerver til at stå og hænge dem op”. Men skriversne er vant til at handle ulovligt, det har de gjort hele deres graffiti tid, og det bliver de ved med. Graffiti betragtes blandt informanterne ligeledes som kunst. Alt i alt er det hele sket som et led i en naturlig udvikling, og derfor er der ikke det store behov for at skille tingene ad, hvilket jeg vender tilbage til.

På grund af deres graffiti baggrund har informanterne aktive holdninger til det offentlige rum, fordi det er deres domæne, og de er opmærksomme på rummet, de værdier det afspejler og den forandring, de mener, der er sket med det igennem de senere år. De vil derfor gerne skabe debat omkring de aspekter, de finder problematiske, og som ofte er en afspejling af de ting, de finder problematiske i samfundet som helhed. De mange regler er et eksempel herpå. Mikkel leger med grænserne for ”reglerne” om offentlighed:

”Der er også en helt anden tanke, jeg har gået med; det er sådan et definitionsspørgsmål på, hvad der egentlig er offentligt. Jeg har igennem ret mange år om vinteren malet på sneen, og der er i virkeligheden sådan en flydende grænse: Hvad med skrald der ligger på jorden, må jeg godt tegne på det? Hvis jeg har et stykke papir som jeg krøller sammen; idet jeg har det i hånden er det mit papir, men idet det rammer

¹³ Plakatomafiaen kaldes dem, der hænger reklameplakater for kultur op i København; plakater for teater, kunst, musik, film mv. Størstedelen af plakatomafiaens plakater hænger lige så ulovligt på byens mure som gadekunsten.

jorden, er det noget offentligt, for så er det noget skrald. Men hvor er grænsen så? Hvornår må man male på det, eller hvor meget af sneen skal sidde fast på muren for at man må male på den og sådan noget. Det kunne jeg godt tænke mig at bruge til noget på et tidspunkt. Netop vise at det holder ikke, det der med at lave nogle regler som er defineret helt skarpt, for sådan er verden bare ikke, det er nogle flydende overgange.”

HuskMitNavn kommenterer på ejendomsrettens ukrænkelighed og konsekvensen heraf for det offentlige rum:

”Det offentlige rum er meget topstyret; der er noget vej og parkvæsen og man skal have byggetilladelse til alting, og så er der noget mindre styring -hvem der ejer husene, og viseværter og butiksejere og sådan- men hovedreglen for det offentlige rum er, at man ikke bestemmer noget overhovedet, altså som enkeltperson, du kan jo ikke engang male facaden bare lige ud for din lejlighed, du skal altid have andre med på råd. Og når man går ind og laver sådan nogle ting [som gadekunst og graffiti] i det offentlige rum, så går man ind og rører ved det, der hedder privat ejendomsret, og det er det mest ukrænkelige i det moderne samfund; du kan godt hælde kogende vand ned over hovedet på ungen, men den private ejendomsret, den må du fand’me ikke røre, det er sådan noget folk virkelig hidser sig op over. Det er sådan noget nabokrig og alt muligt; ”det her er min klat jord”, og det er jo også sådan noget, der bliver startet krige over. Og det er jo dybest set noget fjollet noget, hvis man tænker nærmere over det, så er det jo sådan lidt halvabsurd, men det bliver folk meget, meget sure over.”

Hvad HuskMitNavn her tager op er meget væsentligt for den generelle betragtning omkring det offentlige rum og informanternes holdning hertil. Hele diskussionen om kriminaliseringen af deres virke bunder i ejendomsrettens vigtighed i samfundet, da ejendomsretten er en forudsætning for det kapitalistiske system (Lund 1998a:319). Ejendomsretten accepteres på nogle områder, for eksempel males der aldrig på personbiler, fordi det vil være problematisk for en enkelt person, som er underlagt kapitalismens parametre, hvis denne skulle ønske at sælge sin bil igen. Men når det gælder det offentlige rum bliver disse hensyn mindre vigtige i informanternes øjne, og netop offentligheden bliver det, der prioriteres; det, der stilles spørgsmålstejn ved, og dermed dens muligheder der undersøges.

Lov og orden: politik i det offentlige rum

Informanterne er som alle andre influeret af den kultur, de er vokset op i, den danske, men ligeledes af den hobby, de valgte, nemlig graffitien, som er blevet et vigtigt grundelement i deres identitet og hele deres levevis, og deres holdninger er også blevet formet her igennem. Selv om de alle stadig har forskellige indgangsvinkler til det, de laver, er deres ideologiske ståsted på flere

punkter temmelig overensstemmende. Det er ofte (men på ingen måde altid) her, de henter materiale til indholdet i deres kunst. Disse politiske overensstemmelser omhandler ofte aspekter, der knytter direkte an til graffitien. Et af de tydeligste er det offentlige rum, og administrationen heraf, som de mener er dobbeltmoralisk og grinagtig, og handler om kommercielle interesser. Og fordi gadekunstnerne anvender det offentlige rum som medie, bliver det politiske aspekt uundgåeligt taget op til debat. For HuskMitNavn, der har designet hele sit virke som gadekunstner¹⁴, skriver i en opgave lavet i forbindelse med projektet, er det netop et af formålene:

”Mit projekt er på kant med loven, da jeg sætter mine plakater på ejendomme og genstande, uden forudgående tilladelse til det. Jeg ønsker at udnytte den effekt der ligger i at bryde loven. Mine plakater skal vise den lovmæssige grænse for hvad der er tilladt i det offentlige rum, ikke nødvendigvis grænsen for, hvornår bymiljøet ikke kan blive mere visuelt interessant og levende. Plakaterne skal sætte spørgsmålstegn ved hvad der skal være tilladt i det offentlige rum. Samtidig skal de være et eksempel på at man som borger ikke passivt skal godtage hvordan andre udformer ens by, men at man selv kan præge og udforme omgivelserne.” (HuskMitNavn 2001:27).

Som det fremgår har HuskMitNavn ligeledes en politisk dagsorden, som bygger på spørgsmålet om hvem, der bestemmer over det offentlige rum, hvilket i høj grad er en problemstilling, der viser tilbage til graffiti-rødderne og diskussionen om rimeligheden af kriminaliseringens omfang. Desuden knytter denne diskussion an til de æstetiske præferencer, der ligeledes har rødder i graffitien.

Et regelstyret og ensrettende samfund

Det er dog ikke alene bestemmelserne i det offentlige rum, det handler om, idet irritation over de mange regler, love og bestemmelser i samfundet generelt, og folks manglende evne til at gennemskue hvad informanterne betragter som manipulation fra mediers og myndigheders side i forhold hertil, er gennemgående. Desuden er der et ønske om, at folk generelt skal åbne øjnene, være tilstede og tage selvstændigt stilling. Alle disse betragtninger er afgørende for informanternes opfattelse af deres erfaringsverden, og deres egen og andres plads heri.

Når informanterne henter inspiration til deres kunst i deres opfattelse af verden, kan kunsten således siges at være ideologisk¹⁵, og det er den tydeligvis også for flere informanter. Men ikke alle

¹⁴ HuskMitNavn har beskrevet sit gadekunstprojekt i en opgave af samme navn på Seminariet For Formgivning. I projektrapporten beskrives hans forudgående researcharbejde og hans skabelse af sit eget projekt. I forordet hedder det blandt andet: ”Min hovedintention er kort sagt at jeg, igennem skabelse af egen værker, vil udvikle gadekunsten som medie og undersøge hvilke metoder der skal til.” (HuskMitNavn 2001:2)

¹⁵ Definition: ”System af bestemte anskuelser, begreber og ideer, is. [især] som det kommer til udtryk i de sociale gruppers bevidsthed.” (Brüel 1966:162)

stiller kunsten op som et ideologisk projekt. Frem for alt er det kunst, og det handler også om kreativitet og æstetik. Her er det igen som med graffitien: alle aspekterne er blandet samme til et større hele, hvor de enkelte aspekter er internt forbundne og bidrager til hinanden både i forståelsesmæssig henseende og i udførelse. Og igen er det vigtigt at huske på, at det trods lighederne er forskellige mennesker med forskellige motivationer og motiver, der er at finde bag. Om end de, som Byræv siger, har holdningerne tilfælles:

”Det er jo helt anarkistisk, det er jo ikke sådan, at der er sådan nogle møder hvor alle graffitimalerne i hele verden mødes og siger ”nu skal vi også til at lave fælles front mod Coca-Cola” eller sådan noget.

Det sker bare af sig selv?

Ja, og jeg tror, man kan sige, at der er fælles værdier på den måde, at de folk der gør det; om ikke bevidst så har de i hvert fald en fælles tilgangsvinkel til, hvordan de synes at (pause) hvad de synes om glasfacaderne, og hvad de synes om at Coca-Cola og Microsoft kommer til at styre hele verden.”

Og selv om værdierne ikke er fuldstændig overensstemmende og ikke udmønter sig på samme vis, er de langtfra ad vejen samstemmige.

Hos Ulrik har den kritiske holdning til samfundets mange regler og bestemmelser været en drivkraft, fordi han mener de afholder folk fra at tænke selvstændigt, fordi de konstant får at vide, hvordan de skal forholde sig til alting. Det fik ham til at lave en kampagne, hvor han lavede nye ikoner til bagsiden af de runde vejskilte men med samme layout som de oprindelige skilte (hvid cirkel, rød kant, sort ikon). For eksempel lavede han spørgsmålstegn, og spørgsmålstegn med en rød streg over (forbudsskilte), som han satte op inde ved Christiansborg. Han har generelt antipati mod det politiske system, som han mener er uigennemskueligt og kun tjener interesserne for dem, som er en del af det. Men hans virke er også et ønske om, at byen bliver æstetisk smukkere, selv om også det ender med at blive politisk. Som han siger: ”selv om man kun har et udgangspunkt med æstetik og billedinteresse, så bliver det jo *gjort* politisk fra politisk side alligevel, så selv om man ikke *gør* det politisk, så bliver det det jo alligevel. De *tager* det politisk, kan man sige.”

Hos Jan er det politiske aspekt afgørende, og det fylder meget i hans liv:

”De andre ting [der ikke er direkte graffiti] bruger jeg til at kræve noget mere af mig selv, og at kræve en stillingtagen fra mig selv, og kræve andre folks stillingtagen og udfordre min egne forståelse af ting og andre folks intolerance og tolerance og alle mulige sådan ting hvor man kan snakke om, at det er politisk, eller det er socialkritisk, eller hvad fanden det er. Det ynder jeg at lægge i de ting, hvis jeg kan.

Hvorfor?

Fordi jeg synes at verden er fucked op, og jeg synes, jeg bliver nød til at gøre et eller andet, og jeg rejser ikke til Afrika med Røde Kors lige nu, det ved jeg godt. Jeg gør ikke det, som jeg måske inderst inde ønskede, jeg selv gjorde, altså gjorde noget vitterlig radikalt for at ændre på nogle ting, som jeg får dårlig smag i munden over at læse om i avisen. Jeg synes, det er en absurd størrelsesorden, at vi kan sidde her, og gøre de ting vi gør, og leve så godt som vi gør, når jeg kan få ind flere gange i døgnnet hvor fucked up det er alle mulige andre steder; det synes jeg er absurd. Og så er der alt det, som er her, som også er galt, på grund af hvordan vi har konstrueret vores samfund. Det kan jeg bare mærke spiller mere og mere ind som tiden går; jeg kan ikke og vil ikke tillade mig selv bare at læne mig for meget tilbage; jeg bliver nødt til at bevare sådan en livsindstilling til tingene, hvor jeg synes, at man prøver at gøre et eller andet i det omfang man er i stand til. Altså jeg har også et liv jeg stadig gerne selv vil leve, som er ubetinget af hvor fucked up andre folk har det. Og der prøver jeg så at kombinere alle de her ting ved, at jeg får tilfredsstillet min kreative gøren og mit must for at få noget output på nogle ting. Så kan jeg kombinere det med, at der er stillingstagen til forskellige ting, og der er ting, der pisser mig af som jeg kan blande ind i de her [projekter], altså det er så mest de projekter, der ikke er direkte graffiti”

Også her er det kreative og politiske blandet med et ønske om, at folk skal tage stilling til forskellige problemstillinger. Det er det også hos Ulrik, men hos ham kommer det til udtryk på en mere nedtonet måde. Hos begge er kunsten tænkt som en re-minder til folk; et ønske om at fange folks opmærksomhed og få dem til at tænke over tingene selv, at sætte tingene til debat på nogle andre præmisser end dem de normalt er underlagt i den offentlige debat, hvor der på forhånd er udstukket nogle rammer, emner og regler, som er bestemmende for kommunikationsformen og til dels indholdet.

Kommunikation i det offentlige rum: det offentlige rum som medie

Et af de vigtigste aspekter ved det offentlige rum er muligheden for kommunikation på nogle andre præmisser end de almindelige. Det offentlige rum bliver et medie, der giver adgang til at kommunikere med et stort publikum (hvis de bemærker det), uden at dette publikum skal foretage sig andet, end det de altid gør; det bliver en kommunikation i hverdagen og på dens præmisser. Ønsket er at nå de helt almindelige mennesker, som i bund og grund er alle. Som Jan fortælle om sit gavlmaleri ved *Ungeren* (Ungdomshuset på Jagtvej i København):

”Det spiller super meget ind at jeg har malet den lige præcis dér, i forhold til der er rimelig heftig trafik, det er en af de mest trafikerede veje i København, og der er rigtig mange forskellige mennesker som [kommer forbi]; det er alt fra dem der kører ud til strandvejen i deres fede biler til dem der tager bussen, til alkoholikere og punks og... det er alle mulige slags mennesker, ikke, og det har jeg meget prøvet at tænke ind i den væg.”

Dermed udstiller informanterne kunst på nogle helt andre præmisser end dem, der normalt er gældende:

For det første er der ingen censur på udstillingsrummet, som der er på et galleri og et museum. Der er ingen komité, der skal afgøre, hvad der er smukt nok, provokerende nok, interessant nok, gennemarbejdet nok osv. Det er op til kunstneren selv at afgøre. Det eneste der kan "censurere" i det offentlige rum, er angsten for at blive pågrebet af politiet og den personlige moral. Desuden gives alle og enhver mulighed for at reagere på kunsten, som de ønsker. Nogle værker opfordrer ligefrem, som Mikkels tomme talebobler.¹⁶

For det andet sker der ikke (umiddelbart) det, at kunsten bliver en vare.¹⁷ Der opstilles ikke en sammenhæng mellem kunstnerisk værdi og økonomisk værdi, fordi alle værkerne er gratis, og enhver i princippet kan tage dem med hjem, hvis de har lyst (og kan få dem af!).

For det tredje henvender kunsten sig ikke kun til dem, der vælger at opsøge den, men i princippet til alle der kommer forbi. Derved bliver den ikke intern og for en indviet elite (hvilket Bjørn og Byræv siger er tilfældet med graffiti og megen kunst) og distancerer sig derved ikke fra visse grupper. Det institutionaliserede forsvinder, og kunsten bliver for alle.

For det fjerde bliver kunsten til i samspil med de omgivelser, den befinder sig i, ligesom omgivelserne bidrager til værkets udtryk og energi. Den er og skal ikke være det eneste, der fanger opmærksomheden, men skal samtidig være med til at gøre folk bevidste om det rum de befinder sig i; en fænomenologisk bestræbelse på at gøre det offentlige rum til et sted frem for et gennemfartsrum.

At være til stede i det offentlige rum

For informanterne er det et udtalt ønske, at gadekunsten skal bevidstgøre folk omkring rum de befinder sig i, og om den situation de er i, når de ser den. HuskMitNavn beskriver det:

"De ting, jeg laver, gør folk mere bevidste, når de er på vej ned til købmanden, for man er jo bare helt blind og kan jo ikke huske hvad farve hus man bor i, for når du omgiver dig med så mange ting, så bliver du helt blind over for detaljerne, og så har du ikke rigtig øjnene oppe for, hvad der sker. Jeg tror at de fleste, når de bevæger sig rundt udenfor, så er de ikke mentalt udenfor, så er de inde i deres hoved, så er de en halv time længere fremme, i børnehaven efter ungerne eller tilbage ved morgenskænderiet eller

¹⁶ Talebobler uden indhold som Mikkal har tegnet rund om i byen, ment dels som et mini-medie, der opfordrer alle til at komme med egne kommentarer, dels som en kommentar til tom snak!

¹⁷ Det er den alligevel blevet for fx HuskMitNavn, men som han gør opmærksom på i sin projektbeskrivelse var det ikke hans udgangspunkt, der tværtimod var at lave billeder i det offentlige rum, som ikke skulle sælge noget (HuskMitNavn 2001:3). Først da en køber opfattede hans ting som produkter blev de en vare (HuskMitNavn 2001:26f).

hvad man nu oplever af festlige ting. Altså det offentlige rum gør jo kun opmærksom på sig selv hvis det regner, så er folk klar over, de er udenfor. Ellers er det ikke noget man tænker over.

Men det synes du man burde?

Det er jo ikke usundt at være til stede. Jeg ved ikke, om man kan sige, at hvis man er mere til stede i det offentlige rum, så er man mere tilstede i sit parforhold, det er nok temmelig langt ude at postulere, men bare det at man ser på, hvor man går hen, eller oplever det hus man bor i. Der er en god glæde i at være nærværende, ellers fiser man bare rundt og er bekymret over noget (pause). Ja, carpe diem (griner).”

I megen af HuskMitNavns produktion er hovedtemaet da også hverdagen og genkendeligheden heraf. Mikkel nævner også hverdagen, men hos ham spiller tilstedeværelse og især personlig stillingtagen til rummets muligheder og forskønnelse den vigtigste rolle:

”Jeg tror bare, folk kan godt lide at bearbejde det som de er i nærheden af. Og det er jo kun fordi der er nogle regler som nogen har besluttet skal være der, at det ikke bare er naturligt at alle gør det [bearbejder omgivelserne] over det hele. De steder der er ens egne, ens egen lejlighed, der bestemmer man jo selv hvad farve væggen skal ha’. Hvorfor er det offentlige rum ikke ens eget? Det er jo kun fordi man har fået at vide at det er det ikke og det må det ikke være. Det er jo naturligt for mennesker at bearbejde det de er i, og det er med til, at man er godt tilpas. Men i det offentlige rum er der en bred enighed om at der skal man ikke noget, der skal man bare stå og vente på bussen. Hvis man læser på køreplanen at bussen kommer om et kvarter, så står man stille i et kvarter og glør ud i luften, i stedet for at overveje om man kunne gøre noget helt fantastisk i et kvarter, for eksempel stå og synge og give nogle, der kom forbi en oplevelse, eller hvis man nu tegnede og malede meget kunne man gøre det, eller hvad ved jeg, et eller andet. Jeg føler bare at det er naturligt at bidrage til at forskønne.”

Kommunikation uden censur

Reglerne, der for informanterne kommer til at virke som censur, kommer således til at spille en meget central rolle. Fordi censuren ikke er til stede, kan informanterne ikke alene udstille hvad de finder er æstetisk smukke værker, men ligeledes kommentere alle de aspekter af livet de lyster. Ved at vælge at udstille uautoriseret i det offentlige rum bliver det, som Ulrik siger (se citat side 36) politisk alene i handlingen, men derudover er der basis for en hvilken som helst kommentar til et hvilket som helst emne; om det så er at sætte spørgsmålstegn ved en regelret og ensformig verden – det være sig alene æstetisk eller med ord på – eller blot med ønske om at få et smil frem hos tilskueren.

Gadekunstnerne har fundet et medie, hvor de kan komme ud med holdninger, som de mener er vigtige og på nogle præmisser, de kan fungere under; nogle præmisser der står i opposition til dem, der i samfundet er opstillet for mediekommunikation. De har ikke lyst til at skrive et indlæg til avisen om deres irritation, for der skal navn på, og deres handlinger er ulovlige, og de vil ikke gerne i søgelyset. De har heller ikke råd til at købe sig til pladsen på bill boards og reklamesøjler. Generelt set er disse medier en del af et system, de ikke bryder sig om, hvorfor de selv tager deres plads. De mener de har lige så meget ret til at udtrykke sig et sted, der ellers ikke "bliver brugt". Som Byræv siger:

"Vi tager noget i brug som ikke bliver brugt, og det føler jeg også, at når man går på gaden og skriver på en væg eller maler på en væg, så tager man noget i brug, som ikke bliver brugt, og det er rigtig nok, man kan komme og sige præcis hvad man vil, men det er fand'me bare, at man bruger en plads, som ikke er optaget."

Kommunikationen er en envejskommunikation som foregår på informanternes præmisser. Fordi den er envejs, får gadekunstnerne ikke nogen direkte respons, men det er ok. De siger deres mening uden at være blevet spurgt, og hvis folk river deres ting ned, betragtes det som et udsagn om, at det ikke var velkomment eller en kommentar om uenighed. Og det er helt fint. Det er take it or leave it der er tanken, hvilket ligger i tråd med graffitien. De er vant til at deres værker forsvinder og kun ses af få. Det offentlige rum bliver et medie for en debat på helt andre præmisser end de, der ellers styrer den pågående samfundsdebat. For Jan er det ytringsfrihed i en konsekvens som for ham er opstået fordi samfundet er indrettet på nogle præmisser han ikke kan godtage. For ham, såvel som for de andre er målet (debatten, påmindelsen) vigtigt, og midlet er et skridt på vejen.

Kommercielle interesser

En ting, som gadekunsten både bruger og kommenterer på, er reklamerne. Deres efterhånden massive tilstedeværelse i det offentlige rum er faldet alle, der kriminaliseres som resultat af deres ophæng af uautoriserede plakater eller anden udsmykning samme sted, for brystet. For Byræv er gadekunsten antikommerciel pr. definition. HuskMitNavn forklarer i målsætningerne for hans gadekunstprojekt, at hans plakater er tænkt som et pusterum i den forstand, at de skal fungere som et alternativ til alle de kommercielle billeder, der præger det offentlige rum (HuskMitNavn 2001:3). Både Byræv, Jan, Ulrik og Mikkel anvender reklameplakater, som de enten ændrer helt eller delvist i deres produktioner. Jan har for eksempel lavet badetøjsreklamer fra H&M om til en kampagne for fokus på international kvindehandel (se Bilag 2), og Mikkel har brugt bagsiden af reklameplakaterne

til egne billedværker og hængt dem tilbage igen. Informanterne gør således opmærksom på, at der er mulighed for billeder i det offentlige rum, som ikke har et kommercielt formål, og dermed at de kommercielle billeders massive tilstedeværelse kan debatteres.

En sådan debat leder igen tilbage til hvordan det offentlige rum formidles og reglerne herom, hvilket Mikkels opfattelse af følgende oplevelse demonstrerer:

”Det er igen det med, at det er reglerne der gør det, mere end det er fornuften. Der har jeg igen et eksempel hvor jeg satte [hjemmelavede plakater op, der] hvor man kan pille de der plasticrammer på stationerne af [reklamerne]. Alle dem jeg har sat op, har jeg sat op om dagen, for bare at kunne få billedet med det samme, og det var også sådan, at folk vidste ikke hvad fanden, jeg lavede. Og der har jeg også fået et par enkelte kommentarer. Der var for eksempel en mand der sagde ”svineri”, idet han gik forbi mig, og det er jo det bedste eksempel på, hvor meget han bare er reglerens højre hånd. Han tager overhovedet ikke stilling til, om det er federe, at der er noget, som jeg selv har lavet, som jeg synes vil øge værdien på den der station, som jeg synes er flot, og jeg mener jo selv at jeg er kreativ og har noget at bidrage med, men han overvejer jo ikke, om det er federe, at det er der, end om der stod Coca-Cola, som var det jeg pillede ned for at hænge mine plakater op i stedet for. Det er absurd, men det er jo bare, at Coca-Cola må godt, for de har betalt for det, men jeg må ikke fordi, ja, det må jeg jo ikke, det siger reglerne bare. Så det er sådan, ja, det er jo sørgeligt, at man ikke tager stilling selv.”

For HuskMitNavn er sådanne kommentarer til reklamerne ikke målet. Han ser reklamerne som sættende hans egne ting, og dermed reglerne omkring hvad der må være i det offentlige rum, og ikke mindst på hvilke præmisser, i relief:

”Det gør tingene nemmere for mig, når der er så mange reklamer og sådan, for folk kan godt se, at det fylder af helvedes til. Og der er da en stor gruppe af rimeligt fornuftige mennesker, der godt kan se det groteske i, at hvorfor er mit forbudt, når der står en reklame med 4 halvnøgne kvinder og en flaske sodavand ved siden af, men det er så tilladt fordi kommunen får 40 kr. for det. Når man stiller det sådan op, er det rimeligt let at se det groteske i det, så det er ikke noget, der gør det sværere for mig at lave mine ting.”

Alt har fået en pris. Og når prisen er betalt, er tilstedeværelsen i det offentlige rum lovliggjort. Som Dasm ironisk kommenterer: ”Hvis man betaler sindssygt mange penge for at male et stort [graffiti]tag inde på rådhuspladsen, så må det da sikkert gerne hænge der en måned.”

Hvad der vækker mest undren blandt informanterne er, hvorfor der ikke tages stilling til reklamernes tilstedeværelse, når der i så omfattende grad er taget stilling imod graffiti, med hårde domme, når nu de egentlig optager den samme plads. Og så alligevel vækker det ikke rigtig undren, for som Ulrik udlægger det:

”De juridiske systemer er sat op omkring systemet for systemets skyld, for at bevare interessen omkring handel og hele den verden. Man har sat et system op omkring ting og den menneskelige verden den er ligesom en anden verden der skal varetage sig selv, det har været tankegangen bag at oprette det her system: jamen det her [loven] det handler kun om det her [handel] og det andet [menneskelige] behøver vi ikke lave nogen lov om, det varetager folk selv. Og så er det ligesom gået over i en anden fase nu hvor den lov ligesom er blevet det mest gældende: handel og varer og reklamer, eller, handel og varer når det gælder om varenes ret til at krydse grænserne. Der er ligesom et humanistisk aspekt der er blevet anden klasse, der er blevet glemt.

Så det kommercielle har førsteinteresse?

Ja det har det jo. Det har en meget meget stor interesse i forhold til (tænkepause). Det er jo også det der krænker en nogle gange, det er virkelig at der er nogle ting der virkelig bliver ignoreret og gjort ligegyldige, mens sådan nogle banaliteter, som dybest set er materielle [tages alvorligt], det er for sindssygt, altså!”

Jan mener også at det kommercielle har førsteprioritet i samfundet, og indignationen herover er for ham en berettigelse for at lave kunst, som han gør. Han begrundes:

”Jeg føler mig berettiget til at gøre det, og jeg føler det er latterligt at jeg kan få en bøde for det, altså jeg forstår godt systemet som det er skruet sammen: jeg får en bøde fordi man har besluttet at man ikke må. Men desværre, det kedelige eksempel er jo bare at se på reklamerne, altså, se på reklamerne; hvis du betaler dig fra det så må du godt, og den er ikke så meget længere, vel. Og så har jeg det sådan, at så længe reglerne er sådan, så kan jeg overhovedet ikke tage det alvorligt, den mest heftige diskussion, jeg kan overhovedet ikke tage den alvorligt; at du kan komme to år i fængsel for det. Hvornår kommer Sonofons leder to år i fængsel for alt det han har gjort, eller alle mulige andre firmaer. Og det inkluderer jo selv de private erhvervsdrivende der ligger op og ned af gader og stræder og som plastrer deres facader til for at holde deres butik i gang. Hvem har retten til den, hvad skal man sige, del af byen og den interesse der ligger i det; hvorfor er den interesse højere prioriteret? Jeg kan godt se at folk skal overleve og alt det her, men den interesse i forhold til én der gør noget uden økonomisk interesse?”

En kategorisering med modifikationer

Der er således mange forskellige motiver involveret i gadekunsten, som i det store hele afspejler informanternes opfattelser af- og holdninger til deres omverden. Disse motiver er for informanterne tæt knyttet til graffiti, hvorfor den skelnen, der i medierne gøres mellem graffiti og gadekunst, ikke er velset, og kategoriseringen af street art især ugleset. Som Jan udtrykker det:

”Hvis man skal snakke om street art så bliver man simpelthen nødt til at tage graffiti med og det er det ikke nu som man siger det (...): ”nå men så er der street art og så er der graffiti”, hvor jeg tænker, jamen det er sgu gået for stærkt; det er ikke en reel behandling af det, for street art får en bedre

behandling, og det har jeg sådan, det fortjener det ikke overhovedet (...). Altså graffitien den har jo ligesom gjort sit ypperste, den har skidt på alt, den har insisteret lige gyldigt hvad, trods alt, fængselsdomme, hårde straffe, generelt negativ omtale hele vejen rundt og har bare fortsat ufortrødent (...). I forhold til hvem har gjort et stykke arbejde her, så ved jeg godt hvem det er der har gjort et stykke arbejde vil jeg lige sige, der er blevet kæmpet med næb og klør hvis man skal se på tingene på den måde. Og så synes jeg det bliver en skæv fordeling på en eller anden måde, så vil jeg meget hellere sige at hvis street art skulle være et begreb som skulle betegne noget som helst, det er for snævert og det er lavet på for kort tid, så skulle det være lavet meget mere åbenhjertet, hvor man snakker om ”okay hvad kan vi proppe ind i den her kategori”, så må man bruge det som diskussionsemne på en eller anden måde.”

I gadekunsten har informanterne som beskrevet fået en mulighed for at skabe en mere udadvendt og kommunikerende kunst, hvor de kan trække på de færdigheder, de har opnået som skrivere i graffiti-kulturen. Erfaringen som skrivere har vist dem, som Jan nævner herover, at der ikke ses mildt på uautoriseret påvirkning eller bearbejdning af det offentlige rum og den private ejendomsret. Derfor ønskede de fra begyndelsen at kommunikere åbenhed til offentligheden og forklare hvad dette nye fænomen er, således at det i modsætningen til graffiti bliver forståeligt for offentligheden. Det skete gennem udstillinger som Byen Brænder og Word on the Streets. I forbindelse hermed blev der ligeledes givet en masse interviews til pressen, i forsøget på selv at få lov til præsentere den nye (eller genoptagne) kunstform, inden den bliver stigmatiseret og sidestillet med graffitien. HuskMitNavn fortæller:

”Der er meget mere diskussionslyst i det her miljø. Også fordi så mange kommer fra graffiti miljøet, så de kan godt se, hvad der sker, hvis det er en anonym gruppe: Så bliver det envejskommunikation fra myndighedernes side, så bliver det bare løgn på løgn og så bliver man kriminaliseret og det ender bare med at man bliver smidt ekstra meget i fængsel, og altså vi lavede Byen Brænder for at fortælle vores historie før myndighederne fortalte hvad det gik ud på, for de ville bare finde på et eller andet, og det har vi lidt prøvet at bibeholde, altså jo mere vi fortæller vores historie; altså for hver gang der har været 20 artikler hvor en gadekunstner har fortalt om sine ting så har der været én eller mindre hvor myndighederne har sagt noget. De har næsten ikke været ude og sige noget, principielt fordi vi jo har medierne på vores side”

Interaktionen med medierne lykkedes til fulde, med massiv og positiv medieopbakning.¹⁸ Problemet var bare, at pressen købte termen street art og definerede den i en noget mere fastlagt

¹⁸ Jeg havde printet eksempler herpå som jeg ville henvise til, men har desværre forlagt dem. I mellemtiden er den internetside, hvor jeg havde fundet dem, nemlig kunstsiden www.kopenhagen.dk, blevet ”hacket” af et reklamebureau, som de ligger i rettmæssige stridigheder med. Indtil disse er løst er der ingen adgang til deres arkiver. Hvis og når den kommer op at køre igen, er der her meget interessant materiale om gadekunst.

form, end det var tænkt fra kunstnernes side (et tydeligt kig på de udenlandske scener var en del af grunden hertil); de blev fanget i termen og forsøger derfor ihærdigt at undgå den eller i hvert fald at omdefinere den indholdsmæssigt, således at de sikrer deres nyfundne råderum, eller legeplads, og derved undgår at blive puttet i en ny kasse, eller ende tilbage i den stigmatiserede graffitikasse. Ikke fordi de har vendt sig væk fra graffitien, tværtimod, men for at sikre friheden til at lave hvad de har lyst til, til at udvikle sig, og til at undersøge det rum de arbejder i. På trods af at ordet er udstukket af dem selv, er det blevet en hæmsko frem for det frirum fra graffitiens faste regler, som det var i begyndelsen; den mulighed for at undersøge det rum, som hele tiden har været graffitiens udgangspunkt, for at se hvilke muligheder det rummer. Informanterne laver det, de gør, på den måde de gør, fordi det er sådan, de altid har arbejdet.

Således adskiller gadekunsten sig fra graffitien, i kraft af at den overskrider sidstnævntes fastsatte rammer, men den er samtidig stadig en del af den, fordi de færdes i det samme rum på de samme betingelser, og derfor er der ikke noget stort behov for at skille de to ad, eller tilskrive sig et tilhørsforhold til den ene eller den anden. De gevinster, de har opnået som skrivere; identiteten, maskuliniteten, tilhørsforholdet og spændingselementet er sikret, det er ikke nødvendigt at skulle opnå noget gennem at være del af et bestemt fænomen, hvorfor det er lige så givtigt og noget lettere at sammenføre fænomenerne gadekunst og graffiti, for så er informanterne en del af begge, uden at skulle afskrive hverken de ting der er opnået det ene sted, eller de ting, det andet kan tilføre (mulighed for udvikling, kreativitet og kommunikation udadtil). Desuden er forskellene ikke overvældende i forhold til de opnåede ting, idet det stadig er under de samme forhold de arbejder. Det er dog også tydeligt, at der er blevet tænkt meget over den nye kategorisering. Det har været nødvendigt at forholde sig til den, ikke mindst fordi den for omverdenen, som kun kender til den fra pressen, er tydeligt defineret. Hvor der måske i begyndelsen blandt dem selv var en større skelnen, er de nu blevet mere bevidste om enten vigtigheden i at holde fast i deres graffiti-rødder, eller det faktum at rødderne faktisk har samme oprindelse. Som Jan siger:

”Der er forskel og der er ikke forskel. Det kommer meget an på hvordan man ser på det, det synes jeg i hvert fald, fordi man kan sige, at rigtig mange af dem, der laver det, der bliver kategoriseret som street art, de er med en graffiti-baggrund og de fleste af dem praktiserer klassisk graffiti.”

Et af de væsentligste aspekter hvor graffitiarvens plads i gadekunsten manifesterer sig, og som ligeledes spiller en vigtig identitetsmæssig rolle beskrives herunder.

Æstetik

Æstetik defineres i DSDE som ”den del af filosofien, der beskæftiger sig med det skønne, med kunsten, og det erfaringsområde, der knytter sig til disse fænomener”(Lund 2001:502). Det forklares her, hvordan Kant sætter det æstetiske i forhold til behaget ved ’det skønne’, herunder kunst, og vores moralske og intellektuelle interesser herfor samt vores dom herom (Lund 2001:502). Det synes at være en væsentlig definition i forhold til netop de moralske og intellektuelle problemstillinger, der dukker op i forbindelse med at udstille på uautoriseret vis i det offentlige rum og med gadekunst og graffiti i det hele taget. Begrebet æstetik bruges desuden om de fænomener i vores omverden, som fremtræder på en måde, som vi glæder os over, ligesom det i dag i lige så høj grad omfatter hverdagsfænomener som klassiske områder (kunst og natur) (Lund 2001:502). Dette er ligeledes vigtigt i forhold til informanternes opfattelse af de æstetiske træk ved by og bygninger.

Gadekunstens rødder og graffitiens rødder har historisk set vokset i den samme muld, der udgøres de amerikanske storby-slumkvarterer, og det er her, det æstetiske udgangspunkt findes. De æstetiske præferencer, der findes i graffiti og gadekunst, adskiller sig som udgangspunkt fra, hvad der i informanternes øjne synes at være en form for konsensus i samfundet om, hvad der er æstetisk. Som Ulrik forklarer:

”Det er mere sådan en stor slumromantik, der er i graffiti, altså hærgede områder, slidte områder.

Udgangspunktet var jo South Bronx, et sted som har været sådan virkelig slum og hærg, det har virkelig været et af de store forbilleder. Det har været sådan en fantastisk ting, ikke, for folk vokser bare op i de her pæne, risikominimerede parcelhuskvarterer eller lejlighedskomplekser, der er meget velordnede og meget rationelle, og hvor der er folk til at tage sig af enhver funktion, så det hele bare bliver holdt rent og pænt, og hvor der bliver skrevet rasende læserbreve over, at der måske lå 5 aviser ved siden af den lokale bæk som var smidt.(...) Men lige for at vende tilbage; der er helt klart den dér slumæstetik, og der er nogle, som dyrker det hårdt, virkelig. Der er hele den der kultur omkring det industrielle forfald. Vi har jo altid dyrket de gamle fabrikker, der var nedlagt; der har jeg brugt mange (griner) lang, lang tid, da jeg voksede op, som teenager, de steder der; fantastiske steder dengang.”

Det samme fortæller Byræv, der ofte maler i en nedlagt fabrik, der er ved at falde sammen, når han besøger sine forældre:

”Er det smukt, det dér forfald?”

Ja det er, the beautiful decay, selvfølgelig er det smukt!

Det er mit indtryk, at der er sådan en forfaldsæstetik?

Ja, det er rigtigt. Gamle fabrikker og nedlagte huse og (pause) det er rigtig flot.

Hvad er det, der er flot ved det?

Ja, hvordan forklarer man det? Det er jo bare rustent metal og møret beton og det, at der ikke er nogen andre, der gider have det, og små planter der vokser op gennem betonen. Og stilheden omkring sådan nogle steder er helt fantastisk, at gå rundt sådan et sted... Jeg ved ikke, altså, hvis man ikke ved, hvad det går ud på, så kan man ikke forklare det.”

Den æstetik, som informanterne finder disse steder, udgør baggrunden for deres kunsts æstetik. At opholde sig disse steder og mærke stilheden, eller som Mikkel siger herunder, energien, er ofte det, der ligger til grund for og inspirerer de enkelte værker. Da jeg var med HuskMitNavn ude at sætte plakater op, var det hovedsageligt slidte, forladte, forfaldne steder, han anbragte dem, hvortil plakaterne var tilpasset i motiv og størrelse, og som han på forhånd havde udvalgt. Det samme har været tilfældet de gange, hvor jeg har været med skrivere ude for at male. Her har vi kørt rundt og set forskellige steder an, og der falder ofte bemærkninger om ”hvor fedt det ville se ud med en gang sølv på den der rustne jernport” eller, hvis det har været om natten, ”hvor lækkert det bliver i dagslys, at der er kommet farver på den der grå væg”, præcis som Ricks og Nutron gør det. Det er stedet og omgivelserne, der er det afgørende, også i forhold til det enkelte værk og hvad det skal kunne. Mikkel forklarer, hvad et attraktivt sted er:

”Meget forskelligt. Men for eksempel hvis et hus eller en facade har noget energi, specielt gamle huse, eller ikke [nødvendigvis] gamle huse, men hvor der er noget struktur, og det har fået lov til at sidde lidt. Eller der er en butik, der har haft et Nettoskilt hængende ud over sig, og så har man fjernet skiltet, og inden under er der noget gammelt rust, der er løbet ned over facaden, og der står ’Hermansens Kolonial’ med nogle gamle, rigtig lækre bogstaver. Sådan nogle steder, dem er der rigtig meget energi i, og dem ville jeg sikkert ikke engang gøre noget ved, men hvis man ville gøre noget, hænge nogle plakater op eller male der, eller hvad man ville, så får man bare, altså, det lægger jo meget mere op til noget sammenspil end en kridhamrende hvid væg i helt lyst beton, så det er noget af det, jeg kigger efter.”

De æstetiske præferencer må anskues som en romantisering af slummen. At forklare denne sender os igen tilbage til graffitiens rødder i South Bronx. Det handler om traditionen, og det handler om oplevelser, der har føjet gode oplevelser til disse steder, som Ulrik siger (se side 25), men der er ingen tvivl om, at informanterne, og skrivere i almindelighed, virkelig mener, at slummen er smuk. Og det er, i hvert fald blandt informanterne, mere end blot et spørgsmål om at følge traditionen og om smag. Som Ulrik antyder i første citat i dette kapitel (side 45), så handler det herhjemme i lige så høj grad om at lægge afstand til den *panhed*, der i informanternes øjne er blevet det eneste, der

sætter standarden i det offentlige rum. Der er blandt informanterne enighed om, at denne form for ”pænhedsæstetik” er fremherskende i det offentlige rum, og der er klare meninger om, hvorfor den er det. Det handler om kommercielle og politiske interesser. Og det handler om den måde, samfundet er struktureret på. De æstetiske præferencer kommer på denne måde til at handle om andet og mere end smag, eller rettere: smagen bliver indikator for ideologien eller værdierne. Hos informanterne lægges der vægt på, at det, de bruger, er noget plads, som ingen ellers gider have. The beautiful decay bliver attraktivt, fordi det er uden værdi, økonomisk og samfundsmæssigt set. Derved udgør det et fristed, både for øjet (der ellers, som Anne siger, er underlagt ”et grå-og-pænt-diktatur, eller et visuelt diktatur”) fordi der ikke er opstillet nogen æstetiske reglementer for dets udseende –som Ulrik siger får bygninger i Danmark ellers hurtigt ”make-up på”, så de fremstår ensartede og velpassede og dermed smukke – men også en nulzone hvor de almindelige regler og normer for opførsel og anvendelse er sat ud af kraft fordi ingen bekymrer sig om det. Det har ingen reel funktion, hvilket ellers kendetegner alt andet i samfundet, og også dét er med til at gøre det smukt. Desuden laver informanterne heller ikke deres kunst med henblik på at genere de mennesker, der ejer husene; som de selv siger er kunsten ment som glædeskabende, og den glæder mere, hvis den ikke generer, samtidig med at den så også får lov til at blive hængende længere og kan ses af flere.

Men samtidig er gadekunsten en ”kampen mod legobyen”, som Byræv siger, og forklarer hvordan værdierne er knyttet til pænheden:

Ja bestemt, det [hvilke værdier det offentlige rum afspejler] må alle da være helt klar over, det er helt tydeligt. Det er jo bare et tiltag, der er gjort politisk over hele Europa, altså, hele verden måske; bare en fokusering på penge og en facade udadtil: ”Hvordan vil vi have, at Danmark skal se ud for turister, der kommer?”, og det er bare sådan, ”vi er et land, der har styr på alting, og derfor er vores facader pæne og rene”. Det bliver mere og mere sådan en robotverden. Der er jo ikke nogen, der kan bo i det der glashelvede, jeg kan i hvert fald ikke. Jeg ved det ikke, det kan godt være; jeg er nok forkert skruet sammen, men jeg synes virkelig, det er pfuuh [vrængende].

Hvad informanterne betragter som æstetisk, er en arv fra graffitien, men den er endt med at have en vigtig plads i hele deres forståelse af samfundet og dets mekanismer: Deres æstetiske præferencer ligger så langt som muligt fra den ”officielle æstetik”, de mener udtrykkes i det offentlige rum, og som de mener bygger på de værdier, som samfundet står for, og som i bund og grund hytter de kommercielle interesser. Deres egen æstetik hylder de kunstnerisk frie og menneskelige.

Kunst som repræsentation

Kunst er altid blevet brugt som repræsentation af og for den regerende magt. For eksempel er gotisk kirkearkitektur et udtryk for en i det offentlige rum yderst synlig kunstnerisk lovprisning af det guddommeliges magt og dermed kirkens tilsvarende. Arkitektur har i det hele taget altid udtrykt ”the mediated expression of the deeper tendencies of society, of those that could not be openly declared, but yet were strong enough to be cast in stone, in concrete, in steel, in glass, and in the visual perception of the human beings who were to dwell, deal, or worship in these forms.” (Castells 2000:448). Men også andre former for kunst har spillet repræsentative roller. Hitler var sig bevidst, hvordan kontrol over kunsten, så den i udtryk svarede overens med regimets værdier, kunne højne regimets autoritet og dermed samtidig forhindre, at en fri kunst kunne underminere den. Eksemplariske gengivelser af tyskeren fremstillet i billedkunsten som kriger, fabriksarbejder eller i moderrollen er eksempler herpå (MacClancy 1997:10). Det samme gør sig gældende efter den russiske revolution. Boris Groys forklarer i artiklen *The Art of Totality* om Stalins totalitære regimes kamp for at dominere alle symboler for at tilskrive dem egen mening:

”The creation of any image, the erection of any building, the composition of any literary text could never be a neutral aesthetic act: it represented either victory or defeat in the battle for symbolic occupation of space. Works of totalitarian art do not describe the world –they occupy the world.” (Groys 2003:98).

I Danmark i dag er kunsten fri i den forstand, at der i princippet ikke er nogen, der blander sig i, hvad kunstnerne laver for noget kunst eller hvordan. Kunsten er en del af samfundet; den får lov til at være her og være fri i sit udtryk, også til at provokere magten, hvorved den adskiller sig fra eksempelvis Hitlers og Stalins kunst, som i sit udtryk tjente ét politisk formål. Der, hvor kunsten i Danmark kan siges at være ”repræsentativ”, er i måden, den er til stede i samfundet på. Kunsten er institutionaliseret i den forstand, at den er givet nogle rammer, som den bevæger sig inden for. (Billed-)kunst bliver hovedsageligt udstillet på museer og i gallerier, hvorhen man må bevæge sig for at se den. Her har en kurator valgt, hvad der skal udstilles. Kuratoren er typisk kunsthistoriker eller kunsthandler; en person der ved noget om kunst. Der er således givet nogle rammer for, hvordan kunsten ses. Kunsten er blevet et forbrugsgode (Habermas 1989:162). Det skal ikke mindst ses i forhold til, at prisen på kunst ofte er bestemmende for, hvad der er god eller dårlig kunst (et navn sælger kunst i højere grad end selve det enkelte værk). Følgende Castells konstituerer rummet samfundet (Castells 2000:441, jf. citat side 53). At kunsten findes i udstillingsrummet, må således

fortælle, at samfundet helst ser kunsten i disse rammer (De steder, hvor den bevæger sig uden for udstillingsrummet, er den i øvrigt også kurateret). Kunsten, og måden hvorpå den er til stede i samfundet, repræsenterer således stadig den siddende magt, som bestemmer, hvor og hvornår den skal udfolde sig, om end ikke dens indhold. Kunst kan således være repræsentativ både i indhold og i kraft af den kontekst, den udtrykkes i.

Når gadekunstnerne tager kunsten ud på gaden, væk fra kunstinstitutionerne, bryder de således med de konventionelle opfattelser af, hvor kunst kan udstilles. De bryder nogle uskrevne regler ved at deres kunst er til stede hvor alle i hverdagen kan se den uden at skulle bevæge sig et bestemt sted hen eller sætte tid af til det eller lignende. Placeringen er heller ikke bestemt som ved andre former for kunst, der befinder sig uden for udstillingsinstitutionerne. Her bryder den også rammerne for, hvem der kan bestemme, hvor kunsten skal befinde sig. Gadekunstnerne gør således op med den samfundsforestilling, der ligger i at kunst befinder sig nogle bestemte steder, og at det er noget, man oplever eller forbruger på nogle bestemte tidspunkter og på nogle bestemte steder. Gadekunsten hænger der stadig, når Statens Museum for Kunst lukker.¹⁹ Fordi gadekunsten på denne måde bryder med de af samfundet opsatte rammer, og fordi den gør det så bevidst, kommer også gadekunsten til at være repræsentativ. Den kommer til at stå som modstykke til den værende samfundsorden. Gadekunsten bliver således i sin udtryksform politisk og samtidig et udtryk for afstandstagen til de ellers gældende normer og regler. Den kommer for informanterne til netop at udtrykke hele deres holdningskompleks, som det er skildret herover og bliver som sådan et udtryk for alt, hvad de selv står for: en tilkendegivelse af deres identitetsmæssige fundament.

Kunst som politisk redskab – fra et andet perspektiv

Jeremy MacClancy forklarer i sin bog *Contesting Art* (1997), hvordan kunst inden for antropologien er et lidt besynderligt begreb, fordi det er så svært at give en tværkulturel definition. Han beskriver, hvordan kunsten i det økonomiske verdenssystem er defineret ud fra vestlige standarder for æstetik og kunst, som igen er historiske produkter af europæisk kulturarv. Det er derfor de vestlige standarder, der afgør den kunstneriske, og følgende den økonomiske, værdi af kunsten, også på verdensplan. Den stigende vestlige interesse for 'verdenskunst' har haft konsekvenser for de ikke-vestlige kunstnere, ikke bare økonomisk men også politisk. Gennem værdisættelsen af kunsten har

¹⁹ Hensigten hermed er ikke at sige at kunstinstitutionerne er dårlige eller uhensigtsmæssige. Før i tiden havde kun dem, der havde råd til at købe kunsten mulighed for at se den, med museerne får mange flere en mulighed herfor. Målet er nærmere at vise hvordan samfundet har sat rammerne op for hvordan kunst skal være til stede og påvirke. Når gadekunsten er blevet så populær skyldes det måske også at folk kan se glæden i at kunsten også er til stede i hverdagen.

den ligeledes fået et politisk potentiale, fordi kunstnerne og deres respektive samfund implementerer kunstens værdi i deres kulturelle identitet, for eksempel når de skal kæmpe deres sag mod kolonimagter, som har bemægtiget sig deres land (MacClancy 1997:4f). Kunsten får her en modstandsstærkende og bekræftende effekt, idet den kommer til at stå som indbegrebet af den underkuede gruppe og samtidig midlet til at opnå bedre forhold. Det bliver et politisk redskab, typisk for 4.-verdenskulturer, det vil sige en kultur indlemmet i en hegemonisk kultur, eksempelvis Nordamerikas indianere (Friedman 1994:98). Kunsten kan således bruges både udadtil og indadtil: som middel både til at påvise uretfærdig behandling ved at fremvise en given kulturarvs kunnen og – ikke mindst – tilstedeværelse, men også som et middel til selv at blive bekræftet heri og derved hente styrke til at gå imod overmagten.

Gadekunstnerne er selvfølgelig ikke i samme situation som 4.-verdenskulturer; de er vokset op som en del af det samfund, de opererer i, men de bruger kunsten som politisk virkemiddel på samme måde, idet de distancerer sig fra det omgivende samfund gennem deres kunst og deres æstetiske præferencer præcis som disse kulturer, ligesom det er i kunsten, de har hentet baggrunden for deres indstilling til samfundet, og gennem den, de udtrykker deres modstand imod det. Desuden har også gadekunstnerne et mål, der handler om retten til de omgivelser, de befinder sig i - ikke som land, men som et sted hvor de er i stand til at føle sig hjemme.

Det offentlige rum

Hensigten med dette kapitel er at analysere sammenhængen mellem de styrende mekanismer i samfundet og deres repræsentation i det offentlige rum, for således at opnå en bevidsthed om, hvad det offentlige rum er for en størrelse, og hvilke kvaliteter det besidder. Formålet hermed er at kunne vise, hvordan de samfundsværdier informanterne ser repræsenteret i det offentlige rum er dem, de tager afstand fra –at det i høj grad er her deres modstand og politiske overbevisninger har sit udgangspunkt, fordi det offentlige rum spiller så stor en rolle i deres ageren og har været et af de grundlæggende aspekter i identitetsopbygningen.

Habermas om samfundet og det offentlige rum

I sin bog *The Structural Transformation of the Public Sphere* (Habermas 1989)²⁰ behandler Jürgen Habermas fremvæksten af en borgerlig offentlighed op gennem 1700-tallet, og følger offentlighedens udvikling frem til begyndelsen af 1960'erne, hvor bogen er skrevet.²¹ Hvad Habermas gør klart, er den komplekse sammenhæng mellem økonomiske interesser, politiske interesser, magtapparat, samfundsstruktur, loven, værdier, presse og rummets udformning.

Ifølge Habermas var en kritisk offentlig debat omkring politiske emner den forudsætning, der bevirkede, at grundlaget for staten, og dens rolle som vi kender den i dag, findes. Blot mener han på ingen måde, at en sådan debat har ordentlige vilkår længere. Han forklarer, hvordan private økonomiske interesser er afgørende for de politiske beslutningsprocesser, og viser hvordan medierne spiller en betydelig rolle for implementeringen heraf, idet de formidler oplysninger herom til befolkningen. Den egentlige debat svinder således kraftigt ind, fordi medierne oftest befinder sig i de private hjem når de når forbrugerne, og her er der selvsagt ikke basis for en offentlig debat (Habermas 1989:165ff). Desuden står medierne for en omfattende formidling af reklamer for forbrugsgoder; en formidling med betragtelig økonomisk betydning for både medier og de reklamerende. Habermas viser ligeledes at forbrug efterhånden spiller den vigtigste rolle for befolkningen, samt hvordan implementeringen af de politiske interesser, der grunder i økonomiske ditto, derfor kommer til at handle om et dygtigt reklameapparat, der kan formidle interesserne på en spiselig og meningsgivende manér (Habermas 1989:177f). Det er repræsentationen af magten, der bliver bestemmende via en samtidig falmende personlig stillingtagen når magten retfærdiggøres gennem repræsentationer, hvis konsensusstatus er implementeret i det eksisterende værdikodeks (Habermas 1989:201,220). Det er disse repræsentationer informanterne svarer tilbage på, ved gennem deres kunst at gå udenom alle disse konsensusværdier. Samtidig er hele denne drejning væk fra en egentlig personlig stillingtagen, netop hvad mange af informanterne kommenterer på i deres kunst, som for eksempel Ulriks kampagne med nye ikoner til vejskiltene.

²⁰ Habermas' bog udkom på tysk i 1962 med titlen *Strukturwandel des öffentlichen Raums*. Min måde at bruge begrebet det offentlige rum på er dannet delvist ud fra Habermas' begreb om offentlighed, men hvor Habermas' begreb dækker hele offentligheden under ét, har jeg som sagt af praktiske grunde delt den op i to adskilte rum, det abstrakte og det konkrete.

²¹ Habermas' formål med bogen er at diskutere hvorvidt der i dag blandt borgerne findes en reel offentlig debat, som kan øve politisk indflydelse. Anvendelsen af Habermas i denne opgave har ikke til hensigt at diskutere dette. Imidlertid kan den analyse af samfundet som ligger til grund for Habermas' diskussion anvendes som grundlag for en forståelse af hvordan det offentlige rum som informanterne forholder sig til, er skabt.

Derudover anskueliggør Habermas, hvordan offentlighed og privathed er blevet opfattet gennem de idealer, der har været bærende for samfundsudviklingen. Dette knytter an til både de juridiske og rumlige aspekter, som informanterne forholder sig til. Ejendomsrettens status grunder således i en tid, hvor det private afgjorde den individuelle stilling i samfundet, og den har haft en afgørende rolle for kapitalismens fremvækst (Habermas 1989:51ff). Ejendomsretten bliver derved også en del af det økonomiske og politiske interessespil, ikke mindst i informanternes optik. Desuden viser Habermas, hvordan idealerne har manifesteret sig i rummet, ved at vise hvordan det private rum er trængt ind på det offentlige mærker, ikke mindst i byen, hvor rummet mellem husene i større og større omfang er blevet privat, hvorved det offentlige rums omfang er mindsket (Habermas 1989:156ff). Samfundskonstruktionen bliver direkte synlig i indretningen og struktureringen af rummet; både det offentlige og det private rum indrettes i overensstemmelse med de forandringer der sker i samfundet, og bliver afgørende for den mellem menneskelige interaktion.

Med Habermas' forklaring af alle disse sammenhænge bliver det således tydeligt, at det er alle de grundlæggende strukturer i samfundssystemet, som informanterne kritiserer, og hvis værdier de handler imod.

Den politiske magts repræsentation i det offentlige rum

På grund af repræsentationens vigtighed kommer (politisk) magt til at handle om at se og blive set. Ifølge Hénaff og Strong har det offentlige rum altid været stedet hvor magthaverne har stået til skue, og derfor er det også her, de har retfærdiggjort deres magt. Kongers og kirkers pompøse storhed og rigdom blev stillet til skue således at der ikke kunne herske tvivl om at her var en hersker eller her var den direkte forbindelse til de højere magter. Set ud fra datidens kontekst kunne magten gennem repræsentationen accepteres, hvilket ikke mindst blev essentielt da religionen mistede sit greb og troen ikke længere alene kunne retfærdiggøre magten. Da blev det nødvendigt at få den til at virke selvskreven; "we pass from believe to make-believe" (Hénaff & Strong 2001:16).

Også nutidens politiske formidling finder sted i offentligt rum (det abstrakte), og det er netop her igennem at de nuværende magthavere retfærdiggør at de sidder på magten. Det er her de ses, og her igennem der skabes et billede af magtapparatet som rimeligt og påvirkeligt, hvorfor det accepteres. Det konkrete offentlige rum, der tidligere var så vigtigt, har det mistet sin betydning? I Habermas' forstand må svaret være ja. Margaret Kohn beskriver i sin bog *Brave New Neighborhoods* (2004), netop

hvordan mulighederne for politisk debat –og debat i det hele taget- i det konkrete offentlige rum skrumper ind i takt med at rummet privatiseres; de steder hvor folk møder anderledes mennesker (hvilket især kendetegner det offentlige rum) svinder langsomt ind. Byernes handelsområder, som er bundet sammen af netop dette rum, forsvinder til fordel for shoppingcentre. Forskellen på disse områder, der ellers opfylder samme formål, er, at shoppingcentrene er privatejede; her er ejeren i sin gode ret til at forbyde tilstedeværelsen af folk eller grupper som ikke er ønskede, eksempelvis folk der lægger op til diskussion af politiske synspunkter, der ikke svarer overens med indehaverens (eller de handlendes for den sags skyld), eller hjemløse, der tigger. Derved afskæres folk fra oplevelser, der bevidner holdninger og situationer forskellige fra deres egne, men endnu vigtigere er, at der i den politiske kontekst forsvinder en mulighed for debat omkring divergerende politiske synspunkter (Kohn 2004:4f). Det bliver alene netop den envejskommunikation Habermas beskriver; muligheden for ansigt til ansigt-debat udebliver.

Selv om det konkrete offentlige rum således har mistet sin rolle som mødested og debatrum, har det ikke mistet sin politiske rolle kommunikationsmæssigt set. Det er bare nogle helt andre politiske dagsordener der nu er at finde; kommunikationen er blevet repræsenterende frem for debatterende. Hvad Habermas viser, og hvad Kohn bekræfter er, at noget er gået tabt gennem det offentlige rums udvikling og nuværende indretning. Dette er præcis, hvad informanterne giver udtryk for, men som de samtidig forsøger at bringe tilbage i rummet med det twist, at de samtidig kritiserer hele den af Habermas beskrevne konstellation, ved at omgå alle de spilleregler, der nødvendigvis er gældende i det offentlige rum. Dermed kommer de til at repræsentere en modstand imod systemet, en meget synlig modstand på grund af den direkte kommunikation de benytter sig af.

Samfund og rum

Hvad Habermas' udlægning også aftegner, er den kompleksitet, der er mellem individer, økonomi, magt, politik og også rum. Men Habermas er ikke den eneste der har beskæftiget sig med denne sammenhæng. Som Manuel Castells siger:

"[A]cknowledgement of a meaningful relationship between society and space hides a fundamental complexity. This is because space is not a reflection of society, it is its expression. In other words: space is not a photocopy of society, it is society. Spatial forms and processes are formed by the dynamics of the overall social structure. This includes contradictory trends derived from conflicts and strategies between social actors playing out their opposing interests and values."(Castells 2000:441).

Castells udtalelse gælder det konkrete offentlige rum, og han ser, ligesom Habermas (og informanterne for den sags skyld), hvordan rummet indrettes i overensstemmelse med den måde samfundet er indrettet på. At se på det offentlige rum er således at se på samfundet.

At se, at der er en opdeling mellem konkret og abstrakt rum, er således at se, at der ikke foregår megen politisk debat i det konkrete. Men det er samtidig at se, hvordan den politik, der fremstilles i det abstrakte har en indflydelse på udformningen af det konkrete (og at opdelingen derfor ikke er absolut).

Som eksempel herpå forklarer Castells hvordan eliten²² samles i kvarterer, der er lukkede for resten af befolkningen, om ikke af en indhegning, der gør stedet direkte privat, så alene af huspriserne i område hvorved et minisamfund dannes som er rumligt afgrænset (Castells 2000:446). Rummet bliver således til sted. Og folk bor et sådant 'sted' som de er knyttet til. Alle disse steder, defineret ud fra indbyggerskaren, bliver internt mere og mere adskilte økonomisk og kulturelt, hvilket grunder i magtstrukturen i samfundet. Skal rummet ikke ende som to adskilte rum med hver sin logik (eliten og resten), der ødelægger den samfundsmæssige kommunikation, skal der bygges bro mellem de to (Castells 2000:458f.). Det er præcis den samme argumentation Kohn fremfører, når hun forklarer videre om resultaterne af privatiseringen af offentlige områder, nemlig en opdeling i os og dem, som medfører en opdeling af rummene i de "sikre" rum, som er private og de logisk følgende ikke-sikre rum, som er resten. En sådan udvikling grunder i manglende forståelse for andre grupper end den man selv tilhører, og bevirker desuden, at man er sikret ikke at møde de andre, som derfor yderligere bliver fremmede, uforståelige, farlige osv. En sådan opdeling er således ikke fordrende for lighed eller mellemmenneskelig forståelse (Kohn 2004:6ff.). Et eksempel herpå i hjemlig kontekst giver Castells når han forklarer hvordan København (ligesom Amsterdam og Berlin) er delt op i gamle arbejderkvarterer. Her bor stadig arbejdere, men den øvre middelklasse har fået øjnene op for områderne, fordi de samtidig udgør et rum som er godt beliggende i forhold til eksempelvis de kulturelle tilbud byen udbyder, hvorfor der byfornyres, hvorved der via udvidede gårdanlæg skabes lukkede private rum mellem husene. At byens rum på denne måde bliver socialt differentieret betyder at de hidtidige rumlige meningstilskrivelser forandres, med ændringer i hele den måde rummet anvendes og anskues på (Castells 2000:433). Ifølge John Pløger (efter Simmel) er en af de ting som kendetegner oplevelsen af byen, mødet med "den fremmede", som er en vigtig

²² Castells definerer ikke eliten direkte, men det fremgår af sammenhængen at det er samfundets spidser; dem hvis penge og magt gør dem indflydelsesrige (Castells 2000:446f).

social figur, idet den fremmede er med til at give netop den diversitet og mellemmenneskelige interaktion, som er et af byens aktiver (Pløger 2001:200ff). Men diversiteten og interaktionen skal nødvendigvis omsættes til forståelse og accept, hvis tilstedeværelsen af den fremmede skal være et aktiv. Det er for eksempel ikke tilfældet når de nyankomne middelklassefamilier efter byfornyelsen af Vesterbro hegner gaden ind for at undgå at narkomanerne, der traditionelt holder til i dette kvarter (Som HuskMitNavn siger, er det ikke fedt, når de skider på ens trappeopgang, "men det var faktisk dem, der sked her først!").

Byfornyelsen kan ses som endnu et eksempel på, hvordan økonomiske og politiske interesser influerer på rummets udformning.²³ Byfornyelsen betyder at lejligheder lægges sammen, hvorved prisen stiger, hvorefter alene bestemte samfundsgrupper har råd til at bo der, typisk bedrestillede middelklassefamilier. Disse har nogle bestemte præferencer, også æstetiske, som følges ved under byfornyelsen at skabe private grønne gårdarealer og nypudsede, istandsatte facader (Rydén et al. 2004:21ff).

Desuden er byens fremtræden som æstetisk velholdt og uden tilstedeværelsen af grupper som for eksempel hjemløse og narkomaner, mere tiltrækkende for velbemidlede turister. Alt i alt kan disse tiltag ses som en konkretisering af Lefebvres opfattelse af rummet²⁴ som domineret af et ideal om ensartethed følgende en kapitalistisk logik, hvor valutacirkulation, i forhold til markedets konjunkturer og den private ejendomsret, skaber byens rum som et produkt med vækst og kapitaltiltrækning som formål (Pløger og Aspen 1997: 12). Dette bliver ikke mindre relevant i dag hvor neoliberalistiske idealer er herskende i de globale økonomiske systemer (Friedman 2003:viii), og hvor det globale kapitalmarked har magt til at påvirke både nationaløkonomi og –politik (Sassen 2003:70).

Private økonomiske og politiske interesser dominerer således det offentlige rum. Både det abstrakte som Habermas viser, men ligeledes det konkrete som illustreret herover. Tillige har reklamerne,

²³ Således hedder det i en evalueringsrapport om Københavns kommunes boligpolitiske indsats: "Det er et overordnet mål for Københavns kommune at fastholde og tiltrække flere borgere, der kan understøtte kommunens økonomi. Boligpolitikken er et vigtigt element i denne målsætning. Det betyder, at det skal være attraktivt for børnefamilierne at blive boende i Københavns kommune, og at borgerne fra andre kommuner skal have mulighed for at få gode boliger i kommunen" (Nielsen et al. 1999:12).

²⁴ Lefebvre opererer med 4 former for rum: *Det absolutte rum*, som blev formet ud fra naturgivne forudsætninger, og som ofte kendetegnes af en religiøs symbolik; *det historiske rum*, som opstår sammen med tanken om at rummet er et menneskeligt og samfundsmæssigt produkt; *det abstrakte rum*, som er kapitalismens rum; og *det differentielle rum*, som er Lefebvres alternativ rum, der skal produceres som et modtræk mod det abstrakte og som er kendetegnet af forskellighed og mangfoldighed (Pløger & Aspen 1997:11f). På grund af min egen opdeling i abstrakt og konkret rum har jeg ikke brugt Lefebvres kategorisering i teksten. Desuden bygger den på en opdeling af et mere omfattende rumbegreb end det jeg opererer med, som jeg mener bedst falder ind under Lefebvres abstrakte rum hvorfor jeg kun benytter mig af dette.

som hos Habermas var at finde i medierne, nu desuden fundet et nyt medie i det konkrete offentlige rum, der i sig selv i stigende grad fungerer som konsumrum for shopping og forlystelser (Arkitektskolen i Aarhus: 2001). Reklamernes tilstedeværelse, som er intensiveret gennem de seneste 10 år med blandt andet Københavns Kommunes aftale med JCDecaux i 1995, som opsatte busskure og bykort i byen mod retten til at sælge reklameplads herpå (Mulvad 1999), er, med Castells argument om sammenhængen mellem rum og samfund, et præj om de kommercielle interessers status i og –ikke mindst –indflydelse på samfundet.

Som Hénaff & Strong argumenterer med henvisning til Machiavellis prins: "[p]ower could be read in the organization of space; its place was marked there" (Hénaff & Strong 2001:22), et argument de fører up to date med henvisning til netop reklamernes plads i det offentlige rum og det offentlige rum som konsumrum. Og videre: "hence the political is subjected to its[rummets] logic and has come to be assessed by the criterion of the image."(Hénaff & Strong 2001:26).

Sammenfatning på det offentlige rum

Ifølge Habermas har den politiske tilstedeværelse i det offentlige rum historisk set bevæget sig fra det konkrete rum, som gav basis for debat, til det abstrakte rum, som giver basis for implementering af politisk-økonomiske interesser gennem en pseudodebat. Det konkrete offentlige rum er således gået fra at være et debatrum til at være medie for visuel kommunikation af de politiske og magtmæssige repræsentationer. Det offentlige rum er desuden repræsentativt for den måde samfundet fungerer på. Med Habermas' argumentation er det tydeligt, at hele det kompleks der opridses, hvor medier, reklamer, magt, kommercielle interesser og propaganda er med til at forme samfundet på en måde, der gør det konkrete offentlige rum uinteressant, med mindre det er som basis for konsumtion eller transport. Det offentlige rum er ikke noget der skal lægges synderlig mærke til, det skal bare indgå og ikke falde i øjnene, med mindre det handler om forbrug. (Arkitektskolen i Aarhus 2001). Det konkrete offentlige rum spiller således en latent, men aktiv rolle for den politiske kommunikation. Ud over at berettige magten på politisk vis, repræsenteres magten ligeledes her, hvor repræsentationerne er til skue for alle. At denne repræsentation er yderst vigtig, kan for eksempel ses i den politik regeringen fører hvor et alternativt indrettet offentligt rum som Christiania forsøges ”normaliseret” og homogeniseret med den omkringliggende by.

Rummet som her beskrevet og sat ind i en samfundsmæssig kontekst er således, hvad informanterne reagerer imod gennem deres kunst og dennes uautoriserede tilstedeværelse i netop

dette rum. Rummet spiller derfor en afgørende rolle for informanterne, som er vigtig og interessant i forhold til at forstå deres motiver.

Identitet og system

Alle de herover beskrevne strukturelle formationer har naturligvis ikke kun indvirkning på det offentlige rum. Som også Habermas' analyse viser er der en sammenhæng mellem de politisk-økonomiske interesser og de menneskelige handlinger. Jonathan Friedmans global systemic-teori sætter denne sammenhæng i et større (og mindre) og mere uddybende perspektiv. Friedmans global systemic-teori tager afsæt i historiske processer og er funderet i økonomisk reproduktion og center/periferi-modellen. Simpelt beskrevet findes der et hegemonisk magtmæssigt og økonomisk center med en omgivende periferi. Centeret akkumulerer rigdom i en mængde, der på et tidspunkt overgår værdien af realproduktionen, medførende inflation og prisstigninger. Centeret vil da begynde at investere et sted i periferien (som der investeres i Asien i dag), idet det er mere rentabelt. Dette medfører decentralisering, øget konkurrence og gradvis hegemonisk tilbagegang for centeret (Friedman 1994:21). Kulturelt set går specifikke strukturer igennem systemerne. Et vordende center er kendetegnet af centralisering, også på det kulturelle plan, hvilket virker homogeniserende. Det er for eksempel her nationalstaten har sin storhedsperiode, også som identitetsbasis. I perioder med hegemonisk tilbagegang vil der ske en kulturel opblomstring affødt af den politiske og økonomiske tilbagegang der følger med, og som skaber en usikkerhed, der bevirker at folk søger stabile identifikationsgrundlag andetsteds end i nationalstaten, for eksempel gennem etniske eller religiøse tilhørsforhold, eller mere begrebsmæssigt udtrykt i traditionalisme og postmodernisme (Friedman 1994:38f)(Se model, Bilag 3).

Det kommercielle centers typiske kulturelle kompleks er kendetegnet ved modernistiske karaktertræk; individualiseringen, der (potentielt) frigør den enkelte fra tidligere reproduktive forpligtigelser i for eksempel familien, demokrati, fremmedgørelse, og et samfund bestående af atomare enheder (i modsætning til for eksempel storfamilier). I kraft af den enkeltes mulighed for gennem lønarbejde at sikre sig økonomisk, forsvinder den traditionelle samfundsstruktur med gensidige familiære forpligtigelser hvilket tydeliggør subjektets (nye) individuelle status (Friedman 1994:25ff). Da nationalstaten i sådanne perioder står stærkt, vil den kulturelle struktur være temmelig homogen, og for eksempel etniske eller religiøse tilhørsforhold vil spille en mindre

afgørende rolle for identiteten end tilhøret til for eksempel nationen.²⁵ Når dette centrum destabiliseres og nationalstaten svækkes vil individet føle den generelle usikkerhed og forsøge at finde en anden base for identitetsskabelsen end den nationalstaten tilbød.

Følgende Friedman er det samfund der beskrives herover beliggende således i centrum af center-periferisystemet, det er her det kommercielle center er, eller rettere, her det sidst havde et hegemonisk centrum. Hvad Habermas beskriver i sin bog er faktisk en sådan centralisering og følgende styrkelse af nationalstaten, og et folk med tro herpå, men derefter dens begyndende forfald, hvor staten gradvist svækkes og den globale økonomiske magt tager over og gradvist øger indflydelsen på hvordan den nationale politik føres; at flytte investeringer og arbejdspladser er nemt i en globaliseret verden, og at holde på dem er derfor vigtigt hvis landets økonomi skal køre rundt. Det er denne usikkerhed der spiller ind, også på den kulturelle opblomstring Friedman beskriver. Individets individuelle status som opnået gennem den hegemoniske, modernistiske periode betyder at det er afhængigt af sig selv i sin søgen efter identitet; den er ikke selvgiven som da lægens søn uvilkårligt også blev læge. Når det grundlag, der under moderniteten konstituerede en sikker identitet som den nationale, ligeledes begynder at smuldre, søger individet efter andre steder at rodfæste identiteten (Friedman 1994:82ff).

Læser man Habermas med Friedmans briller på vil det således tydeligt skinne igennem at Habermas' beskrivelser af hvordan rationaliteten og den civiliserede stat taber terræn sammen med den underlæggende universelle humanisme, som egentlig er hans ærinde, kan tolkes som "the beginning of the dissolution of modernist identity." (Friedman 1994:85). Denne tolkning styrkes af de analyser der følger efter Habermas' og som uddyber og videreudvikler temaerne i hans analyse, og derved viser en videre fragmentering og senere forsøget på at "grounde" sin identitet; at skabe en lukket enhed, bliver således gennem Friedmans objektive et tydeliggjort eksempel på hvordan status for samfundet i dag er, at det befinder sig i en periode af tilbagegang, med de deraf følgende konsekvenser for individet. Men for at forstå disse konsekvenser er det nødvendigt at se på identiteten på et mere lokalt plan.

²⁵ Et tydeligt eksempel herpå er Balkan. Da Jugoslavien var en samlet nationalstat levede jugoslaverne side om side i forholdsvis fred og fordragelighed på trods af deres etniske og religiøse diversitet. Da nationalstaten svækkedes søgte folk væk fra identiteten som jugoslaver og vendte tilbage til deres etniske og religiøse tilhørsforhold som grundlag for identiteten.

Identitet i et mindre perspektiv

Men hvad er identitet i det hele taget for en størrelse? Castells beskriver identitet som "the process of construction of meaning on the basis of a cultural attribute, or related set of cultural attributes, that is/are given priority over the sources of meaning." (Castells 1997:6). Konstruktionen af det som er meningsfuldt kan ske ud fra en mængde faktorer, og således bunde både i roller (at være far, maler, fodboldspiller, ryger) eller dannes ud fra tilknytning til dominerende institutioner, men det kan kun ske ifald individet internerer disse faktorer og, vigtigst, bygger hvad de finder meningsfuldt op her omkring. Således vil roller sjældent udgøre hele identiteter, da de som oftest ikke udgør hele grundlaget for et individs selvforståelse, men netop være roller, da de varetager funktioner, men ikke organiserer mening som sådan. En identitet er således styrende for hvad et individ identificerer som meningsfuldt (Castells 1997:7). Der er utallige faktorer indlemmet i skabelsen af en identitet. Hvad der er interessant er at finde ud af hvordan en sådan identitet bliver tilvirket. Castells opererer med tre former for- og oprindelser af identitet:

“Legitimizing identity: introduced by the dominant institutions of society to extent and rationalize their domination *vis á vis* social actors (...).

Resistance identity: generated by those actors that are in position/conditions devalued and/or stigmatised by the logic of domination (...).

Project-identity: when social actors, on the basis of whichever materials available to them, build a new identity that redefines their position in society and, by doing so, seek the transformation of overall social structure.” (Castells 1997:8)

Hver af disse former for identitetsskabelse leder til forskelligt anordnede samfund. Den første leder til et borgerligt samfund bygget op over institutioner som demokrati, statsborgerskab, statens magtapparater osv. som er de bærende meningsgivende identificeringsfaktorer.

Resistance-identitet leder til dannelsen af kollektiver (fællesskaber) som har fælles front mod en ellers ubærlig overmagt. Det er identiteter som typisk bygger på historiske, geografiske, biologiske afgrænsninger, og som alt i alt er et udtryk for "the exclusion of the excluders by the excluded" (Castells 1997:9). Herved bygges identiteten op omkring de dominerende institutioner eller ideologier, men med omvendt fortegn, hvorved modstanden forstærkes og grænserne trækkes tydeligt op og dermed både udelukkes og udelukker. Resultatet heraf kan være ingen forandring eller medføre opspaltelse af samfundet i "stammer" (eksempler: religiøs fundamentalisme, territoriale fællesskaber, selverklæret nationalisme, optagelse af oprindeligt negative benævnelser, fx bøsse).

Project-identiteter findes hos subjekter med et ønske om at være individer, og hos hvem det meningsfulde er oplevelsen af at føre et individuelt liv. Realiteten er dog anderledes: de er ikke subjekter men har en plads i fællesskabet. Som individer bygger de derfor en identitet op, måske oven på en undertrykt identitet, som kan ændre denne plads, med det udvidede formål at ændre hele samfundet ud fra denne project-identitet (Fx at frigøre alle, også mænd og børn, gennem erfaringen af kvindens identitet) (Castells 1997:8ff).

Jeg vil forfægte at informanterne identitet hovedsageligt kan betragtes som resistance-identiteter, idet de netop praktiserer ”the exclusion of the excluders by the excluded”, og at deres afgrænsninger er af en vis, om end ikke absolut, geografisk art, men derud over desuden en æstetisk og kommunikativ.

Geografisk set er det de dele af byen som stadig har et lidt forfaldent udseende; det som er uberørt af byfornyelse og grundig vedligeholdelse, som informanterne knytter an til. Men i takt med at disse områder skrumper, bliver de geografiske tilhørsforhold splittet op, hvorfor det vil være forkert at postulere at identiteten er bygget op omkring et bestemt sted i byen. Det er nærmere byens offentlige rum som helhed, hvor det at finde og udforske de forfaldne steder kan siges at være det, der er af vigtighed. Men samtidig har også de mest synlige og i øjenfaldende steder interesse, hvilket hænger sammen med det kommunikative aspekt af informanternes ageren. Hvor informanterne føler deres råderum bliver mindre gennem intensiveringen af byrenovering og generel istandsættelse, samt på baggrund af de generelle (økonomiske og politiske) betragtninger de mener der ligger bag denne disponering fra systemets side, tager de dette råderum tilbage gennem at imødegå alle disse aspekter via deres kunst. Herved kommunikerer de på deres egne præmisser deres holdninger ud og i kraft af at denne kommunikationsform bryder loven ekskluderer informanterne de aspekter som til at begynde med ekskluderede dem. De ekskluderer det almindelige rum for offentlig tilkendegivelse af politiske meninger (hovedsageligt pressen, hvilket også Habermas konkluderer) gennem at kommunikere i det konkrete offentlige rum. Ligeledes ekskluderer de den private ejendomsret når de som enkeltpersoner opererer på overflader de ikke ejer, og som findes på steder hvor alle har adgang til at se dem. Og sidst men ikke mindst ekskluderer de den æstetik den mener repræsenterer samfundet gennem deres egne æstetiske præferencer og hele måden de lader dem komme til udtryk på. Således ekskluderer informanterne alle de aspekter som repræsenterer de værdier i samfundet som de selv føler sig ekskluderet af fordi

deres egne værdier ikke anerkendes. Dog lukker informanterne ikke af for omverdenen gennem deres eksklusion.

På den måde må projekt-identiteten også tilskrives i kraft af at informanterne forsøger at vise at der er andre muligheder; dem de i kraft af deres identiteter repræsenterer. Dette er dog med det forbehold at de ikke direkte prøver på at omgøre systemet som det er nu (selv om de klart har et ønske om at det blev ændret), men at gøre opmærksom på dets dårlige sider og især at få folk til at åbne øjnene op og ikke kritikløst godtage systemet som det er nu.

Subkultur?

Med argumentet for at informanternes identitet har rødder i graffitien bliver det svært at komme uden om begrebet subkultur, da det er inden for rammerne af dette begreb at fænomenet hidtil er blevet undersøgt. Som Nancy Macdonald gør klart allerede i titlen *The Graffiti Subculture*, har hun anlagt en subkulturel vinkel på graffitien, en vinkel hun undersøger og udvikler bogen igennem. Hun argumenterer for utilstrækkeligheden i Birmingham-skolens²⁶ forklaring af subkulturer med henvisning til hvordan den hviler på et klassemæssigt fundament som ikke er holdbart fordi alene arbejderklassens subkulturer indregnes. Ligeledes forudsættes det at der findes en dominerende middelklasse i forhold til hvilken subkulturen er både defineret og underordnet, hvilket heller ikke er tilfældet (Macdonald 2001:151f). At det er en berettiget kritik bliver tydeligt efter læsning af eksempelvis John Clarke et al.'s hovedværk fra 1975, og Macdonald er da heller ikke alene om sin kritik.²⁷ Muggleton og Weinzierl indtager samme standpunkt med den begrundelse at tiden er løbet fra CCCS; deres teorier svarer ikke overens med "the political, cultural and economic realities of the twenty-first century" (Muggleton & Weinzierl 2003:5). Et andet problem er CCCS' britiske rødder, der gør det svært at overføre deres teorier til andre nationale kontekster (Bennett & Kahn-Harris: 9). Dette er et ikke uvæsentligt problem da denne opgaves fokus er Danmark. Ligeledes er det problematisk at CCCS definerer begrebet ungdom så skarpt (16-21 år), da ungdom i dag er blevet en ideologi nærmere end et stadium i livet, således at ungdommens idealer bibeholdes langt op i voksenalderen (Bennett & Kahn-Harris:10). Dette ses for eksempel også hos mine informanter, hvor størstedelen er omkring de 30.

²⁶ Birmingham-skolen er en teoretisk tradition udviklet på Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) ved Birmingham University, hvor subkultur blev introduceret som selvstændigt emne i 1970'erne, om end begrebet går længere tilbage (Macdonald 2001:3,37; Bennett & Kahn-Harris:1).

²⁷ Se fx Thornton, Muggleton, Bennett & Kahn-Harris. Det bør nævnes at alle kritikere anerkender værdien af CCCS' grundlæggende og omfattende arbejde med fænomenet subkultur, og dette arbejdes betydning for den videre forskning.

Med kritikken af Birmingham-skolen er subkultur-begrebet blevet flydende i den forstand at det ikke længere har nogle klare grænser; det bruges i flæng i medier, af marketingsafdelinger og blandt menigmand, og dets berettigelse har da også været til debat (Bennett & Kahn-Harris:11ff). Macdonalds argumenterer dog for at begrebet bibeholdes og defineres af dem, det i virkeligheden handler om, af medlemmerne: "Perhaps subcultures are only subcultures if their own members recognize them as such, if they themselves draw boundaries and define themselves as members of a group which is seen as standing 'apart' from others" (Macdonald 2001:152). På samme måde mener hun, at individer, der ikke føler sig som tilhørende en given gruppe, skal defineres som individer, der ikke er medlem af en subkultur. Vigtigt i denne henseende er, at en sådan definition konstaterer noget om individet, og ikke om subkulturer i almindelighed (Macdonald 2001:152). For mig at se er der mening i at opfatte subkultur således hvis man vil bruge det udtryk. Både fordi det bringer aktørerne ind på deres betingelser, hvilket jeg finder behørigt, men også fordi det giver mulighed for at se på de enkelte subkulturer uafhængigt af en skolet indgangsvinkel, der fortæller hvad der forventeligt kan iagttages og på hvilke præmisser, således at muligheden for udogmatiske iagttagelser kan afdække nye aspekter af både fænomenet subkultur og de enkelte fænomener i sig selv. Desuden er Macdonalds definition så løs at den reelt kan dække over alle mindre grupperinger i et samfund, som på forskellig vis opstiller distinktioner i forhold til omgivelserne og identificerer sig i forhold hertil.

Hvad der er i denne opgave er vigtigt i forbindelse med ovenstående diskussion er netop rammerne for hvad der kan betegnes som subkultur. En væsentlig grund til at jeg finder Macdonalds definition meningsfuld er gennem at se på skrivere og gadekunstnere. Hvor gadekunsten på mange områder er at sammenligne med en subkultur i CCCS' forstand, med for eksempel specifikke ritualer, tilhørsforhold, og sproglige karakteristika, forsvinder muligheden herfor med Macdonalds definition. Informanterne ser nemlig ikke sig selv som del af en særskilt gadekunst-subkultur, de fleste vil definere sig som skrivere og ikke som gadekunstnere fordi denne skelnen hovedsageligt er en udefrakommende. Således er gadekunstner-subkulturen en pseudosubkultur idet den ikke indefra betragtes som sådan, mens det udefra kan virke som om den er det. Dette bliver særligt

tydeligt i forhold til informanternes modstand imod at begrebet blev defineret og lukket af medierne,²⁸ samt i Mikkels udtalelse om irritationen over altid at skulle ”i en kasse” (se side 31).

Der er to aspekter af denne iagttagelse. Den ene er at informanterne ikke har brug for en (sub)kulturel identitetsbase i gadekunsten for sådan en har de allerede i graffitien, og at den varer ved kan ses i den manglende skelnen mellem graffiti og gadekunst blandt informanterne. Den anden er at begrebet subkultur er en, trods Macdonalds definition, så flydende størrelse, at den lige så vel kan betegne de rofæstelsessøgende grupperinger Friedman stiller op i sin forklaring af sammenhængen mellem identitetsformationer og processerne i de globale systemer, eller findes i Castells identitetsmæssige grupperinger som forklaret herover. Friedman mener netop at også de grupper, som Birmingham-skolen i deres sub- og modkulturelle teorier konkluderer er klassebestemte, i dag ikke længere kan forklares ud fra klassemæssige indgangsvinkler. De er i højere grad tegn på netop den kulturelle traditionalismes opblomstring, der hos for eksempel punkere og besættere nærmere er en kamp imod civilisationen som sådan end det er en klassekamp, med den vigtige pointe (i forhold til CCCS) at disse gruppers medlemmer kommer fra alle sociale lag. Som sådan udgør subkulturen et forsøg på at finde ”tilbage til rødderne”; at finde tilbage til en førkapitalistisk tid som identitetens udgangspunkt og grundlag (Friedman 1994:80).

Lagt sammen med den ”opdagelse” at sådanne grupperinger, der bevidst adskiller sig fra ”de andre” gennem at opstille forskellige grænser omkring sig, fysiske, meningsmæssige eller en kombination af disse, forekommer på alle niveauer i samfundet, fra undergrund til elite, bliver Macdonalds definition på subkultur som værende lig distinktionskultur berettiget, med Castells bliver den defineret som en identitetsmæssig konstellation, og med Friedman bliver dens placering og identitetsmæssige meningsfuldhed ligeledes begrundet i et større perspektiv.

Diskussion

Informanternes identitetsopbyggelse er, som fremstillet, bygget op omkring deres tilhør til graffitiens tradition og de værdier der er knyttet hertil og som forfægter individualitet, udvikling, dygtighed, mod, arbejdsomhed og en praktisk rite de passage fra dreng til mand som ikke ligger i samfundets kulturelle kompleks²⁹, om end det i bund og grund er de samme værdier der forfægtes

²⁸ Det er måske især interessant i forhold til Thorntons tese om subkulturer som defineret af medierne, i det øjeblik de forsøger at indkredse dem for at beskrive dem (Muggleton & Weinzierl 2003:10), og videre om at medlemmerne skaber deres subkulturelle identitet ud fra mediernes beskrivelser (Bennett & Kahn-Harris:10).

²⁹ Vi har nærmere hvad der kan kaldes en rituel rite de passage, konfirmationen, der har, eller havde, til formål at markere overgangen fra barn til voksen, hvor ”man træder ind i de voksnes rækker”.

her. De præmisser informanterne arbejder ud fra er bare markant anderledes, idet de ligger på den anden side af den linie der fra samfundets side er trukket op mellem rigtigt og forkert, mellem lovligt og ulovligt. Der ligger et oprør heri mod de autoriteter der bestemmer over barnet, men det er en modstand mod autoriteter som hænger ved, som bliver en del af identiteten. Jeg vil mene at dette især skyldes den mangel på mening det i informanternes øjne giver at loven er bygget op så den beskytter ejendom frem for et menneskes ret til et selvstændigt (kunstnerisk) udtryk, der jo er en indbygget værdi i informanternes erfaringsverden, som HuskMitNavn forklarer det om ejendomsretten (side 34), og Ulrik tilkendegiver omkring lovens formål (side 41) Grundlæggende vil jeg mene at det er denne forskel i værdiopfattelse der afføder alle de andre. Graffiti overtræder samfundets spilleregler og er et synligt tegn på modstand i offentligheden, i det offentlige rum. Det bliver taget op i medierne og af politikerne og får generelt en negativ omtale, hvilket for informanterne medfører en skepsis og mistillid til disse instanser fordi de grundlæggende ikke finder det retfærdigt, eller måske nærmere ikke helt kan forstå hvorfor det er så problematisk når det kun drejer sig om ting og ingen mennesker kommer til skade, som Nutron udtrykker det (side 25). Denne mistillid gør at deres syn på systemet fra begyndelsen er negativt, hvorfor det i forhold til deres identitet bliver mere meningsfuldt for dem at være modstandere af dette systems værdier, som Jan anfører er tilfældet (side 36). Dette skal også ses i lyset af forfægtelsen af selvstændighed og individualitet. Informanterne har ikke noget problem med for eksempel moralske skruller fordi de har overvejet og selvstændigt opbygget et moralsk ståsted der kan forsvare deres handlinger, som HuskMitNavn forklarer (side 24). Resistance-identiteten er således bygget op, og den ændrer sig ikke væsentligt ved et skift i fokus fra graffiti til gadekunst, idet informanterne ikke selv skelner på afgørende vis herimellem (jf. Jan, side 44).

Det offentlige rum er vigtigt i hele denne konstellation. Det er her informanterne opererer og det er her regler, love og autoritet har udkrystalliseret sig for dem. Det offentlige rum er stedet hvor de håndgribeligt ser forskellene mellem deres egne værdier og de værdier som de tillægger systemet. Det er her de ser reklamerne få lov at hænge mens deres værker ihærdigt renses ned, ligesom det er her alle deres tilhørssteder, alle de ikke-ordnede og forsømte steder, langsomt overtages af byfornyelse og restaurering, der efterlader en æstetik som de finder udtrykker alt det, systemet står for; alt det de ikke bryder sig om.

Fordi de ingen videre tiltro har til samfundets institutioner er det ikke igennem det abstrakte offentlige rum de udtrykker deres modstand, men gennem det konkrete. Her kender de

spillereglerne og virkemidlerne, og her kan de ucensureret nå frem til publikum på deres egne præmisser, og derved sætte de spørgsmålstejn op for folk som de mener mangler i offentligheden. Ideen om at vise gadekunsten frem for offentligheden bunder i to ønsker: ét om at kommunikere kunsten ud til andre end den lukkede (graffiti)kreds, samt ét om selv at sætte dagsordenen; at vise folk de gode sider af gadekunsten så de selv kan danne sig en mening herom frem for at få en påduttet, hvilket var tilfældet med graffiti set fra informanternes synspunkt. Hertil brugte de dog medierne, i erkendelse af deres position i forhold til den generelle meningsdannelse. Man kan sige at for at få mulighed for at kommunikere deres kunst ud, var de nødt til at skabe et rum, hvor anerkendelsen var mulig; hvor de kunne vise at det ikke kun handlede om drengestreger og hærværk. Der var brug for en ny diskurs der ikke havde alle graffitiens negative konnotationer hængende på sig, et nyt ord.

Det lykkedes og hvis de selv skal sige det sejrede de sig ihjel: Ønsket handlede også om mulighed for åbenhed, men medierne lukkede begrebet, og solgte hele baduljen som street art. Så anerkendelsesmæssigt opnåede de noget men mistede den mulighed for debat omkring det offentlige rum, der egentlig også var lagt op til. Ikke mindst i kraft af at det egentlig var et tværfagligt projekt (jf. *Byen Brænder*, note 12) hvis formål var at vise hvilke muligheder der ligger i det offentlige rum, og hvordan det *også* kan bruges hvis der er vilje til det.

Informanterne bringer via gadekunsten en synlig politisk stemme ud i det offentlige rum, et rum der ellers, som anskueliggjort, hovedsageligt er rum for forbrug og transport, om end også for repræsentativ kommunikation af den førte politik, og de værdier samfundet er bygget op omkring. Denne repræsentation springer informanterne i øjnene, netop fordi det offentlige rum for dem spiller en vigtig rolle i kraft af at deres graffitigrundede identitet langt hen ad vejen tager udgangspunkt heri. Fordi de har et kunstnerisk udgangspunkt bliver æstetikken redskabet hvormed de dømmer og adskiller deres egne præferencer fra samfundets, ligesom det bliver midlet hvormed de kommunikerer en anden holdning, og dermed repræsenterer en anden mulighed for hvordan det offentlige rum kan opfattes og anvendes, en mulighed der set ud fra deres perspektiv forekommer dem langt mere meningsfuld og menneskelig.

Med udgangspunkt i Castells udsagn om at rummet *er* samfundet, kan informanterne selvfølgelig ikke være uberørte heraf, hvilket da også netop kommer til udtryk gennem den fremstillede resistance-identitet. Men hvad er det for mekanismer der er forudsættende for samfundet og dermed også rummet? Ifølge Habermas er det en følge af de økonomiske og politiske magtstrukturer der findes i samfundet, der er bestemmende for dets udformning. Ifølge Friedman

er pladsen i center/periferimodellen afgørende herfor, og den nuværende situation spiller som sagt ind på identitetsformationerne på en måde hvor folk opstiller nye baser for identiteten hvor for eksempel den nationale aftager.

Informanternes identitet er i høj grad bygget op omkring opfattelsen af rummet og dets indretning, og dermed også samfundets; det er således bygget op ud fra de forudsætninger der er tilstede, og som de reagerer på, på en for dem på alle områder meningsfuld måde. Ud fra Friedmans teori bliver det således er det forståeligt hvorfor informanterne holder fast i den opnåede identitet; den tilbyder et tilhørsforhold og en base for identiteten. Overgangen fra graffiti til gadekunst betyder mindre i denne henseende, da de grundlæggende værdier de to imellem ikke afviger betydeligt for informanterne. Informanterne agerer således forudsigeligt i forhold til de generelle forandringer der sker på et overordnet plan gennem at ekskludere 'de andres' værdier til fordel for deres egne i et forsøg på ud fra de givne omstændigheder at skabe en meningsgivende helhed.

På samfundets betingelser

At informanterne, trods deres forsøg på at modvirke dem, er underlagt samfundets præmisser bliver tydeligt når populariteten af deres virke kommer til udtryk, men her ses ligeledes hvordan de forsøger at omgå dette og skabe deres egne præmisser. Disse processer knytter an til kunsten og de æstetiske præferencer. De æstetiske præferencer i informanternes kunst bestyrker identiteten, og viser at de er forskellige fra hvad de ser som en ideologisk "overmagt". Deres kunst er ikke traditionel, men udtrykker de "førkapitalistiske traditionelle" værdier som Friedman beskriver (Friedman 1994:80) (jf. side 63), både gennem det direkte indhold, men også gennem det æstetiske. Deres æstetik hylder jo netop det, der af samfundet ses som "værdiløst", idet denne æstetik ikke har en direkte økonomisk værdi, nærmere tvært imod. Den økonomiske værdi 'deres' æstetik repræsenterer forekommer alene de steder hvor den er taget ud af sin oprindelige sammenhæng og gjort til en vare, som det eksempelvis ses i tøjindustrien, hvor tags og characters i stor stil er overført til udsmykning af tøj, eller hvor graffiti eller gadekunst bruges som baggrund for en vare; for eksempel i reklameøjemed, hvor dyre mærkevarer af materialer i eksklusiv kvalitet afbilledes på trash-lookmodeller i et faldefærdigt industriområde med graffiti. Der er penge i denne æstetik, ikke mindst fordi reklamerne ikke længere direkte sælger produkter, men identitet (Klein 2001:91ff), og denne æstetik udstråler en identitet der er anderledes end mainstream, den udstråler undergrund, som en mulig identitetsbase for de "hungrende", som der logisk følgende Friedman må være mange af. (Og særligt den urbane undergrund har vist sig at sælge (Klein 2001:97,128ff). Hvilket

også er en del af grunden til at street art-udtrykket ikke billiges; det er kommet til i for stor stil at være identificerbart med de kommercielle værdier i samfundet som informanterne ikke billiger.). For folk leder efter en basis for identiteten, og de gør det som enkeltpersoner fordi modernitetens individualisering ikke har sluppet sit greb. Som Zygmunt Bauman forklarer i *Det Individualiserede Samhället* er individet gennem individualiseringen³⁰ givet friheden til at skabe egen identitet på egne præmisser, men bliver dermed også tvunget hertil (Bauman 2001:176). Oven i dette kommer behovet for at finde et grundlag for identiteten som er tilfredsstillende. Informanterne har fundet deres i graffitien, hvilket afspejles i hele deres indstilling til samfundsstrukturen og deres skepsis og mishag over det kommercielles tilstedeværelse i det offentlige rum, og deres forsøg på at omgå dette og bryde de regler der er sat op herfor, og som Ulrik siger (side 41), de mener er sat op for at beskytte netop de kapitalistiske interesser, på bekostning af de menneskelige. Gadekunstens popularitet kan således også skyldes, at den for ikke deltagende repræsenterer sådanne rødder som de mener er bedre konstituerende for identiteten end den omgivende civilisation. Således når Runar på spørgsmålet om hvorfor han mener, gadekunsten er interessant (han er ved at lave en film herom) svarer:

”jeg kan nævne en grund mere og det er oprøret i det, og det der med at bryde det pæne og det normale og systemet, og sådan noget, og når jeg ser de her ting så giver det mig noget rent æstetisk, men det giver mig også noget, en stor glæde ved at se at der er nogle der gør noget anderledes, der bryder det normale. (...) Det giver håb fordi der er nogle der kæmper imod.

Hvad er det, de kæmper imod?

De kæmper imod pænhed og normalitet og for mig også kapitalisme. Jeg er antikapitalist og jeg synes det er befriende og dejligt at se at der er nogle der ikke indfinder sig med det samfund vi har, som nok er et okay godt samfund sammenlignet med mange andre steder, men der er altid grund til at gøre tingene bedre. Og det er også en oplagt ting med at, hvad skal man sige, det er en oplagt pointe at stjæle byrummet tilbage fra storkapitalen.”

Hvad dette viser er netop, at det ikke kun er inden for subkulturens selvdefinerede medlemskare at denne identificering finder sted. Det er i lige så høj grad udenforstående der knytter an til de værdier, de selv mener et givent udtryk repræsenterer, og bruger det som basis for den selvvalgte identitet. At der er en sådan søgen som finder sted i samfundet bliver således klart. Det siger også

³⁰ Def: Med Baumans ord betyder individualisering ”att förvandla den mänskliga ”identiteten” från något ”givet” til en ”uppgift” –och ge aktörerna ansvaret för att utföra denna uppgift och för konsekvenserna (inklusive biverkningarna) av sitt utföranda” (Bauman 2001:176).

Castells: "in many instances, regardless of the explicit achievements of the movement,³¹ its very existence produced meaning, not only for the movement's participants, but for the community at large." (1997:61). At det er en selvvalgt repræsentation de enkelte personer finder i gadekunsten antydes af den kommentar Ulrik G., som laver filmen sammen med Runar, kommer med umiddelbart i forlængelse af Runars herover:

"Jeg er så ikke antikapitalist vil jeg sige, men jeg er til gengæld antiautoritær og kan godt lide det element af oprør der ligger i det, og det krav på en del af det rum, der på en eller anden måde tilhører alle og som det, hvis man netop tager reklamer osv., virker som om der er nogle, der har mere ret til end andre.

Men det de gør antiautoritært?

Ja, i oprøret, i at ville udfolde sig som individ og have ret til det, og for min skyld gerne på byens vægge. På den måde synes jeg det er rigtigt at den pænhed, der ligger i at alt ligesom skal gennemnormaliseres og på en eller anden måde friseres, det er jo noget helt andet; det er jo det her gammelkendte med byens borge og sådan, og de skal alle sammen friskes totalt op, der er ikke noget der må få lov til at stå som det har gjort for 20 år siden og få lov til at forfalde lidt, det er sådan en eller anden underlig tanke om at det hele skal være hvidmalet synes jeg. Hvis man bare kigger på mennesker, så tror jeg da det er de færreste der ville synes det var spændende hvis man ikke kunne se nogle træk eller opleve nogle ting bag et eller andet, bag pusset.

Historie eller?

Ja, der ligger noget historie i det, der ligger noget oplevelse også, nysgerrighed, som taler til en."

Det er således ikke alene gadekunstnerne selv der identitetsmæssigt set finder deres virke meningsfuldt. Også andre mennesker bygger i deres identificeringsproces på de værdier gadekunsten repræsenterer, i kampen for at finde en meningsgivende og rodfæstet identitet. Således bliver den sammenhæng mellem identitetsskabelsen på lokalt plan og de globale processer der indvirker herpå tydelig. Ligeledes ses der en sammenhæng mellem folks forhold til deres omverden, og den nære omverdens betydning for- og indvirkning på identiteten. Informanterne har skabt deres egen version af en måde at forholde sig til hele dette kompleks på, en version der for dem indgiver en meningsfuldhed de ikke har fundet andre steder.

³¹ Gadekunsten kan ifølge Alberoni (1984) ses som en spirende bevægelse gennem dens modstand imod samfundet som institution, men det blev for omfangsfuldt at undersøge nærmere inden for rammerne af denne opgave.

Perspektivering

At undersøge et fænomen hvorom der ikke findes nogen litteratur på forhånd er utroligt spændende fordi det er nødvendigt at undersøge alting fra bunden. Samtidig er det også frustrerende fordi der dukker så mange spændende sideproblematikker op undervejs som det er nødvendigt at lade ligge, selv om de uden tvivl ville have kunnet bidrage til en mere fuldkommen forståelse af dette komplekse fænomen. I arbejdet med de temaer og problemstillinger der forekommer i opgaven, er både nærliggende og fjernere beslægtede problemstillinger ligeledes dukket op, som jeg mener vil kunne belyses gennem yderligere undersøgelser af gadekunsten og menneskerne bag. Som nævnt er der mig bekendt ikke udgivet andet end overvejende billedmæssigt materiale omhandlende dette fænomen, hvorfor der er nok at tage fat på set fra en akademisk vinkel. Inden for antropologien vil en tværkulturel sammenligning være et oplagt sted at begynde. Både graffiti og gadekunst er fænomener der udspiller sig i storbyer i hele verden. Hvad betyder det for folk fra São Paulos ghettoer at lave graffiti eller gadekunst (se Un 1998)? På hvilken måde er det en meningsfuld beskæftigelse for dem, sammenlignet med for informanterne, eller med folk fra New York? Er det de samme bevæggrunde? Og hvad betyder Brasiliens eller USAs plads i de globale systemer herfor?

Ligeledes er der basis for videre undersøgelse af fænomenet i hjemlig kontekst. Hvorfor er der for eksempel så få kvinder, der laver gadekunst? Og i samme ombæring: Hvorfor er der flere kvinder, der laver gadekunst end der laver graffiti? I forhold til både Friedmans og Castells teorier gælder vel umiddelbart samme forudsætninger for kønnene? Hvad er de kønsmæssige forskelle på hvor de respektive køn rodfæster deres identitet og hvorfor?

Som nævnt i note 31 mener jeg også at Alberonis teori omkring bevægelser og institutioner kan medvirke til en uddybende forståelse af gadekunsten, og hvorfor gadekunstnerne handler som de gør.

Desuden har opgaven også bidraget til ideer til andre undersøgelser, der helt eller delvist falder uden for det antropologiske område. Med baggrund i de senere års stadig hårdere domme for graffitimaleri mener jeg det kunne være interessant at undersøge hvorfor sådanne stramninger finder sted nu, samt om mediernes rolle herfor, formet som for eksempel en diskursteoretisk analyse af graffiti i medierne med henblik på en undersøgelse af mediernes indflydelse på lovgivningen.

Gadekunstnernes behov for at gå uden om de gængse medier for politisk debat kunne udgøre en del af en undersøgelse af demokratiets udvikling, ”sundhedstilstand” og popularitet eller bidrage til en analyse af befolkningens syn på forholdet mellem medier og politik.

En undersøgelse af kunstens rolle i samfundet knytter an hertil, ikke mindst med henvisning til Stefan Jonsson analyser i artiklen *Æstetikens Fakta og Journalismens Fiktioner* (2004), der konkluderer at kunsten er ved at overtage journalistikkens rolle som politisk vagthund: ”Når journalistikken forvandles til fyrstespejl, forvandles kunsten til journalistik i ordets oprindelige betydning: en løbende beretning, som gennemlyser den samfundsmæssige udvikling” (Jonsson 2004:59) som han siger. Denne tendens kan også spores på den danske kunstscene med kunstgrupper som V3TO og Superflex (internetadresser i litteraturlisten) samt blandt gadekunstnerne.

Herfra er der ikke langt til en undersøgelse af journalistik på et globalt plan, hvor medierne, hvilket Friedman beskriver i artiklen *Globalisation and the Making of a Global Imaginary*, gerne tegner en verden op som kun er en konsensusverden for eliten (der samtidig ejer medierne)(Friedman 2002:27). Hvilken betydning har det for den betydeligt større gruppe ikke-elite, der modtager nyheder og oplysninger gennem disse medier?

Et i denne forbindelse sidste forslag til emner for yderligere undersøgelse er gadekunstens indplacering i kunsthistorien, idet der er tydelige tilhørighedsforhold til tidligere kunstbevægelser som situationisme, lettrisme og land-art (Hansen 2004, Opstrup 2001).

Konklusion

Denne opgave har handlet om gadekunstnere i København, men den har samtidig handlet om, hvordan en gruppe mennesker har opbygget en meningsfuld og rodfæstet identitet i en tid præget af en underliggende usikkerhed, ved gennem deres handlinger at tage afstand fra det omkringliggende samfundssystem og dets værdier, og sætte deres egne i stedet.

Gennem kvalitative interviews, deltagerobservation og iagttagelse af det rum, hvori informanterne agerer, har jeg fundet frem til at det meningsfulde i gadekunstnernes virke, og hvorom deres identitet er bygget, langt hen ad vejen grunder i deres tilhørsforhold til graffitien. Graffiti er en hobby, der næsten uundgåeligt bliver en levevis for en engageret skriver fordi den optager så meget tid. Samtidig tilbyder graffitien selvstændig identitet ud fra et selvvalgt tagnavn, der er grundelementet i graffiti. Det er gennem udbredelsen af dette navn med spraymaling og tusch på byens vægge, at skriveren opnår anerkendelse og viser sit værd. Udbredelsen konstituerer en slags praktisk rite de passage for de, typisk unge drenge, der fatter interesse for graffitien. Det sker i kraft

af den vægt, der lægges på individuel formåen og præstation, samt på grænseoverskridende praksis med brud på loven og på regler opstillet af andre autoriteter (forældre, lærere, mv.) og som kræver modighed. Således opbygges en individuel og maskulin identitet sådan som også den omgivende kultur foreskriver det. Inden for graffitien sker det imidlertid ud fra en række selvopstillede præmisser, hvor ejendomsretten, og de økonomiske strukturer der knytter sig hertil, tilsidesættes for at kommunikere deres navn ud til de andre skrivere og herigennem opnå anerkendelse.

Gennem deres graffitipraksis erhverver skriverne sig et fortroligt kendskab til byens offentlige rum, da det er her de opererer, ligesom de, efter graffitiens forskrifter, ender op med en forkærlighed for forfaldne områder, i en særegen æstetik. Alt i alt er graffitien en stærk identitetsformende "hobby" fordi den fylder meget, både tids- og læremæssigt, og fordi det ofte er her en skriver har størstedelen af sin omgangskreds. Samtidig betyder det ulovlige element at det bliver en meget lukket flok af hensyn til selvbeskyttelse, hvilket forstærkes af de for udenforstående uforståelige selvbestaltede regler og værdikodeks.

Kulturen omkring graffiti og historien bag, danner således en form for selvstændigt og selvrefererende system, inden for hvilket der afstikkes nogle unikke rammer for "det meningsfulde".

Gadekunsten har mange træk tilfælles med graffitien i kraft af at det er i det samme rum de forekommer, på samme uautoriserede vis, med samme æstetiske præferencer og med kommunikation som formålet. Dog er dette ikke så sært, idet størstedelen af Københavns gadekunstnere også er skrivere. Identitetsmæssigt set har gadekunstnerne således rødder i det komplekse, der er beskrevet herover. Dog er der visse afgørende forskelle:

Det er tilsyneladende en ældre gruppe af skrivere, som i søgen efter kreativ udvikling begynder at lave gadekunst: Alderen synes at være afgørende.

Målet med at anvende det offentlige rum som medie, bliver at nå et bredt publikum frem for den lukkede graffiti-kreds, og indholdsmæssigt bliver ønsket om at kommentere på den samfundsmæssige indretning vigtig: Kommunikation med et (ofte politisk) indhold forståeligt for alle bliver vigtigt.

Men samtidig er der stadig mange fællesnævner: Mediet er det offentlige rum, det er ulovligt, æstetikken er den samme og kommunikation er vigtig.

Betydningen af sammenhængen mellem graffiti og gadekunst er afgørende for informanternes identitet. Det er i graffitien, de har hentet hele tilgangen til brugen af det offentlige rum, ligesom

det er i graffitien, baggrunden for mange af de holdninger informanterne har til samfundets indretning og værdier er hentet. De har for eksempel oplevet, at der bliver slået hårdere og hårdere ned på graffitiudøvere, der maler i det offentlige rum, mens antallet af reklamer sammesteds er steget kraftigt, samt at graffiti som oftest får negativ omtale i medierne. Dette har betydet en øget opmærksomhed på medier og politik, samt på økonomiske interessers stilling i samfundet; noget informanterne i særdeleshed har bemærket repræsenteret i det offentlige rum. Et for dem tydeligt eksempel herpå er, hvordan 'pænhedsæstetikken', der for informanterne netop repræsenterer alt dette, med byfornyelsen har overtaget de områder, informanterne fandt æstetiske; igen for at hytte økonomiske og politiske interesser. Den opfattelse af samfundet og dets systemer, som informanterne igennem disse observationer kommer frem til er ikke just positiv; der er alt for mange regler, love og økonomiske interesser på spil og alt for lidt plads til at være menneske, hvorfor de finder samfundets "tilbud" om nationaliteten som en basis for identiteten meget lidt attraktiv og på ingen måder så meningsfuld som deres egen.

Alt i alt har informanterne således hentet meget af baggrunden for identitetsdannelsen i graffitien. Det er igennem de idealer og værdier, der her forfægtes, de har opbygget deres individuelle identitet og hertil de har et tilhørsforhold, frem for til det omgivende samfund. Samtidig er de blevet ældre og er blevet mere bevidste om de problemstillinger, de ser i samfundet og repræsenteret i det offentlige rum, hvilket de ønsker at kommunikere ud på en forståelig måde til alle andre. Ved at gøre det på kunstnerisk vis i det offentlige rum opnår de således at bibeholde den identitetsmæssige rodfastelse de har i graffitien, samtidig med at de gennem gadekunsten har mulighed for at udvikle deres kreative evner og kommunikative tilstræbelser. De æstetiske præferencer spiller en vigtig og synlig rolle herfor, idet de for informanterne repræsenterer en modsætning til samfundets værdier. Deres æstetik bliver et modstykke til den, de ser i det offentlige rum, som for dem at se er funderet i en økonomisk baseret pænhedsdyrkelse; deres egen hylder det i økonomisk forstand værdiløse frirum, hvor regler og love bliver ligegyldige og kreativiteten har frit spil. Herved repræsenterer de æstetiske præferencer ligeledes en mulighed for at tydeliggøre distancen dem selv fra 'de andre'.

Så hvorfor er det meningsfuldt for informanterne at lave gadekunst, og hvordan er denne meningsfuldhed knyttet til deres identitet?

At lave gadekunst er meningsfuldt for informanterne fordi de herigennem ser en mulighed for kreativ udvikling på et personligt plan, samtidig med potentialet for at kommunikere deres kunst ud til- og blive forstået af et langt større publikum end tilfældet var med graffitien. Hermed får de

mulighed for at lufte deres holdninger til samfundet, både igennem kunstens indhold og dens placering. Identitetsmæssigt set er det meningsfuldt fordi de på denne måde dels kan bibeholde deres graffitiidentitet, og dels stadig udvikle sig og samtidig udtrykke sig på nogle præmisser, der svarer overens med deres modvillighed imod samfundets institutioner.

En identitetsformation som den gadekunst afstedkommer, er oplagt at undersøge ud fra subkultur-teorier. Gadekunst har da også mange træk, der umiddelbart kan synes at pege på en sådan kategorisering. Hvad sammenholdningen med graffiti afslører er dog, at dette ikke er tilfældet, når Macdonalds definition anvendes, for i så fald skulle informanterne selv opfatte sig som værende del af en sådan subkultur, hvilket ikke er tilfældet. Her vejer tilhøret til graffiti tungere, hvilket ses i bestræbelserne på ikke at få en fast defineret term (street art) hæftet på sig, og i ønsket om at regne graffiti som en del af gadekunst.

Informanternes identitetsformation udgør nærmere resistance-identiteter som begrebet stilles op hos Castells, med praktiseren af "the exclusion of the excluder by the excluded", hvilket ses i kunsten, hvor igennem informanterne ekskluderer de aspekter af det omkringliggende samfund, som fra begyndelsen ekskluderede informanternes idealer og værdier, via, for eksempel, ejendomsretten og pænhedsæstetikken. Det er altså de samfundsmæssige regelsæt gadekunstnerne bygger deres eksklusion op omkring, hvilket viser at informanterne ikke står uden for samfundet som sådan, men formår at skabe sig en meningsfuld plads i forhold til det.

Men hvad fortæller det om hvordan en gruppe mennesker reagerer på og handler i forhold til de omgivelsesmæssige forudsætninger de befinder sig i?

Det fortæller, at informanterne opbygger en for dem meningsgivende kulturelt kompleks med egne regler, værdier og udtryksformer, som de anvender som basis for deres identitetsdannelse, som de sætter i stedet for det tilsvarende, der tilbydes af det omkringliggende samfund. Ifølge Friedman kan en forklaring herpå findes i de globale systemer, hvor informanterne er indplaceret således, at den nationalstat, der tidligere udgjorde en basis for identiteten nu er ved at miste fodfæstet, hvorfor informanterne, som alle andre, leder efter alternative steder at rodfæste identiteten, og altså har fundet en basis i graffiti og gadekunst, der for dem konstituerer et mere meningsfuldt udgangspunkt for identiteten.

Dette fortæller endvidere at fænomener fortjenstligt kan anskues i et større perspektiv i forsøget på at forstå omfanget af deres betydning. Distinktionskulturer kan således på individ- og samfundsmæssigt plan anskues som meningsgivende identitetsbaser, men deres tilstedeværelse kan

ligeledes anskueliggøre de større globale faktorer som spiller ind herpå, og som ikke umiddelbart giver sig til kende i det mindre perspektiv, hvorfor en større optik er givtig at inddrage. Derved kan en forståelse af meningsfuldheden nås i et større perspektiv.

Litteratur

- Agar, M.H.
1986 *Speaking of Ethnography*. Beverly Hills, London, New Delhi: Sage.
- Alberoni, Francesco
1984 *Movement and Institution*. New York: Columbia University Press.
- Alvesson, Mats & Sköldbberg, Kaj
1994 *Tolkning och Reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Arkitektskolen i Aarhus
2001 *Urbanitet, Offentlighed og Konsum*. Oplæg til seminar for forskere og undervisere på Arkitektskolen i Aarhus, 20. november 2001. [Http://www.aarhus.dk/velfaerdsbyen/sider/tekst/tekstaktiv-uok.htm](http://www.aarhus.dk/velfaerdsbyen/sider/tekst/tekstaktiv-uok.htm) (24/11 2004)
- Auping, Michael
1992 *Jenny Holzer*. New York: Universe.
- Bauman, Zygmunt
2001 *Det individualiserade sambället*. Göteborg: Daidalos.
- Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (Eds.)
2004 *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Brüel, Sven (Ed.)
1966 *Gyldendals Fremmedordbog*. København: Gyldendal.
- Castells, Manuel
1997 *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. 2: The Power of Identity*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
2000 *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. 1: The Rise of the Network Society* (2nd ed.). Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Chalfant, Henry & Prigoff, James
1987 *Spraycan Art*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Clarke, John; Hall, Stuart; Jefferson, Tony & Roberts, Brian (Clarke et al.)
1975 'Subcultures, cultures and class'. In: Gelder, Ken & Thornton, Sarah (1997): *The Subcultures Reader*. London, New York: Routledge.
- Cooper, Martha
2004 *Hip Hop Files: Photographies 1979-1984*. Köln: MZEE-productions.
- Cooper, Martha & Chalfant, Henry
1984 *Subway Art*. London: Thames and Hudson Ltd.

- Dempsey, Amy
2002 *Kunstleksikon – nøglen til det 20. århundredes kunst, arkitektur og design*. København: Aschehoug Dansk Forlag A/S.
- Emmerling, Leonhard
2003 *Jean-Michel Basquiat*. Köln: Taschen
- Friedman, Jonathan
1994 *Cultural Identity and Global Process*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Friedman, Jonathan
2002 'Globalisation and the Making of a Global Imaginary'. In: Stald, Gitte & Tufte, Thomas (2002): *Global Encounters – Media and Cultural Transformation*. Luton: University of Luton Press.
- Friedman, Jonathan (Ed.)
2003 *Globalization, the State, and Violence*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Groys, Boris
2003 'The Art of Totality'. In: Dobrenco, Evgeny & Naiman, Eric: *The Landscape of Stalinism*. Seattle, London: University of Washington Press.
- Habermas, Jürgen
1989(1962) *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Uo: Polity Press
- Hansen, Rasmus F.
2004 'The creative revolution and the politics of graffiti'. I *Underground Productions*, Nr.27, maj 2004, s.20-21. Årsta.
- Hénaff, Marcel & Strong, Tracy B. (Eds.)
2001 *Public Space and Democracy*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Hundertmark, Christian
2004 *Art of Rebellion: The World of Street Art*. Hamburg: Gingko Press.
- HuskMitNavn
2001 *HuskMitNavn*. Forsøgs- og udviklingsarbejde, Seminariet For Formgivning. U.o.
- Jacobson, Staffan
1996 *Den Spraymålade Bilden: Graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*. Lund: Aerosol Art Archives.
- Jonsson, Stefan
2004 'Æstetikens Fakta og Journalismens Fiktioner'. In: *Lettre Internationale*. Nr. 05. Oktober 2004.

- Klein, Naomi
2001 *No Logo –Mærkerne, magten og modstanden.* Århus: Forlaget Klim.
- Kohn, Margaret
2004 *Brave New Neighborhoods –The privatization of Public Space.* New York, London: Routledge.
- Kvale, Steinar
1994 *Interview.* København: Hans Reitzels Forlag.
- Lund, Jørn (Ed.)
1998a *Den store Danske Encyklopædi.* Bind 10 (Jantra-knjaz) Uo: Danmarks Nationalleksikon A/S (Gyldendal)
2001 *Den store Danske Encyklopædi.* Bind 20 (vandreboeg-Åver) Uo: Danmarks Nationalleksikon A/S (Gyldendal)
- Macdonald, Nancy
2001 *The Graffiti Subculture –Youth, Masculinity and Identity in London and New York.* New York: Palgrave.
- Manco, Tristan
2004 *Street Logos.* London: Thames & Hudson.
- Mcclancy
- Muggleton, David & Weinzierl, Rupert
2003 *The Post-Subcultures Reader.* Oxford, New York: Berg.
- Mulvad, Eva
1999 *Reklameterror i København.* Kulturministeriets hjemmeside.
[Http://www.kum.dk/sw1222.asp](http://www.kum.dk/sw1222.asp) (24/11 2004).
- Neelon, Caleb
2003 *Critical Terms for Graffiti Study.* [Http://www.graffiti.org/faq/critical_terms_sonik.html](http://www.graffiti.org/faq/critical_terms_sonik.html) (28/10 2004).
- Nielsen, Jens Ole et al.
1999 *Evaluering af Københavns boligpolitiske indsats.*
[Http://www.kbhbase.kk.dk/kbhbase/polgfx.nsf/Files/Boligpolindsats.pdf/\\$file/Boligpolindsats.pdf](http://www.kbhbase.kk.dk/kbhbase/polgfx.nsf/Files/Boligpolindsats.pdf/$file/Boligpolindsats.pdf) (9/12 2004)
- Nilsson, Jonas L.
2003 Renvasket: Effektiv kur mod graffiti-hærværk. I: *Jyllandsposten*, 30. oktober, 8.sektion, side 5

- Opstrup, Kasper
2001 "Spring Kammerat, den gamle verden er efter dig -om kunstens aktionsformer i det offentlige rum". In *Sabot –udogmatisk Anarki* Nr.3 Forår 2003 s.4-8. Aalborg.
- Pløger, John
2001 *Byens Språk*. Oslo: Spartacus Forlag A/S.
- Pløger, John & Aspen, Jonny (Eds.)
1997 *På Sporet Af Byen*. Oslo: Spartacus Forlag A/S.
- Poulsen, Rasmus
Uå *Graffiti I Danmark*. Uo: Klematis
- Powers, Stephen
1999 *The Art Of Getting Over*. New York: St. Martin's Press
- Rydén, Katinka; Paluszewski, Mads; Engelmann, David; Nielsen, Simon & Lorentzen, Stine
2004 *Forstadens Invasion Af Byen*. Projektrapport fra RUC, Institut 3, Geografi, Modul 1, 2003/2004.
- Sassen, Saskia
2003 'Economic Globalization and the Redrawing of Citizenship'. In: Friedman, Jonathan (Ed.): *Globalization, the State, and Violence*. 2003. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Schwartzman, Allan
1985 *Street Art*. New York: The Dial Press.
- Sjöstrand, Torkel
2003 'Kegr'. In: Jacobson, Malcolm & Lindblad, Tobias B. (Eds.): *Overground –9 Scandinavian Graffiti Writers*. Årsta: Dokument Förlag.
- Skaarup, Peter
1985 *Dansk Wildstyle Graffiti*. Virum: Libero.
- Vogelbein, Nana & Astrup, Søren
2002 Graffiti: Graffitimiljøet er plaget af kriminalitet. I: *Jyllandsposten*. 20. juni, jpkøbenhavn, side 3.
- Un: Uden navn
1998 Brazil. In: *Twelve Ounce Prophet Magazine*. Nr. 6, side 6-9, 24-25, 28.

Film:

- Ahearn, Charlie
1983 *Wild Style*. New York: Pow Wow Productions.

Silver, Tony & Chalfant, Henry
1984 *Style Wars*. New York: Public Art Films Inc.

Internetsider:

www.johnfekner.com

www.kiethharing.com

www.obeygiant.com

www.w3to.org

www.superflex.net

www.kopenhagen.dk

www.woostercollective.com

www.graffiti.org

Bilag 1

Ordliste

3D: Rumlig effekt på bogstaverne, skyggeeffekt.

Battle: En dyst på kreativt talent inden for hiphop.

Bite: Udtales [bajde]. At efterligne eller kopiere.

Bombe: At male meget og ulovligt, bruges oftest om tags og throw-ups.

Break: Del af et musiknummer, der bruges som baggrund på rap.

Break dance: Gymnastisk dans udviklet i New Yorks hiphop-miljø.

Breaking: Break dance-disciplinen.

Bufte: Afrensning af graffiti.

Busted: At blive taget af politiet eller vagter.

Canne: Spraydåse.

Character: En figur, opdigtet eller fra en tegneserie udført med spray, ofte i forbindelse med et piece.

Crew: Gruppe af skrivere med et fælles *tag*.

DJ: Disc Jockey, person der spiller plader; udvælger numre og mixer dem sammen.

I hiphop scratcher en DJ også; her er dygtighed i scratch og mix afgørende i et battle.

DJ'ing: Disc Jockey-disciplinen.

Electric Boogie: Gymnastisk dans udviklet i New Yorks hiphop-miljø.

Fame: Berømmelse, anerkendelse.

Flow: Stemmeføring, rytme og udtale i forbindelse med rap.

Getting up: At male mange steder og derved opnå fame.

Gå over: At male oven på noget, andre skrivere har lavet.

King: Dygtigste skriver. Kan være dygtigste skriver inden for en given disciplin, fx king of style.

Mix: At få musik fra to pladespillere til at glide sammen i overgangen fra et nummer på den ene plade til et nummer på den anden.

(at være) Oppe: At have rigtig mange tags, throw-ups og/eller pieces malet over hele byen.

Outline: Konturlinie på de enkelte bogstaver i et piece eller et throw-up.

Piece: Kort for masterpiece: Et større graffitiværk med mere end to farver.

Rap: Rimende vers, der på rytmisk vis artikuleres (frem for synges) hen over rytmiske musikstykker.

Scratch: Med hånden at føre en LP frem og tilbage under pick-up'en mens pladespilleren kører, således at en skrattende lyd fremkommer.

Skriver: Oversættelse af det engelske *writer*, en person der skriver graffiti, en graffitimaler.

Skufle: Dårlig, talentløs eller uerfaren skriver.

Spot: Et godt sted at male.

Stencil: Skabelon. Billede eller tekst der fremkommer ved at motivet først skæres ud i pap eller lignende, hvorefter skabelonen holdes op imod en overflade og der sprayes igennem den.

Stil: En skrifters stilmæssige kendetegn.

Tag: Skriverens kunstnernavn eller signatur.

Throw-up: En ofte forkortet, hurtig gengivelse af skriverens navn, enten i én farve og med en anden farve out-line, eller også kun en outline.

Toy: Dårlig, talentløs eller uerfaren skriver.

Whiteline: Lyseffekt i kanten af bogstaverne.

Wildstyle: Graffitistil hvor bogstaverne snor og vrider sig ind i hinanden og som er svært læselig.

Writer: Se skriver.

Ordforklaringerne bygger hovedsageligt på Ordlister fra Rasmus Poulsen (Poulsen Uå: 94f), Nancy Macdonald (Macdonald 2001:xi f) og Staffan Jacobson (Jacobson 1996:224), samt på oplysninger fra mine informanter.

Bilag 2

Bilag 2



PLAKATKUNST AF TELE, KØBENHAVN 2004



STENCILKOLLAGE AF WE LOVE, ØSTERPORT



PLAKATKUNST, SDR. BOULEVARD, 2004



STENCILKUNST AF BANKSY



THROW-UP AF ITSØ, KØBENHAVN



TVSCH-TAGS



WHOLE-CAR MED CHARACTERS, AF BIRDS CREW



WHOLE-CAR MED WILD-STYLE PIECE, AF SAGE

