

## Faile vs. Banksy



**En undersøgelse af det usanktionerede urbane udtryk  
og dets udvikling i overgangen fra gade til galleri.**

## ABSTRACT FÖR 60/80 POÄNGSUPPSATS

*(Bind gärna in i uppsatsen)*

Institutionen för konst- och musikvetenskap  
Box 117  
221 00 Lund  
tel 046 – 222 00 00, vx

Författare: Peter Bengtsen

Titel och undertitel: Faile vs. Banksy - an investigation of the unsanctioned urban expression and its development in the transition from the street to the gallery.

Handledare: Max Liljefors, Fil.dr.

60-p uppsats       80-p uppsats

Sidantal:45      Illustrationer:12      Bilagor:0

Abstract (50-150 ord):

Through a comparative analysis of works by street artists Faile and Banksy, from both the street and the gallery, I make the point that the field of modern street art is not as homogenous as the media and the established art world often portray it. By differentiating between sub- and counter-cultural agents, I point out the span of social and ideological backgrounds within the street art culture and suggest that these in some cases become manifest within the visual expression of the artist. In this argument my main focus is on the plastic level of the analysed artworks, and the different levels of integration of the artworks and their surroundings.

Furthermore I investigate the changes that occur in the artists expression in the transition from the street to the gallery. I make the point that the different backgrounds of the artists, and the subsequent differences in their approach to the unsanctioned urban expression, have consequences for the way that the artist is able to operate within the commercial art world. To support this argument I use biographical material as well as further examples of works by Faile and Banksy.

Sökord för uppsatsregistret(max 10 ord):

street art, gatukonst, autonome urbana uttryk, Banksy, Faile, billedrum, subkultur, modkultur.

## Indhold

Liste over illustrationer	4
Indledning	6
1. Street art – et kort historisk overblik	8
2. Faile – et multilateralt kunstnerkollektiv	9
Analyse af gadeværket <i>Bunny Girl</i>	10
Analyse af galleriværket <i>Bunny Boy</i>	15
Sammenfatning – selvstændige billedrum, flytbarhed og et metodologisk problem	20
3. Banksy – den antikapitalistiske brandingstrategi	21
Analyse af gadeværket <i>Girl with Balloon</i>	22
Analyse af silketrykket <i>Girl with Balloon</i>	25
Sammenfatning – stedspecifikke værker, interaktion og den vanskelige overgang fra gade til galleri	27
4. En komparativ analyse af Faile og Banksy – udviklingen af kunstnernes udtryk i overgangen fra gaden til galleriet	29
5. Konklusion og perspektivering	38
Noter	39
Anvendt litteratur og andre kilder	43

## Liste over illustrationer

Copyright tilhører det enkelte fotografis ophavsmand og alle illustrationer anvendes med tilladelse. Bemærk at årstal i denne liste henviser til det år fotografierne er lavede, ikke hvornår det afbildede værk er skabt.

1	Martin Bull ( <a href="http://www.shellshockphotos.co.uk">http://www.shellshockphotos.co.uk</a> ), <i>Banksy vs. Faile</i> , stencileringer af Banksys <i>The Kid</i> og Failes <i>Fate</i> på mur, Islington, London 2006.	1
2	Peter Bengtsen, port til Nørrebrogade 5 med stencileringer af Faile, Nørrebro, København 2006.	9
3	Peter Bengtsen, <i>Bunny Girl</i> , stencilering af Faile, Nørrebro, København 2006.	11
4	Peter Bengtsen, detalje fra stencilering på Nørrebrogade, København 2006.	12
5	Faile, dokumentation af stencileringer, Nørrebro, København 2002	14
6	Peter Bengtsen, <i>Bunny Boy</i> , akryl og spraymaling på træ af Faile, privat samling 2006.	16
7	Alexander Sperl, <i>Girl with Balloon</i> , stencilering af Banksy, South Bank, London 2005.	23
8	Nick Tucker, <i>Girl with Balloon</i> , silketryk af Banksy, privat samling 2006.	26
9	Sarah Mason, <i>Crude Oil</i> , olie på lærred af Banksy, London 2005.	33
10	Spencer Eakin, galleriophængning af Banksy, Los Angeles 2006.	34
11	Faile, <i>PDX Red 3 Canvas</i> , akryl og silketryk på lærred, Portland 2006.	35



## Indledning

I de senere år er street art blevet stadig mere synlig inden for den massekulturelle sfære, herunder også på den internationale kunstscene.<sup>1</sup> Det har betydet, at tendensen til hovedsageligt at kategorisere de usanktionerede urbane udtryk som hærværk – i det omfang der da overhovedet tages stilling til dem som andet end perceptionsmæssig støj<sup>2</sup> – i stigende grad er blevet udskiftet med et mere positivt fokus, både fra mediernes og den etablerede kunstverdens side. Man er begyndt at publicere bøger af høj kvalitet med reproduktioner af værker fra gademiljøer i mange forskellige verdensdele, der arrangeres med jævne mellemrum udstillinger med street artists, og store auktionshuse som for eksempel Sotheby's i London er begyndt at sælge værker af udvalgte kunstnere.<sup>3</sup> Det er dog typisk for denne interesse, at man i bøgerne stort set vælger kun at fremstille den visuelle side af kulturen, og at man i diverse artikler som oftest hænger fast i fascinationen af det ulovlige og oprørske i udtryksformen, mens en akademisk, kunstvidenskabelig analyse af selve værkerne aldrig rigtig kommer på tale. Ligeledes er de gallerier, der vælger at vise street art, som regel med til at viderebringe det ganske stereotype indtryk af et meget idealistisk og homogent kulturelt miljø. Man kan naturligvis argumentere for, at der implicit i street art som udtryksform ligger et oprør imod den institutionelle kunstverden, og at der ofte også kan læses en mere eksplicit kritik af de dominerende kulturelle og politiske værdier i samfundet ind i det enkelte værk. Men man bør være opmærksom på, at ved udelukkende at anlægge dette fokus overses samtidig de værdifulde nuancer, der også hersker inden for feltet. I det følgende vil jeg forsøge at anlægge et mere analyserende og nuanceret blik på street art som udtryksform og kultur.

Street art er blandt andet interessant, idet vi i øjeblikket synes at befinde os midt i et diskursskifte, hvor det usanktionerede urbane udtryk går fra at være illegal virksomhed til at blive set som en acceptabel, engageret og interessant kunstform. Et tegn på dette diskursskifte er de senere års tendens til, at visse af de aktører, der tidligere udstillede deres værker ulovligt på gaden, i stigende grad er blevet accepterede som legitime kunstnere, og er blevet integrerede i den etablerede kunstverden. Man kan finde mange eksempler på dette. I det følgende har jeg valgt at begrænse min undersøgelse til at omhandle to aktører inden for street art, der, samtidig med deres ulovlige aktiviteter, har udstillet på gallerier rundt omkring i verden. Det drejer sig om kunstnergruppen Faile, der er baseret i New York City, og den britiske kunster Banksy. Når jeg har valgt at arbejde med netop disse eksempler, hænger det sammen med, at Faile og Banksy, deres umiddelbare ligheder til trods, som udgangspunkt repræsenterer to grundlæggende forskellige

retninger inden for street art. Disse retninger har hovedfokus på henholdsvis det visuelle udtryk og det ideologiske budskab (man kunne faktisk tale om visuel og ideologisk branding), hvilket betyder, at kunstneres arbejde har ganske forskellige forudsætninger for at krydse over til galleriverdenen.

Med den følgende tekst har jeg to mål; for det første vil jeg undersøge, hvad der helt konkret sker med udtrykket hos de valgte street artists, når de bevæger sig fra gaden til galleriet. Dette vil jeg gøre gennem en komparativ analyse af to sæt værker af henholdsvis Faile og Banksy. I analysen af Failes værker vil jeg i høj grad koncentrere mig om materielle og tekniske aspekter, mens analysen af Banksy i højere grad vil fokusere på værkernes kontekstuelle afhængighed og forskellige udtryk i forskellige miljøer. Et fremtrædende aspekt i analyserne er desuden, hvorledes kunstnerne på forskellig vis forholder sig til, og anvender, det plastiske udtryk i deres værker. For det andet vil jeg, med udgangspunkt i analysernes resultater, opstille et forklaringsforslag til, hvorfor aktørerne har udviklet sig i ganske forskellige retninger i deres galleriarbejde. Ud over at bruge konklusionerne fra de komparative analyser vil jeg i denne del af teksten underbygge min argumentation ved at tillempe en historisk/biografisk vinkling, hvor jeg både inddrager interviews med kunstnerne og henviser til flere af deres værker, og jeg vil argumentere for, at kunstneres udvikling til dels kan relateres til deres divergerende sociale og ideologiske rødder. Her vil jeg blandt andet komme ind på betydningen af forholdet mellem mod-/subkultur, repræsenteret ved henholdsvis Faile og Banksy, og den dominerende kultur. Vigtigheden af distinktionen mellem mod- og subkultur vil jeg komme nærmere ind på i kapitel 4.

Street art som kunstvidenskabeligt felt er endnu relativt ubetrådt, og som sådan findes der ikke megen faglitteratur om emnet. De anvendte tekster kommer således hovedsageligt fra designmagasiner, udstillingskataloger og aviser. I min korte historiske gennemgang i kapitel 1 trækker jeg hovedsageligt på to kilder; sociologen Richard Lachmanns artikel ”Graffiti as Career and Ideology” fra *American Journal of Sociology*, der omhandler graffitimiljøets udvikling i 1970’erne og 1980’erne, og kunsthistorikeren Staffan Jacobsons bog *Den Spraymålade Bilden*. I mine overvejelser omkring mod- og subkultur er jeg især inspireret af sociologen Pierre Bourdieus idé om felt, habitus og symbolsk kapital.<sup>4</sup> Derudover vil jeg i høj grad tage udgangspunkt i mine egne analyser af de konkrete værker. I arbejdet med analyserne har jeg først og fremmest ladet mig inspirere af Jan-Gunnar Sjölin’s bog *Att tolka bilder*, især hans opdeling af værkanalysen i et materielt, plastisk, ikonisk og verbalt niveau.<sup>5</sup>

## 1. Street art – et kort historisk overblik

Som det ses af indledningen, er formålet med denne tekst ikke at præsentere en udtømmende gennemgang af det usanktionerede urbane udtryks historiske udvikling. For læseren, der endnu ikke har stiftet bekendtskab med emnet, kan det dog være nyttigt med en kortfattet introduktion, for at give en bedre forståelse af de begreber og referencer, der bruges i den videre tekst. I det følgende vil jeg derfor kort skitsere udviklingen af det usanktionerede urbane udtryk, fra graffitien begyndte at blomstre i USA omkring 1970 og frem til i dag.<sup>6</sup>

Den nutidige street art har rødder i den subkulturelle graffiti-bølge, der startede i slutningen af 1960'erne i amerikanske storbyer som Philadelphia og New York City, og hurtigt spredte sig til byer i Europa.<sup>7</sup> På dette tidspunkt var graffiti-scenen et meget aktivt socialt miljø, med byernes undergrundsstationer som centrale mødesteder.<sup>8</sup> Her udvikledes og spredtes forskellige graffiti-tilarter og -kategorier, som tags, throw-ups og pieces,<sup>9</sup> til andre udøvere ved hjælp af de malede undergrundstog. I løbet af 1980'erne ændredes miljøets kommunikation og sociale infrastruktur af en kombination af den etablerede kunstverdens stigende interesse for graffitiens udtryk og en hård politisk kurs overfor graffiti, der blandt andet indebar en del politivold.<sup>10</sup> Gallerierne, der netop i denne periode var yderst interesserede i det rebelske, oppositionelle og anderledes, blev et sikkert mødested for udøverne. Og i mødet med den etablerede kunstverdens normer, fjernede galleriernes graffiti – den såkaldte post-graffiti – sig gradvist fra sine rødder.<sup>11</sup>

Krisen førte altså til en øget sammenblanding af graffiti og andre kulturelle udtryksformer, og med inspiration i for eksempel studenteroprørets plakatkunst begyndte nye typer af usanktionerede urbane udtryk at blive hyppigere.<sup>12</sup> Et eksempel på dette er *stencilingen*, som er den udtryksform, jeg hovedsageligt vil beskæftige mig med i den følgende tekst.<sup>13</sup> Allerede i begyndelsen af 1980'erne var kunstnere som Blek le Rat og Jérôme Mesnager begyndt at anvende denne grafisk slående, reproducerbare og politisk ladede teknik i kunstnerisk øjemed.<sup>14</sup> Og i løbet af 80'erne udbredte de den gennem deres rejser rundt i Europa og senere til New York.<sup>15</sup>

Graffiti var som udgangspunkt en subkultur, der i høj grad domineredes af aktører fra fattige befolkningsgrupper.<sup>16</sup> Set i forhold til dette har den moderne street art ikke bare udviklet sig konceptuelt og visuelt. Udøverne repræsenterer desuden et langt bredere udsnit af befolkningen, med repræsentanter fra alle forskellige samfundslag.<sup>17</sup> Ligeledes er distributionsformen af værkerne med tiden gået fra undergrundsbanens begrænsede fysiske rum, til i dag primært at blive formidlet til hele verden via internettet. Det handler ikke længere kun om at være *up*, men om at være *on*.<sup>18</sup>



## 2. Faile – et multilateralt kunstnerkollektiv

In the space of a few years the Faile collective have become one of the most popular international producers of street-displayed artwork. [...] Lacking in aggression perhaps but certainly not passion, the pieces here testify that Americana can always be appropriated and enjoyed on one's own terms. [...] They are the nice guys of the graffiti world, and like all nice guys they will win in the end.

- Lazarides Gallery.<sup>19</sup>

Både døre og vægge i den mørke port, der leder ind til baggården på adressen Nørrebrogade 5 i København, er dækket af graffiti, stencileringer, klistermærker og mere eller mindre afrevne plakater. Tags og throw-ups dominerer klart, og værkerne ligger nogle steder lag på lag i et tilsyneladende uordentligt kaos. I denne kontekst, en overmalet port som så mange andre på Nørrebro, skiller en serie af seks små, klart definerede og afgrænsede værker sig ud fra omgivelserne. De er ikke specielt store i forhold til mange af de andre tilstedeværende udtryk, og de er placerede i benhøjde, hvilket ikke ligefrem skriger på opmærksomhed. Alligevel – eller måske netop derfor – står de klart ud fra mængden med deres hvide baggrund, og de fine linier i det ikoniske udtryk ligger langt fra det man umiddelbart forventer af traditionel graffiti. Værkerne er ikke upåvirkede af deres miljø, og ud fra slitagen er det tydeligt, at de må have været på væggen i noget tid, uden at der dog er blevet malet hen over dem.



Fig. 2. Port til Nørrebrogade 5 med stencileringer af Faile, Nørrebro, København 2006.

Faktisk stammer serien helt tilbage fra 2002, sandsynligvis i slutningen af november, da det amerikanske kunstnerkollektiv Faile var i København i forbindelse med udstillingen *Faile vs. AKAY* på *Galleri VI*.<sup>20</sup> Faile, der blev dannet under navnet Alife i 2000 og har deres base i Brooklyn i New York City, består af Patrick McNeil fra Canada, Patrick Miller fra USA og Aiko Nakagawa fra Japan. Alle tre har rødder i design; Patrick McNeil og Patrick Miller, der har kendt hinanden siden de var 14 år gamle, studerede grafisk design ved henholdsvis Fashion Institute of Technology i New York City og Minneapolis College of Art and Design, mens Aiko Nakagawa har studeret design i Tokyo og desuden har en MA i mediastudier fra The New School i New York City.<sup>21</sup> Gruppen var fra begyndelsen inspireret af den street art, der, som nævnt i første kapitel, længe har blomstret i New York, og da de ifølge Patrick Miller i forvejen brugte meget af deres studietid på at lave monosilketryk, var det måske meget naturligt, at deres samarbejde begyndte med opklæbningen af en række silketrykte plakater på Manhattans gader.<sup>22</sup> Deres arbejde spredte sig dog hurtigt til andre byer og verdensdele, og samtidig begyndte Faile at arbejde mere multilateralt. De tog deres motivverden – ”a small library of images, a set of rather whimsical and eccentric characters”,<sup>23</sup> der i høj grad skabes gennem appropriation, rekontekstualisering og transformation af motiver fra forskellige kilder<sup>24</sup> – fra gaden og flyttede dem over i andre sammenhænge. Således begyndte de blandt andet at udstille deres arbejde på små gallerier, ligesom de også begyndte at designe tøj i samarbejde med forskellige designere og firmaer.<sup>25</sup> Siden gruppens begyndelse har Faile været vidt omkring og de har, ud over New York, blandt andet udstillet – både på gallerier og på gaden – i London, Los Angeles, Tokyo, Shanghai og København.

### **Analyse af gadeværket *Bunny Girl***

Ud af serien på Nørrebrogade har jeg valgt et enkelt værk – med en af de figurer, der går igen i meget af Failes arbejde, *Bunny Girl* (Fig. 3) – som jeg finder ganske repræsentativt for deres produktion, og som jeg mener, det kunne være givtigt at analysere i det følgende. Undervejs i analysen vil jeg referere til andre værker fra samme serie, for at fremhæve visse af mine observationer og pointer. Værket, der totalt måler cirka 38x48cm, har et ujævnt lag af hvid akrylmaling som grund, malet ovenpå en i forvejen malet, gul trævæg. Den hvide baggrund tjener først og fremmest til at få værket til at stå ud fra resten af væggen, og perceptionsmæssigt er rækken



Fig. 3. *Bunny Girl*, stenciling af Faile, Nørrebro, København 2006.

af hvide firkanter i denne ellers mørke port noget, der kan være med til at fange den forbipasserendes opmærksomhed. Ovenpå grunden er selve det ikoniske motiv – ansigtet af en mørkhåret kvinde med lukkede øjne, der holder en tøjdyrskanin op foran sig – stencileret med mat sort spraymaling. At der er anvendt spraymaling, er ikke nær så tydeligt her som på flere af de andre værker i serien, men der kan dog visse steder ses tegn på, at det faktisk er tilfældet; ovenfor den kvindelige gestalt er ordet "TRASH\*" stencileret med runelignende bogstaver, og i rummet mellem grundstregene i bogstavet "R", findes der en tydelig horisontal linie af sorte aerosolstænk. Denne linie bekræfter, at her er brugt spraymaling, og den viser samtidig, at der er anvendt to separate stencils til det ikoniske og det verbale udtryk,<sup>26</sup> hvilket til dels også bekræftes af, at den verbale stencil kan ses anvendt separat andetsteds i porten.

Selv om kunstnerne hovedsageligt har arbejdet indenfor den hvide flade, er det tydeligt, at denne ikke er perfekt tilpasset størrelsen af de to stencils. Dette kommer blandt andet til udtryk i værkets venstre side, hvor utydelige aftegninger af den kvindelige gestalts hår fortsætter ud over baggrunden, og i toppen af værket, hvor bogstaverne klart – og sandsynligvis mere bevidst – går udenfor. Man kan forstå overskridelsen af værkets hvide grundflade som en understregning af, at der ikke er tale om et flytbart galleriarbejde, men at værket som løsrevet objekt derimod er en illusion, og at det er uløseligt forbundet med sin kontekst. Samtidig mener jeg dog også, at man på mere pragmatisk vis skal tage de praktiske forhold, der hersker, når denne type ulovlige værker laves, i betragtning; det høje tempo, som har at gøre med det usanktionerede urbane udtryks ulovlige karakter, er et grundvilkår, der ofte sætter et kraftigt visuelt præg, og unøjagtighederne kunne her vidne om, at værket sandsynligvis er blevet lavet i al hast.<sup>27</sup> Hastværket kommer ligeledes til udtryk rent materielt i den stedvise sammensmeltning af den sorte og den hvide maling, der sandsynligvis opstår, fordi spraymalingen er påført før underlaget har haft tid til at tørre. Dette er ikke så udtalt i det værk, jeg her analyserer, men det ses tydeligt i et af de andre i serien (Fig. 4).



Fig. 4. Detalje fra stencilering på Nørrebrogade, København 2006.

På et ikonisk niveau har vi som sagt at gøre med et nærbillede af en kvindelig gestalt, der holder en tøjdyrskanin op foran sit ansigt. Her er tale om et idealiseret, tegneserieagtigt udtryk, der er med til at skabe afstand mellem billedets verden og beskuerens. Den kvindelige gestalt har lukkede øjne, hun har en sammentrækning mellem øjenbrynene og hendes mund åben, hvilket giver et temmelig ambivalent udtryk, med flere tolkningsmuligheder. En mulig tolkning af motivet kunne være, at kvinden ganske enkelt er ulykkelig og at hun søger trøst hos sit tøjdyr. Men den åbne mund og

kvindens ansigtsudtryk fremstår også for mig som meget sensuelle visuelle signaler, og der kan således læses seksuelle undertoner i motivet. Tøjdyrets ene arm, der peger direkte mod kvindens åbne mund, kunne let tolkes som et fallossymbol, og valget af at udforme tøjdyret som en kanin understøtter efter min mening i høj grad denne tolkning, da netop dette dyr i høj grad kan ses som et symbol på fertilitet.

Mens der ikke er nogen tvivl om, at den kvindelige gestalt perceptionsmæssigt træder frem fra den hvide baggrund, nogenlunde på samme måde som sorte bogstaver synes at træde frem på et hvidt stykke papir, hvilket kan siges at skabe en vis form for minimal perspektivistisk oplevelse, kan man ikke umiddelbart tale om nogen stor plastisk dybde i værket. Samtidig vidner beskæringen af det ikoniske motiv om, at den kvindelige gestalt ikke skal forveksles med virkeligheden, men at hun derimod eksisterer i et selvstændigt billedrum, der er klart adskilt fra det rum beskueren befinder sig i. Dette understreges endvidere af, at serien – især i kraft af de hvidmalede baggrunde, der afgrænser værkerne – præsenteres på en sådan vis, at det på mange måder giver mindelser om ophængningen på et galleri, hvilket efter min mening er med til at objektivere det enkelte værk.<sup>28</sup> Dog er det verbale udtryk i toppen af værket mere ambivalent, da det bryder med rammen for det afgrænsede billedrum og rækker ind i beskuerens verden.

Selve det verbale udtryk ”TRASH\*” kan tolkes på flere måder i sammenhængen. Den måde selve ordets delkomponenter, altså bogstaverne, fremstår, minder om ristninger i sten, om en form for imitation af nordisk runeskrift. Det kunne tænkes, at Faile har valgt at inkorporere netop denne stil i deres værk som en reference til Danmarks historie, for dermed at give værket et mere stedsspecifikt præg. Direkte oversat til dansk betyder det verbale udtryk ”affald” eller ”udskud”,<sup>29</sup> og kan som verbum desuden oversættes til ”at ødelægge” eller ”at smadre”. Med tanke på det sidste, kunne man forestille sig, at det verbale udtryk forholder sig reflektivt til den ydre kontekst det indgår i, og altså på sin vis kommenterer det syn mange mennesker har på street art som værende hærværk. Udtrykket kan også forstås i forhold til en seksualiseret sammenhæng, og ordet kan kædes figurativt sammen med den kvindelige gestalts promiskuøse signaler og dermed – socialt og moralsk set – potentielt *trashede* personlighed. Sagen kompliceres dog yderligere af den stjerne, der er placeret for enden af det verbale udtryk. Dette symbol anvendes ofte i forbindelse med en henvisning, der skal skabe klarhed omkring et udtryk, men i dette tilfælde fører henvisningen ikke umiddelbart noget bestemt sted hen, og symbolet skaber derfor mere tvetydighed end klarhed. Man kunne dog vælge at se det som et tegn på, at det verbale udtryk skal tolkes som en historisk reference; stilen i værkets ikoniske udtryk kan – i lighed med mange af Failes øvrige værker – på

nogle punkter sammenlignes med værker af popkunstnere som for eksempel Roy Lichtenstein og tidlige værker af Andy Warhol, der begge har arbejdet med at appropriere og omforme motiver fra tegneseriens verden. Denne forbindelse bliver måske endnu mere relevant, når man tager i betragtning, at netop Warhol var producer på Paul Morrisseys film *Trash* fra 1970.<sup>30</sup>

Efter denne undersøgelse finder jeg det vigtigt at bemærke, at Patrick Miller i en e-mail til mig tager afstand fra det verbale udtryk.<sup>31</sup> Dette tydeliggør et interessant metodologisk problem for kunsthistorikeren, der ønsker at arbejde inden for feltet street art. For mens min undersøgelse af værket ganske vidst har påvist, at det ikoniske og verbale udtryk er lavet med to forskellige stencils, har det hverken materielt eller teknisk været muligt for mig at be- eller afkræfte, at det verbale udtryk skulle være tilføjet senere af en anden kunstner. At der overhovedet kan sættes spørgsmålstegn ved dele af værkets ophav, hænger i høj grad sammen med den mangel på kontrol over udviklingen af selve værkets udtryk, der er en grundlæggende præmis, når man efterlader sine ulovlige værker i det offentlige rum. I galleriets verden opstår dette problem sjældent, men man kan til gengæld sige, at værkerne her er mere flytbare, og at kunstneren derfor har mindre kontrol over værkets ydre kontekst – placeringen – end tilfældet er inden for street art.



Fig. 5. Dokumentation af stencileringer af Faile på Nørrebro, København 2002.

Som kunsthistoriker er man naturligvis nødt til at forholde sig kritisk til sine kilder, også selv om det er kunstneren selv, der er tale om. Jeg kan således både se argumenter, der taler for og imod påstanden om, at det verbale udtryk ikke er lavet af Faile, og at "trash" ikke er et ord de nogensinde har brugt i deres arbejde. Ud fra mit kendskab til kunstnerkollektivets produktion må jeg sige, at jeg

kun har set dette verbale udtryk i forbindelse med netop Failes københavnske gadeværker, og at ordet i sig selv er ganske atypisk for gruppen, da Faile normalt benytter sig af et mere romantisk sprog i deres værker. Samtidig er dette dog et relativt tidligt værk, og det kunne tænkes, at gruppen netop tager afstand fra det verbale udtryk, fordi det ikke passer ind i det image de siden hen har bygget op. Det er også muligt at gruppen ganske enkelt har glemt deres egen brug af udtrykket. En faktor, der kunne tyde på, at gruppen faktisk er ophavsmændene, er, at Failes egen dokumentation af de Københavnske værker, der må formodes at være foretaget kort efter opførelsen, faktisk inkluderer det verbale udtryk, og at det passer ind i værkernes kompositoriske balance (Fig. 5). Når jeg har valgt først at præsentere problematikken omkring ophav til sidst i analysen, hænger det sammen med, at jeg under alle omstændigheder mener, at det verbale udtryk – uanset hvem der står bag det – nødvendigvis må ses som en del af værket som det fremstår i dag, og derfor også må indgå i den ovenstående analyse på lige fod med værkets øvrige elementer.

I værket som helhed hersker der en stor visuel spænding mellem de bløde former i det ikoniske udtryk, og de hårdt mejslede linier i det verbale. På samme måde oplever jeg en indholdsmæssig kontrast, hvor det er som om, at det romantiske, sensuelle og uudtalte følelsesliv bliver stillet imod det hårdtslående, usentimentale og direkte verbale. Det er to meget forskellige verdener, der mødes i billedet, hvilket skaber en stor usikkerhed om hvad sandheden er: Er det en historie om sorg eller kærlighed, man her er vidne til? Og hvis det er det sidste, kan vi så virkelig tro på, at det er kærlighed eller er det bare sex? Er det romantik eller trash? Værket fremstår ganske vist ikke som et illusorisk vindue direkte ind til en perspektivmæssigt og proportionelt korrekt forlængelse af vores fysiske virkelighed. Men til gengæld har det evnen til at skabe både tvivl og lyst hos beskueren, og til at *åbne* et vindue ind til et lille selvstændigt univers hvor fantasien og følelserne lever.

### **Analyse af galleriværket *Bunny Boy***

Efter nu at have analyseret et værk fra gaden, vil jeg vende opmærksomheden imod et af de værker som Faile har skabt til en anderledes sammenhæng, nemlig et kommercielt galleri. Værket hedder *Bunny Boy* (Fig. 6), og som titlen antyder har det visse berøringspunkter med det allerede analyserede værk. Men som vi skal se, adskiller de to værker sig også i høj grad fra hinanden.

Værket, der er lavet med akrylmaling og spraymaling på træ, måler totalt cirka 35x53cm (billedfladen er cirka 35x45cm). Umiddelbart fremstår værket mere fysisk nærværende end det er

tilfældet med *Bunny Girl*. Dette skyldes efter min mening til dels, at her rent faktisk er tale om et flytbart objekt, og at der er kommet en tredje, materiel, dimension – en dybde på cirka 5,5 cm – ind i værket.



Fig. 6. *Bunny Boy*, akryl og spraymaling på træ af Faile, privat samling 2006.

Der er tydeligvis blevet brugt længere tid på dette værk end på gadeværket, hvilket blandt andet kommer til udtryk i værkets lakering, samt brugen af flere farver. Den forlængede arbejdstid betyder dog ikke, at man fuldstændig har forladt gadeværkets rå æstetiske udtryk. Kunstnerne har ikke malet nøjagtigt indenfor de stencilerede sorte streger, der udgør det ikoniske udtryk –



overkroppen af en dreng, der holder en tøjdyrskanin op til ansigtet og som er omgivet af fem blomster. Dette skyldes logisk nok, at de tre separate stencileringer (den centrale ikoniske gestalt, samt de to verbale udtryk i værkets top og bund) efter min mening er blevet lagt på som det sidste lag. Der er dog ikke tale om, at akrylmalingen dækker hele værkets overflade, hvilket får mig til at tro, at kunstnerne her må have taget sig tid til at anvende en eller anden form for reference til formen på det ikoniske motivs konturer, da baggrunden blev malet.<sup>32</sup> Således kan man også konstatere, at tøjdyrskaninen, ligesom blomsten bag drengens hoved, hovedsageligt er lyserøde, mens drengen selv mest er hvid, men dog også med lyserøde områder. Dette tyder på, at man har haft en nogenlunde klar idé om, hvor de forskellige billedelementer ville ende med at blive placerede.

Man har altså først lagt de forskellige farver akrylmaling på, omtrent så det passede med det ikoniske motivs konturer, hvorefter man har stencileret ovenpå denne baggrund med sort spraymaling. Denne rækkefølge kan man konstatere, idet spraymalingen har efterladt små mørke aerosoldråber ovenpå akrylmalingen i områderne omkring de stencilerede sorte streger. Dette er for eksempel tydeligt i den menneskelige gestalts hår, hvor de ellers hvide skillelinier stedvis er blevet mørknet en del. Modsat er der ingen eksempler på, at akrylmalingen overlapper spraymalingen. Værkets karakter som et fysisk objekt i rummet forstærkes af den sølvfarvede spraymaling, der er sprayet på i et så tykt lag, at den er løbet fra det øvre, højre hjørne og ned over billedfladen. Det umiddelbare rå udtryk, er dog tydeligvis en kontrolleret proces – malingen er jo for eksempel ikke løbet ind over det ikoniske motiv, men følger derimod den menneskelige gestalts konturer – der tjener til at udfylde et tomrum i billedkompositionen.

Ud over den fortsatte brug af spraymaling, der er fulgt med fra gadeværkerne, kan det rå udtryk i *Bunny Boy* blandt andet tilskrives det træ, der anvendes som dets base. Frem for at købe nye, rene planker, har man valgt at anvende gamle, slidte brædder af varierende tykkelse, der flere steder er revnede, splintrede og hullede. Disse er sømmet fast på et bagstykke, der ligner en gammel vinduesramme. Forbindelsen til den urbane kontekst forstærkes ved at alle disse brædder er fundne.<sup>33</sup> Forskelligheden af bræddernes dimensioner og generelle tilstand er med til at give værket et originalt præg, der ellers let ville kunne gå tabt, da stencileringsprocessen jo i mange henseender kan kategoriseres som en metode til masseproduktion af identiske billeder. Værket får altså en del af sin særegne identitet – sin *aura*, for at tale med Walter Benjamin – fra de unikke brædder, der hver især bærer på en historie, på samme måde som man kan sige, at stencileringen på gaden til dels får sin selvstændige identitet fra *sin* specifikke kontekst. En anden faktor, der er medvirkende til

bruddet på det masseproducerede indtryk, der ellers let ville kunne opstå, når man tager i betragtning, at der er produceret ganske mange versioner af *Bunny Boy*, er naturligvis også den varierede brug af håndmaling med akrylfarve i de enkelte værker.

På et ikoniske niveau viser værket som nævnt overkroppen af en ung, sorthåret, mandlige gestalt, der holder en tøjdyrskanin – en lettere modificeret version af kaninen i *Bunny Girl*, denne gang i helfigur – op til ansigtet, så den dækker hans mund. Hans hoved virker en anelse sænket og hans øjne er rettet en smule opad, som om han ser på noget, der er større end ham selv udenfor billedet. Gestaltens kropslige positur, hans ansigtsudtryk samt placeringen af kaninen, kommunikerer en følelse af både tæksomhed og utryghed, måske endda en form for psykisk smerte eller en angst for noget, vi som beskuerer ikke kan se. Det kunne virke som om kaninen her bliver brugt som en form for beskyttelse, som en barriere mellem drengen og problemet. Det er interessant at bemærke, at selv om tøjdyrskaninen fra det tidligere analyserede værk genbruges, opleves den i denne sammenhæng i mindre grad som en direkte seksuel reference i billedsproget. Jeg mener dog, at man med nogen ret kan tolke en form for mistet uskyld ind i billedet, hvilket naturligvis kunne kædes sammen med seksualitet – for eksempel et incestuøst forhold – men som også kunne relatere til smerten ved ulykkelig kærlighed, til vold eller til andre sociale problemer. Rundt omkring drengen er fem blomster placeret, hvilket i nogen grad er en kontrast til de signaler den menneskelige gestalt udsender. Denne måde at kontrastere forskellige billedelementer er en konstruktion, der kendetegner meget af Failes arbejde, og som de efter eget udsagn helt bevidst søger at anvende til at skabe multiple tolkningsmuligheder i det enkelte værk.<sup>34</sup>

Den smertetolkning, som jeg har skitseret ovenfor, synes jeg også finder støtte i de tre verbale udtryk, der optræder i værket. Jeg vil starte med at se på bogstavssammensætningen ”aile”, der er placeret på en sådan måde, at det illuderer at være trykt på den menneskelige gestalts trøje, og som derfor også kan betragtes som en del af det ikoniske udtryk. Den del af udtrykket, der er synligt i værket, er ikke noget egentligt ord i det engelske sprog, men man kan forestille sig, at kaninen og den menneskelige gestalts venstre hånd dækker for bogstavet ”F”, så det fulde ord i virkeligheden er navnet på værkets ophavsmænd. Bortset fra denne meget åbenlyse idé mener jeg dog også, at det kan være relevant at knytte det verbale udtryk sammen med det engelske ord ”ail”, der udtales på samme måde, og som kan defineres som ”trouble or afflict in mind or body”, hvilket jo passer glimrende ind i sammenhængen. Videre finder vi i det nederste venstre hjørne et brudstykke, ”S of LOVE”, af en stencileret tekst, der i parentes bemærket er lagt hen over en halvt udvisket blyantsignatur (”faile”).<sup>35</sup> Sammenholder man med andre værker af Faile vil man se, at den fulde

tekst er ”STORIES of LOVE”, hvilket igen passer godt ind i den præsenterede tolkning. Sammen med det tredje verbale udtryk, ”12¢” [12 cent], der er placeret øverst i højre hjørne, giver ”S of LOVE” mindelser om forsiden på gammeldags amerikanske tegneserier, pulp fiction romaner og lignende publikationer. I virkeligheden mener jeg, at man kan diskutere om dette tredje udtryk bør kategoriseres som verbalt eller ikonisk, da her er tale om et approprieret visuelt symbol, der i høj grad inviterer beskueren til at indsætte værkets ikonografi i en bestemt referenceramme, hvilket naturligvis har en stor indflydelse på selve værkets tolkning. Som med *Bunny Girl* kan der i øvrigt også her drages paralleller til popkunsten og Andy Warhol, der i flere af sine værker imiterede reklamer og magasinforsider, både verbalt og ikonografisk.<sup>36</sup>

Mens udtrykket ”aile” kan siges at være en del af det ikoniske udtryk, og befinder sig på samme virkelighedsniveau som den menneskelige gestalt, eksisterer de sidstnævnte verbale udtryk udenfor dette illusoriske billedrum. Jeg mener, at de i langt højere grad må opfattes som tegn, lavet på selve overfladen af værket som objekt, på samme måde som overskriften på forsiden af en publikation er adskilt fra en underliggende forsideillustration. Lige som det var tilfældet med *Bunny Girl*, er der heller ikke i det aktuelle værk tale om nogen udpræget grad af plastisk, illusorisk dybde. Men jeg mener dog, at den horisontale opdeling af baggrunden i en mørk træfarve øverst i billedet, og en mindre, hvid del forneden, kan læses som en slags horisontlinie. Denne er på sin vis med til at placere den menneskelige gestalt i en form plastisk billedrum, der besidder en noget større dybde end tilfældet var med *Bunny Girl*. Der er dog stadig ingen tvivl om, at vi her har at gøre med et selvstændigt billedrum, der ikke giver sig ud for at høre til i samme rum som beskueren og ej heller at være et vindue ud til verden.

Som det var tilfældet med *Bunny Girl*, fremstår dette værk først og fremmest som en opfordring til beskueren om selv at skabe en fortælling. Og her kan man umiddelbart mene, at det verbale udtryk ”STORIES of LOVE” står som et meget tydeligt signal på, i hvilken retning billedet skal tolkes – nemlig som en kærlighedshistorie. Men er det nu også rigtigt? Samtidig med at man får dette klare verbale udtryk ind på nethinden, distraheres man i høj grad af den tvetydige menneskelige gestalt, der knuger sin kanin og med sit uudgrundelige ansigtsudtryk sår tvivl om sikkerheden i kærlighedsbudskabet. Dette understreges af smerten, der er mejslet som et verbalt udtryk på drengens brystkasse – over hjertet – ligesom historiens mulige falskhed antydes i prismærket i øverste hjørne.

## Sammenfatning – selvstændige billedrum, flytbarhed og et metodologisk problem

Som vi har set, startede Faile med at klistre silketrykte plakater op på gaderne i New York, hvorefter de med tiden gik over til at lave stencileringer direkte på murene. I denne overgang har de i høj grad bibeholdt den implicite ramme som den firkantede plakat naturligt opstiller for værket, og som er med til at adskille billedrummet fra det rum beskueren befinder sig i. Opdelingen understreges af den tegneserieagtige stil, der kendetegner langt hovedparten af Failes produktion, ligesom den manglende brug af helfigurer og naturligt størrelsesforhold, er med til at tydeliggøre, at her er tale om et selvstændigt billedrum. I det valgte gadeværk understreges værkernes artificielle status ligeledes ved den måde kunstnerne har valgt at imitere ophængningen på et galleri. Det eneste, der virkelig kan siges at forbinde værkets og beskuerens virkelighedssfærer, er det verbale udtryk i toppen af billedet, og det er ikke til at sige med vished om dette udtryk er placeret af Faile eller ej. Vi kan således konkludere at *Bunny Girl* i høj grad eksisterer som et autonomt værk, der ikke i udpræget grad forholder sig til – eller er afhængigt af – sine omgivelser, og at det således er relativt problemfrit at flytte det fra én kontekst til en anden.

Dette er også tydeligt, når man ser på den måde, Faile har overført deres kunst til galleriverdenen. Den største umiddelbare visuelle forskel mellem de to analyserede værker er, at der tydeligvis har været mere tid til rådighed i skabelsen af galleriværket, hvilket har givet mulighed for at lave et mere komplekst værk; brug af flere farver, en mere nøjagtig tilpasning af lagene af akryl- og spraymaling, elementer af løbende maling og endelig lakering for at beskytte det færdige produkt. Desuden er galleriværket dateret og signeret, hvilket er en garanti for dets ægthed, altså et bevis på at det er en bestemt kunstner, der har lavet det – en sikkerhed som normalt ikke findes i forbindelse med gadeværkerne.<sup>37</sup>

Dette leder os frem til det påviste metodologiske problem med at identificere og verificere ophavsmanden til et bestemt værk, når man beskæftiger sig med street art. Dette er et tvivlsspørgsmål, som man sjældent vil støde på i forbindelse med moderne kunst i gallerisammenhæng, men som er en problematik, der efter min mening gælder for street art generelt, og som man som forsker derfor altid må være opmærksom på, når man studerer et givet værk. Afhængigt af undersøgelsens fokus, vil jeg derfor foreslå, at forskeren altid som udgangspunkt forholder sig til alle de forskellige visuelle aspekter af det konkrete værk, han står overfor, og at han derefter foretager en historisk/biografisk research, for at forsøge at verificere skaberen af de forskellige delelementer.

### 3. Banksy – den antikapitalistiske brandingstrategi

The streets are boring. So I think anyone like Banksy who makes it entertaining and treats people like people instead of consumers is brilliant. He's a surrealist who makes you think about the world in a completely different way.

- Damien Hirst.<sup>38</sup>

En dag i begyndelsen af september 2006 blev forlystelsen *Big Thunder Mountain Railroad* i Disneyland, Californien lukket ned af sikkerhedsmæssige grunde. En figur, der med sin orange fangedragt og sorte hætte ikke efterlod nogen tvivl om hentydningen til USA's deponering af såkaldte "illegale kombattanter" i en fangelejr ved Guantánamo Bay, var blevet placeret ved siden af rutschebanens togskiner.<sup>39</sup> Officielt frygtede man, at her var tale om et terrorangreb, men figuren viste sig ikke at udgøre nogen fysisk trussel; det var blot en oppustelig dukke iklædt en orange kedeldragt, en sort hætte og lænker på hænder og fødder. Det var det politiske budskab der lå bag, der potentielt var sprængfarligt. Dette er blot det – i skrivende stund – seneste mediestunt, som Banksy har gennemført, og som i høj grad har været med til at gøre ham berømt. Få dage forinden havde han plantet 500 kopier af en modificeret, og lidet flatterende, udgave af Paris Hiltons debutalbum i butikker over hele England, og han har tidligere indsmuglet og installeret sine egne værker hos blandt andet Tate Gallery i London (2003), Louvre i Paris (2004) og Museum of Modern Art i New York (2005), ligesom han samme år tog til Palæstina og malede på den israelske sikkerhedsmur.<sup>40</sup>

I lyset af de ovennævnte aktiviteter, samt naturligvis Banksys udøvelse af street art, er det måske ikke så underligt, at han er blevet kategoriseret som en både humoristisk, anarkistisk og socialt og politisk bevidst kunstner. Ud fra karakteren af hans arbejde, kan det samtidig ikke overraske, at han – i hvert fald tilsyneladende – af frygt for repressalier ihærdigt har værnet om sin identitet, og faktisk indtil videre har formået at forblive anonym.<sup>41</sup> Det er således meget lidt, der vides med sikkerhed om personen Banksy, men der er øjensynligt tale om en mand af kaukasisk afstamning, der er født i 1974 i Bristol, England. Han skulle efter sigende være søn af en fotokopist og have været i lære som slagter. I slutningen af 1980'erne, da han var omkring 14 år gammel, begyndte han sit kunstnerskab med at lave traditionel graffiti.<sup>42</sup> Men da han efter eget udsagn var for langsom i sit arbejde med den traditionelle frihåndstegning, inspireret af graffitien i New York, gik han i en alder af 18 år – altså omkring 1992 – over til at arbejde med stencileringer.<sup>43</sup> Dette ændrede hans udtryk markant. I stencileringen fandt han en på samme tid hurtig, detaljeret og klar grafisk teknik, der

tillige virkede tiltalende på ham på grund af dens politiske konnotationer.<sup>44</sup> Siden har Banksy gennem mediestunts, udstillinger og gadeværker i blandt andet London, Bristol, København, Los Angeles og New York, opnået en grad af offentlig berømmelse som ingen anden street artist. Dette har haft en positiv indflydelse på værdien af hans værker, og kan på mange måder siges at have gjort navnet Banksy til en form for *brand*. Ud over sine udstillinger har Banksy desuden lavet enkelte kommercielle opgaver, hvoraf det mest kendte eksempel nok er coveret til albummet *Think Tank* af den britiske gruppe Blur.

### **Analyse af gadeværket *Girl With Balloon***

*Girl With Balloon*, der er et af de mest enkle og kendte af Banksys motiver, forestiller på det ikoniske niveau en lille pige, der rækker ud efter en rød, hjerteformet ballon, der svæver et stykke foran hende. Denne version af værket (Fig. 7) – der i sin tid var at finde South Bank, nær ved London Bridge, men som siden hen er blevet malet over – har en grå murstensvæg som base, hvorpå kunstneren har stencileret den menneskelige gestalt med sort spraymaling. Under denne har han dog først håndtegnet highlights med hvid spraymaling, der hjælper til at fremhæve de dele af pigens krop, der ikke er sorte, og skiller dem ud fra den grå baggrund. Den hvide maling følger ikke konturerne af den menneskelige gestalt nøjagtigt, ligesom det heller ikke er alle dele af pigens krop der fremstår som hvide. Dette er med til at understrege det provisoriske i værkets udtryk, og den hast hvormed det sandsynligvis er lavet. Stencileringen af hjertet er lavet med rød spraymaling, mens sort er anvendt til ballonens snor. Da værket i høj grad er inkorporeret i byrummet omkring selve det ikoniske motiv, er det ikke muligt at definere dets dimensioner præcist, men den menneskelige gestalt er cirka 126 cm høj, hvilket svarer til det naturlige størrelsesforhold for en pige på cirka 8 år.<sup>45</sup> Værket bærer præg af at være placeret ubeskyttet i offentligheden, og andre aktører har tydeligvis tilføjet forskellige udtryk til det oprindelige værk. Blandt andet er der blevet trukket en utydelig hvid streg fra pigens hånd op til ballonens snor, ligesom dele af selve ballonen er blevet malet over med hvid, sort og guldfarvet spraymaling.

Som nævnt ovenfor er *Girl With Balloon* et værk, hvis dimensioner er svære at definere. Her er ingen rammer, hverken fysiske eller illusoriske, ingen markering af hvor værket starter eller stopper, og motivets gestalter er i høj grad beregnet på, at se ud som om de eksisterer i samme rum som beskueren. Det betyder at værket er ganske stedsspecifikt, og da tolkningen således i høj grad



Fig. 7. *Girl With Balloon*. Stencilering af Banksy, South Bank, London 2005.

afhænger af omgivelserne – det nedslidte udtryk fra gaden skaber både kontrast og medspil til værkets ikoniske udtryk – vil værket ikke nødvendigvis kunne fungere i alle sammenhænge. Stencileringen af den menneskelige gestalt er ganske realistisk i sit udtryk, og kunne se ud til at være baseret på et fotografi, hvilket er med til at forstærke det umiddelbare indtryk af, at gestalten faktisk eksisterer som en del af beskuerens eget rum. Der er dog ikke tale om noget fuldstændigt fotorealistisk udtryk i værket, ej heller noget forsøg på at skabe en egentlig trompe l’oeil effekt, da stencileringsteknikken har nødvendiggjort en vis idealisering af det fotografiske udtryk.<sup>46</sup> Denne form for plastisk udtryk kan virke som en opfordring til beskueren om at forholde sig meget direkte både til værket som umiddelbart visuelt signal og til den tematik og den kommentar til virkeligheden som det repræsenterer. Jeg mener således, at det er væsentligt, at forstå valget af det plastiske udtryk som et ønske om at lade værket indgå som en integreret del af byens virkelighed, hvilket kunstneren da også selv underbygger i et interview.<sup>47</sup> Ønsket om at skabe denne

sammenhæng, denne direkte involvering af beskueren, kunne tænkes at hænge sammen med kunstnerens ideologiske og politiske engagement, og et ønske om at skabe en forandring i folks bevidsthed – og derigennem muligvis i samfundet som helhed – med værket, i stedet for bare at skabe mere visuel støj i det offentlige rum.<sup>48</sup>

Mens der, som nævnt i introduktionen af Banksy, i flere af hans værker findes tydelige referencer til samfundets tilstand og politiske emner, har vi i dette tilfælde at gøre med et værk, der ikke umiddelbart kan kaldes direkte politisk eller samfundskritisk, og jeg oplever at værkets ikoniske udtryk først og fremmest kalder på en mere følelsesmæssigt orienteret tolkning. Som nævnt tidligere har vi at gøre med en lille pige, der rækker sin højre hånd ud efter en rød, hjerteformet ballon, der svæver foran hende, lige udenfor rækkevidde. På hendes hår kan man se, at hun har vinden i ryggen, og at ballonen altså er ved at blæse væk fra hende. Umiddelbart kunne det se ud som om den menneskelige gestalt mod sin vilje har mistet sin ballon – i overført betydning måske sit hjerte, eller sin barnlige uskyld. Set i forhold til konteksten som det befinder sig i, mener jeg, at man kan forstå værket som en kommentar til konsekvenserne af at vokse op i et koldt, gråt og trist urbant miljø, hvor følelser, fantasi og kærlighed kan være vanskelige at holde fast på. Hvis man ønsker at læse en bredere samfundskritik ind i værket, kan man også tale om de konsekvenser ændrede familiemønstre, med hyppigere skilsmisser og travle forældre, der skal realiserer sig selv hele livet igennem, har for de børn, der nu vokser op. Når pigen rækker armen ud, kan det ses som et forsøg på at få disse ting – kærlighed, følelser og tryghed – tilbage.

Ser man nærmere på pigens ansigtsudtryk, bliver det dog klart, at hun faktisk ikke entydigt ser ud til at være ked af det. Derimod kan antydningen af et smil anes på hendes læber, og ud fra hendes kropslige positur – hun står ret op og ned, og hæver kun sin højre arm, mens den venstre holdes ned langs siden – mener jeg heller ikke, at man kan sige, at hun virker anspændt eller specielt ivrig efter rent faktisk at nå ballonen. Denne observation leder mig frem til en anden mulig tolkning: Hun har med vilje givet slip på snoren, og lader af egen fri vilje ballonen fare ud i verden. Denne tolkning forhindrer naturligvis ikke, at der er en vis følelse af vemod, eller måske resignation, at spore i motivet, men nogen udtalt desperation fornemmes ikke. Pigens selvkontrol og hendes bevidste handling antyder, at hun besidder en vis modenhed, hvilket kunne lede til den tolkning, at hun måske skal ses som en metafor for noget andet og større end bare en 8-årig pige. Ballonen er formet som et hjerte, et arketyrisk symbol, der giver konnotationer af kærlighed og følelser. Måske handler værket mere bredt om ambivalensen ved at give slip på – eller miste – noget man på den ene side elsker, men som man på den anden side ved, at man ville kvæle, hvis man



insisterede på at holde fast. Som tidligere nævnt, har en ukendt aktør dog ønsket at genforene pigen med sit hjerte, og har derfor tilføjet en streg, der forbinder de to parter. Dette er med til at understrege, at det er lykkedes Banksy at få beskueren til at tage aktivt stilling. Da strengen er hvid, er det tydeligt at se, at der er tale om en senere tilføjelse, men havde den været lavet mere i tråd med det originale udtryk, ville det have ændret værket og dets betydning fundamentalt. Uden adskillelsen mellem pige og ballon, ville værket ikke have vækket de samme tanker og følelser, og ville derfor have været langt mindre interessant.

### **Analyse af galleriværket *Girl With Balloon***

I dette afsnit vil jeg se på en markant anderledes version af værket *Girl With Balloon* (Fig. 8), lavet som silketryk, og udgivet i 2004 af Pictures On Walls i 750 (150 signerede og nummererede, 600 nummererede) eksemplarer. Silketrykket er lavet med sort og rød blæk på tykt, mat og cremefarvet papir og måler 50x66cm. Da der er to farver i trykket, er der med al sandsynlighed også anvendt to skærme i trykkeprocessen, der i høj grad minder om den måde stencileringer bliver skabt.<sup>49</sup> Der er ikke anvendt highlights på de lyse dele af pigens krop, hvilket i nogen grad får den til at falde sammen med baggrunden. Dette giver et enklere og mere rent udtryk, end det var tilfældet med gadeværket.

På grund af de klare grænser, der definerer værkets fysiske dimensioner, er der her i højere grad end i gadeværket tale om et selvstændigt billedrum, der er adskilt fra det rum beskueren befinder sig i. Der er ikke gjort noget forsøg på at lægge et dybdeperspektiv ind i billedet, og billedrummet fremstår da også meget fladt. Selv om kunstneren har bibeholdt en relativt realistisk, om end stadigvæk meget forenklet, stil i det ikoniske udtryk, er han gået bort fra det naturlige størrelsesforhold. Således er den menneskelige gestalt her cirka 25,7cm høj, hvilket svarer til et forhold på omtrent 1:5, sammenlignet med det tidligere analyserede værk.<sup>50</sup> Sammen med de markerede grænser og manglen på plastisk dybde, der i høj grad får værket til at fremstå som en flad overflade – som netop et kunsttryk med sin egen artificielle virkelighed, frem for en illusionistisk del af beskuerens rum – har gestaltens størrelse stor betydning for den måde, man som beskuer opfatter værket. Billedet kommunikerer stadig de følelser af tab og måske melankoli, som jeg har nævnt i analysen ovenfor, men der er ikke den samme umiddelbare forbindelse imellem beskuer og værk, fordi gestalten, på grund af sin størrelse, ikke længere er lige så troværdig. Det

mindre format gør det også vanskeligt at aflæse detaljerne i pigens ansigtsudtryk, hvor jeg dog stadig opfatter antydningen af et smil.



Fig. 8. Banksy, *Girl With Balloon*. Silketryk, privat samling 2006.

Som vi har set, indeholder værket altså i høj grad et selvstændigt billedrum, tydeligt afgrænset fra omgivelserne. Dette har også den betydning, at den ydre kontekst, der jo i gadeværket var en væsentlig faktor i tolkningen, her får en noget anderledes rolle. For det første er der jo tale om et tryk, der let kan flyttes fra sted til sted, hvilket betyder, at kunstneren ikke har nogen mulighed for at kontrollere, hvilken kontekst værket kommer til at indgå i. Til gengæld er han så, i modsætning

til på gaden, i langt højere grad sikker på, at der ikke bliver manipuleret med udtrykket i selve værket, da det er beskyttet af sin monetære værdi.<sup>51</sup> For det andet er der tale om et kommercielt kunsttryk, der med al sandsynlighed vil blive pænt indrammet og præsenteret i private hjem eller på gallerier. Disse sammenhænge repræsenterer et markant skift fra det urbane miljø, hvor motivet først blev præsenteret, og sammen med trykkets renskurede, cremefarvede baggrund, fjernes kontrasteringen af det romantiske og uskyldige med det rå og urbane. Tabet af denne kontrast sammen med manglen på opfordring til direkte engagement og interaktion efterlader os i sidste ende med et langt mere harmløst og uinteressant værk end det oprindeligt præsenterede.

### **Sammenfatning – stedspecifikke værker, interaktion og den vanskelige overgang fra gade til galleri**

Som vi har set, startede Banksy med at lave traditionel graffiti, men gik efter nogle år over til at arbejde med stencileringer. Kunstneren har i høj grad benyttet dette medie til at skabe meget realistiske figurer, der er integrerede i – og afhængige af – den ydre kontekst de befinder sig i. Værkerne har ofte ingen rammer, hvilket er med til at forstærke illusionen af, at gestalterne tager del i beskuerens rum. Dette har stor betydning for indtrykket og tolkningen af værket, der til tider kan ændre sig markant, når der laves om på størrelsesforholdene eller værket flyttes fra en sammenhæng til en anden.

Dette bliver tydeligt i forhold til silketrykket *Girl With Balloon*, der fremstår langt mere pænt og nydeligt end sin modpart på gaden. Dette skyldes til dels ændringen af den ydre kontekst, men det ses også, at man ikke har været presset tidsmæssigt, og at man derfor har haft mulighed for at skabe et langt mere rent udtryk uden visuel støj og med en perfekt kompositionsmæssig placering af de forskellige billedelementer. Det rene udtryk understreges også af, at man har valgt at gengive værket ved hjælp af professionel trykkes teknik frem for med spraymaling. Disse faktorer medvirker til at fjerne den interessante kontrast mellem de ikoniske og materielle/plastiske niveauer, der opstod i gadeværkets mere rå og hastige udtryk.

I overgangen fra gade til galleri ser vi tillige, hvordan værket går fra at være et usanktioneret urbant udtryk, der i princippet kan være lavet af – og for – hvem som helst, til at blive et kommercielt produkt, hvis ægthed verificeres gennem signatur og/eller nummerering, og som henvender sig til udvalgte købere, der har midlerne til at anskaffe sig et kunstværk. Med gadeværket

i tankerne, kan der ligeledes knyttes an til det tidligere påviste metodologiske problem omkring visheden om værkets skaber. I dette tilfælde er tilføjelserne så klodsede, at der ikke levnes megen tvivl om, hvad der er det oprindelige udtryk, men ændringerne understreger, at Banksys værker fremprovokerer en reaktion og en stillingtagen, der leder til en direkte interaktion mellem værk og beskuer.

#### 4. En komparativ analyse af Faile og Banksy – udviklingen af kunstneres udtryk i overgangen fra gaden til galleriet

Indtil nu har jeg set isoleret på værker af henholdsvis Faile og Banksy, der hver især har arbejdet med både gaden og galleriet som kontekst. Ud fra sammenfatningerne af kapitel 2 og 3 kan man konstatere, at der er nogle grundlæggende forskelle i den måde kunstnerne udtrykker sig, og den måde værkerne fungerer på, inden for disse to kontekster. Man kan se, at værkerne i overgangen fra gaden til galleriet generelt bliver gjort til flyt- og salgbare objekter.<sup>52</sup> For Banksys *Girl With Balloon* har dette haft en markant effekt på værkets gennemslagskraft, blandt andet på grund af en justering af størrelsesforholdene og tabet af den urbane kontekst. I de analyserede værker af Faile synes udtrykket i denne sammenhæng dog at være mere eller mindre uberørt, hvilket kan forklares med værkernes relative uafhængighed af den ydre kontekst. Mens det på gaden er ganske normalt, at værker enten fjernes af myndighederne, males helt over af andre kunstnere eller at der bliver føjet nye elementer til det oprindelige udtryk, er det stort set utænkeligt inden for galleriverdenen. Dette hænger sammen med kunstverdenens fastsættelse af en monetær værdi, der er med til at gøre værkerne bevaringsværdige. Værdien er afhængig af, at værket utvetydigt kan tilskrives en navngiven kunstner og at det fremstår i original og ubeskadiget tilstand. Endelig kan man påpege, at spørgsmålet om lovligheden i den kunstneriske handling spiller en stor rolle for værkets udtryk. I Failes galleriværk kan det ses, at kunstnerne har givet sig bedre tid i skabelsen af det lovlige galleriarbejde, end det kriminaliserede gadearbejde giver mulighed for, mens Banksy i dette tilfælde er gået over til at arbejde med et andet medie, silketrykket.

I det følgende vil jeg arbejde videre med de konklusioner man kan drage af analyserne, og jeg vil søge at underbygge disse ved at sætte dem ind i et bredere perspektiv. Jeg vil gå nærmere ind i undersøgelsen af de forskelle, som jeg allerede til dels har påpeget, at der hersker i den måde Faile og Banksy anvender – og forholder sig til – street art som medie, og jeg vil argumentere for at overgangen fra gade til galleri, på grund af disse grundlæggende forskelle, foregår på ganske forskellige præmisser, samt at dette har haft stor indflydelse på den måde aktørernes galleriarbejde siden hen har udviklet sig. Jeg vil her blandt andet komme ind på vigtigheden af kunstneres forskellige ideologiske udgangspunkter, og for at underbygge min argumentation vil jeg inddrage yderligere historisk og biografisk materiale. Jeg vil desuden inddrage eksempler på nyere værker fra kunstneres produktion, dog uden at gennemføre egentlige analyser.

Allerede i min indledning nævnte jeg, at man kan argumentere for, at der implicit i street art som udtryksform ligger et oprør imod den institutionelle kunstverden. Ligeledes kan man ofte læse en mere eller mindre eksplicit kritik af de dominerende kulturelle og politiske værdier i samfundet ind i det enkelte værk. En sådan tolkning tillægger i høj grad udøveren af street art en rolle som idealistisk og politisk bevidst dissident. Hvilket i mange tilfælde kan være berettiget. Men det er vigtigt at være opmærksom på, at der kan være mange andre grunde til at sætte værker op på gaden end politisk aktivisme. Dette gælder ikke mindst nu, efter at den dominerende kultur i højere og højere grad er begyndt at anerkende og imitere det usanktionerede urbane udtryk. Således anvender flere og flere kommercielle producenter i dag formsproget fra street art kulturen for at *brande* deres produkter som ungdommelige eller oprørske, hvilket til dels har til formål at nå ud til målgrupper, der ikke nås effektivt med konventionelle reklamer. Denne form for marketing er del af et komplekst kommercielt spil mellem mod-/subkulturer af forskellig art og den dominerende kultur, som arkitekten Friedrich von Borries har argumenteret for i bogen *Who's Afraid of Niketown?*.<sup>53</sup>

I analyserne i kapitel 2 og 3 har jeg allerede givet læseren et indblik i, hvordan Faile og Banksy forholder sig forskelligt til street art som medie. Denne forskellighed i indgangen til mediet kan sammenholdes med aktørernes sociale og uddannelsesmæssige baggrund. Som vi har set, har medlemmerne af Faile alle formelle videregående uddannelser inden for design. Allerede inden de mødtes, arbejdede de inden for forskellige kreative arenaer, og deres street art udgjorde derfor kun én af flere muligheder for at udtrykke sig.<sup>54</sup> Da de begyndte på street art, var det både fordi de fandt energien og livet i miljøet inspirerende, men også fordi det som tidligere beskrevet var en effektiv måde at promovere sig selv, på samme måde som et firma skaber opmærksomhed omkring et produkt gennem guerillamarketing.<sup>55</sup> Deres arbejde synes således ikke eksplicit at have været drevet af nogen speciel indignation over politiske eller sociale forhold.<sup>56</sup> Banksy kommer fra en meget anderledes baggrund. Han har øjensynligt ingen formel uddannelse, hverken inden for kunst/design eller i det hele taget, og hans motivation for at gå ind i traditionel graffiti synes at have været markant anderledes end det, der drev Faile. I stedet for at se det usanktionerede urbane udtryk som én af flere mulige måder at udtrykke sig på, synes det for Banksy at have været den eneste reelle mulighed for at blive hørt.<sup>57</sup> Som jeg ser det, har Banksy altså fra begyndelsen været underordnet den dominerende kultur, repræsenteret ved blandt andet skole- og retssystemet. Dette kan muligvis have medvirket til en social og politisk indignation, der har ført til det eksplicit oprørske og politiske udtryk, der kendetegner en stor del af hans arbejde. Med sin baggrund tilhørte Banksy fra begyndelsen en subkulturel sfære, uden den symbolske kapital til reelt at kunne begå sig inden for

den dominerende kultur med succes, der kæmpede for at ændre på samfundets dominerende værdier.<sup>58</sup> Medlemmerne i Faile er, med deres høje uddannelser og varierede baggrund, i langt højere grad repræsentanter for en modkultur, en form for avantgarde, der ligger på niveau med den dominerende kultur i forhold til besiddelsen af symbolsk kapital, og som derfor ikke på samme måde nødvendigvis må kæmpe for en forandring af de sociale eller politiske strukturer.

Når disse sociale positioneringer er interessante i forhold til det kunstvidenskabelige felt, er det fordi, de valgte kunstneres baggrund kan ses reflekteret i den måde, de anvender især det plastiske niveau i deres værker. Som vi har set tidligere, er Failes værker forholdsvis politisk neutrale. De er desuden lukkede om sig selv, og er beregnede på at opleves som netop billeder. Banksys arbejde er derimod ofte eksplicit politisk og fungerer på et mere komplekst plan, hvor han gennem en form for kontrastering søger at placere figurerne i samme rum som beskueren. I Banksys værker oplever jeg således en meget mere direkte interaktion mellem værk og beskuer, mellem kunst og virkelighed, hvilket kan tolkes som et udtryk for kunstnerens ønske om social forandring gennem direkte engagement, identifikation og stillingtagen fra beskuerens side.

Et godt eksempel på dette finder vi i fotografiet på forsiden af denne tekst (Fig. 1), der forestiller en væg med stencileringer af henholdsvis Banksy (til venstre) og Faile (til højre). Banksy har lavet en stencilering af en dreng, der holder en malerpensel i hånden, mens han kigger ud mod beskueren. Penslen er tydeligvis dyppet i lyserød maling, og ved siden af den menneskelige gestalt er malet et hjerte med samme farve. Ligesom det var tilfældet med *Girl With Balloon*, er den menneskelige gestalt i naturligt størrelsesforhold, og den direkte øjenkontakt fremprovokerer en øget relation mellem beskuer og værk. Det flade billedrum medvirker samtidig til nærmest at løfte den menneskelige gestalt ud fra baggrundens meget materielle og grove overflade, så der – på trods af stencileringens stiliserede udtryk – opnås en form for trompe l’oeil effekt. Værket er et glimrende eksempel på de mange virkelighedsplaner, de forskellige grader af virkelighed, som Banksy ofte opererer med i sine værker. Man kan se dette værk som et materielt hele, et værk hvor både drengen og hjertet er malede figurer, der eksisterer i samme billedrum. Men som skitseret ovenfor, kan man også få oplevelsen af, at den menneskelige gestalt befinder sig i samme rum som beskueren, og at det er *ham*, der har malet hjertet, der således befinder sig på sit eget virkelighedsplan. Hjertets tydelige materielle karakter, som løbende maling på en mur, er med til at skabe en kontrast, der fremhæver den menneskelige gestalt som værende en del af beskuerens rum.<sup>59</sup> I samme fotografi kan vi også se et eksempel på et af Failes værker. Sammenlignet med værket af Banksy, fremstår dette langt mindre integreret i omgivelserne. Billedrummet adskiller sig fortsat fra disse ved

stencileringens firkantede format, der udgør en tydeligt markeret grænse for værket. Formatet er også understreget af unøjagtigt placeret lyserød baggrundsmaling, der er med til at understrege motivet som en malet overflade. Her er tale om samme farve, som i Banksys værk, hvilket tyder på, at kunstnerne har lavet værkerne i fællesskab.<sup>60</sup> I forhold til *Bunny Girl* og *Bunny Boy*, har Faile her udviklet deres udtryk, og skabt et langt dybere og mere sammenhængende billedrum som gestalterne indgår i.<sup>61</sup> I kraft af sit unaturlige størrelsesforhold og den idealiserede stil kan motivverdenen dog stadig ikke gøre krav på at skulle forstås som en troværdig forlængelse af beskuerens virkelighed.

For nu at klarlægge hvilken betydning de påviste forskelle mere overordnet har haft for kunstnernes udvikling i gallerisammenhæng, vil jeg tage udgangspunkt i en observation udført af den svenske billedkunstlærer Cecilia Andersson. I sin doktorafhandling om *gatukunst*,<sup>62</sup> skriver hun følgende om sin oplevelse af en galleriudstilling af Banksy:

På väggarna hängde verk med den karaktäristiska stil som utgör varumärket Banksy. Gallerikontexten transformerade emellertid dessa alster till just verk av en konstnär, där överraskningsmomentet, de speciella förutsättningar som handlar om tid och rum, det vil säga den fysiska platsen och aspekten av flyktighet, förtogs. Konsekvenserna av att lyfta gatukunst från ursprungskontexten till ett galleri blir att det som representerar gatukonstens speciella funktion och dess specifika väsen går förlorad.<sup>63</sup>

Andersson udtaler sig her på baggrund af en konkret personlig oplevelse af Banksys værker i en gallerikontekst. Som vi allerede har set i mine analyser af versionerne af *Girl With Balloon*, er jeg meget enig med hendes observation i forhold til vigtigheden af tabet af den betydningsdannende kontekst, når vi taler om langt de fleste arbejder af netop Banksy. Desværre vælger Andersson efterfølgende at overføre sin observation på street art i almindelighed, og konkluderer at al gadekunst mister sin identitet i overgangen mellem gade og galleri. Denne generelle konklusion er efter min mening noget unuanceret. Min pointe med denne tekst er netop, at forskellige udøvere af street art forholder sig på forskellige måder til den urbane kontekst; Failes værker kan – i modsætning til Banksys – generelt overføres ganske problemfrit til nye kontekster, fordi de som udgangspunkt er designede ikke blot til gadens kontekst, men som autonome billedverdener, der med succes kan forholde sig til mange sammenhænge.

Det virker som om, at Banksy selv er opmærksom på det problematiske i at overføre hans gadeværker til galleriet. Og selv om han stadig skaber kommercielle værker ud fra sine



gadearbejder, har han også tilpasset sin stil til galleriets omgivelser inden for de senere år: Den 13. oktober 2005 åbnede udstillingen *Crude Oils* i London. Her gik Banksy bort fra stencileringer og udstillede i stedet fortrinsvis modificerede klassiske skulpturer og oliemalerier. På ét billede er et par indkøbsvogne blevet smidt i Monets åkandedam, mens en miljøkatastrofe truer på stranden i Jack Vettrianos *The Singing Butler* (Fig. 9). En stor mængde levende rotter – der er et af de mest udbredte motiver i Banksys gadearbejde – løb frit rundt mellem benene på folk inde i galleriet, hvilket gjorde at udstillingen fik en hel del opmærksomhed fra både publikum, medier og sundhedsmyndighederne.<sup>64</sup>



Fig. 9. Banksy, *Crude Oil*. Olie på lærred, London 2005.

Også hans seneste soloudstilling, *Barely Legal. A three day vandalised warehouse extravaganza*, der fandt sted i Los Angeles fra 15.-17. september 2006, udgjordes for en stor del af denne type modificerede værker, dog blandet med udpluk af hans gademotiver (Fig. 10). På trods af titlen

indebar udstillingen ikke nogen vandalisering af selve udstillingsstedet, en lagerbygning i Los Angeles, hvis specifikke placering blev holdt hemmelig indtil sidste øjeblik. Officielt for at myndighederne ikke skulle få fat i Banksy, men nok i mindst lige så høj grad for at skabe hype og mystik omkring udstillingen. På den eksklusive åbningsaften blev de flytbare værker solgt til indbudte stjerner som Brad Pitt og Angelina Jolie for flere hundredetusinder dollars. Ved denne udstilling var rotterne blevet skiftet ud med en elefant, der gik rundt inde i et af udstillingsrummene, malet i samme mønster som det opsatte tapet. Efter sigende som et symbol på den fattigdom vi alle ved eksisterer i store dele af verden, men som ingen – ifølge Banksy – taler om.



Fig. 10. Galleriophængning af Banksy, Los Angeles 2006.

Som jeg ser det, har Banksy været *nødt til* at genopfinde sig selv i sit galleriarbejde, netop fordi mange af hans værker radikalt ændrer betydning, når de ændrer kontekst. På trods af dette visuelle og materielle stilskifte har han dog fundet en måde at holde fast i *essensen af sit budskab* om

politisk bevidsthed, oprør og kulturel antielitisme. Og mens hans såkaldte ”vandaliserede oliemalerier” på en måde kan ses som galleriverdensens version af gadens usanktionerede urbane udtryk – der forholder sig kritisk og spørgende til sin kontekst, og som også kommenterer og ændrer på andre kunstneres udtryk – har hans brug af levende dyr altid skabt en del pressedækning og provokeret folk til at reagere og tage stilling, på samme måde som de happenings, der nævntes i kapitel 3.<sup>65</sup>

Mens Banksy således har ændret sig markant visuelt, er Faile i stedet blevet ved med at udvikle deres genkendelige visuelle stil og den ikonografi, som man finder i deres gadeværker. Dette hænger efter min mening sammen med, at det – i manglen på en klar underliggende ideologisk strømning – i høj grad netop er den visuelle stil, der definerer dem. Et eksempel på udviklingen er den måde gestalterne – som vi allerede har set – med tiden er blevet sat ind i et dybere billedrum.<sup>66</sup> En anden meget interessant udvikling er, at gruppen i løbet af 2006 er begyndt at skabe store



Fig. 11. Faile, *PDX Red 3 Canvas*. Akryl og silketryk på lærred, Portland 2006.

akrylmalerier på lærred, hvor billedrummet er meget fragmenteret, hvilket medvirker til, at man kommer til at se på værket som en materiel overflade. Den måde de forskellige motiver er stencilerede lag på lag, ser jeg som en reference til de lag af afrevne plakater, man finder visse steder i de urbane miljøer (Fig. 11).<sup>67</sup>

I forbindelse med disse collagelignende værker, begyndte Faile i efteråret 2006 også at kombinere deres egne figurer med mere politisk ladede udtryk, som avisoverskrifter og billeder af politiske figurer som eksempelvis Mao, Mahmoud Ahmadinejad og Nixon (Fig. 12), hvilket kunne



Fig. 12. Faile, *PDX Black & White 06*. Akryl/silketryk/spraymaling på papir, Portland 2006.

være tegn på en ny – og mere politisk orienteret – retning for gruppen. I dette eksempel er den efterhånden velkendte tøjdyrskanin blevet del af en helt ny sammenhæng, der skaber en mængde

interessante konnotationer, hvis man for eksempel kæder den tvetydige stemning, der hersker i de værker, kaninen tidligere har været en del af, sammen med Nixons politiske historie.

Faile lægger ikke skjul på, at de arbejder kommercielt, og de fremstår i det hele taget meget åbne omkring deres arbejde. Myten om den anonyme og ideologiske rebel har til gengæld fulgt Banksy længe,<sup>68</sup> og i kombination med hans humoristiske sans er den blevet en stor del af hans offentlige identitet, der – til trods for hans modstand mod den etablerede kunstverden og kommercialisering generelt – i høj grad i dag tegner navnet Banksy som et *brand* på linie med for eksempel Louis Vuitton. Disse forskellige positioneringer har haft en vis indflydelse på den måde publikum vurderer kunstnernes produktion. Banksy bliver konstant vurderet ud fra om han har ”solgt ud” – altså om han følger den moralske og etiske linie, der forventes af ham, eller om han er bukket under for de kapitalistiske og elitistiske strukturer, han som udgangspunkt har kritiseret så hårdt.<sup>69</sup> Denne diskussion bliver sjældent taget op i forhold til Faile, hvilket der kan være flere forklaringer på: Banksy har i nogen grad forladt sit oprindelige visuelle udtryk, mens Faile har bibeholdt deres. Samtidig har Faile ikke været erklæret antikapitalistiske eller modstandere af kunstverdenen, hvilket mindsker paradokset i at sælge sine billeder for flere tusinde dollars. Og sidst, men ikke mindst, er Faile ganske enkelt ikke blevet lige så store inden for kunstverdenen endnu. Dette sidste punkt kan synes paradoksalt, eftersom de jo netop har arbejdet bevidst mod en kommerciel karriere. Det kan dog hænge sammen med, at Banksy, som tidligere nævnt, har haft større mulighed for at brede sig ud til andre medier og for eksempel lave spektakulære mediestunts, fordi det er konceptet, og ikke det visuelle udtryk, der er hovedsagen i hans arbejde.

## 5. Konklusion og perspektivering

I denne tekst har jeg påvist, at street art som kunstnerisk felt ikke er så homogent, som det ofte portrætteres, og at forskelle udøverne imellem kan have en stor betydning i overgangen fra gaden til galleriet. Gennem konkrete komparative analyser af værker af Faile og Banksy har jeg fremdraget nogle af de forskelligheder, der eksisterer inden for det usanktionerede urbane udtryk. Centralt i diskussionen står aktørernes motivation for at gå ind i street art, deres ideologiske og sociale udgangspunkter (mod-/subkultur), samt de visuelle konsekvenser, som jeg mener, at man kan udlede af disse faktorer. Her har jeg specielt beskæftiget mig med brugen af det plastiske niveau i værkerne, og med den rolle dette spiller, når værket skifter kontekst fra gade til galleri. Jeg har påpeget vigtigheden af, at Banksy i høj grad skaber stedspecifikke værker, der er problematiske at fjerne fra deres urbane kontekst uden samtidig at fjerne meget af værkets gennemslagskraft, mens Faile på deres side skaber langt mere selvstændige værker, der mere eller mindre frit kan anvendes i mange forskellige sammenhænge. Jeg har påpeget, at mens Banksy ganske vist har en let genkendelig visuel stil i sit gadearbejde, er han i lige så høj grad defineret af sin humor og sin modstand mod de elitistiske strukturer i samfundet, og at disse ikke-visuelle kendetegn kan overføres til mange forskellige udtryksformer, hvilket giver ham et stort spillerum. Faile er derimod mest kendte for deres visuelle designs, og selv om de har mulighed for at overføre dem til forskellige medier, er de i høj grad nødt at begrænse sig til at arbejde med variationer af de samme ikonografiske udtryk, for ikke at miste deres identitet og umiddelbare genkendelighed.

Det har ikke været formålet med denne tekst at lave en definitiv eller udtømmende analyse af Faile og Banksys kunstnerskaber, ej heller af street art som medie. I forhold til de valgte udøvere viser de sidste billedeksempler tydeligt, at deres udtryk i øjeblikket er under forandring. Og havde jeg valgt at beskæftige mig med andre udøvere, havde jeg sandsynligvis fokuseret på andre perspektiver i feltet. Pointen har således grundlæggende været at vise den store variation, der hersker inden for et felt, der ofte betragtes som ganske homogent, både hvad angår udøvere og budskaber.

## Noter

<sup>1</sup> Jeg bruger betegnelsen *street art* for at komme ud over de begrænsninger og konnotationer, som jeg mener, at termer som *graffiti* og *spraykunst* (jf. Staffan Jacobson, *Den Spraymålade Bilden. Graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*. Lund: Aerosol Art Archives 1996, s. 10-14) bærer med sig, og som mange af udtryksformerne i det offentlige rum ikke kan indeholdes i. *Street art* skal altså her forstås som et overordnet begreb for *usanktionerede urbane udtryk*, der inkluderer både *spraykunst* (frihåndstegning og stencileringer), *maleri*, *plakatkunst*, *stickers*, *installation*, *skulptur* med videre, udført og/eller placeret i det offentlige rum uden tilladelse.

<sup>2</sup> Belén Dezzi & Guido Indij, "To stencil, forever!" i Guido Indij (red.), *Hasta la victoria, stencil!* Buenos Aires: la marca editora 2004, s. 214.

<sup>3</sup> 18. oktober 2006 var Banksys *Mona Lisa* på forsiden af auktionskataloget for Sotheby's i London (Deborah Thomas (red.), *Sotheby's Contemporary Art, Olympia London, 18 October 2006*. London 2006), og værket, der var vurderet til £15.000-20.000, endte med at blive solgt for £57.600 – Tara Mulholland, "From street to gallery, the pochoir artist arrives." i *International Herald Tribune*, 10. november 2006.

<http://www.iht.com/articles/2006/11/10/features/pochoir.php?page=1> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>4</sup> Se eventuelt Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press 1993.

<sup>5</sup> Se eventuelt Jan-Gunnar Sjölin (red.), *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*. Lund: Studentlitteratur 1998, s. 78-118.

<sup>6</sup> Man kan dog principielt følge graffitiens historie helt tilbage til de ældste hulemalerier, hvilket flere forfattere har gjort. For den, der måtte ønske et lidt mere udførligt historisk overblik, vil jeg anbefale introduktionen til *Stencil Graffiti* af Tristan Manco, samt Richard Lachmanns artikel "Graffiti as Career and Ideology" som min oversigt til dels bygger på.

<sup>7</sup> Jacobson 1996, s. 26.

<sup>8</sup> Richard Lachmann, "Graffiti as Career and Ideology." i *American Journal of Sociology*, 94. University of Chicago 1988., s. 247.

<sup>9</sup> *Tags* er den hurtigste og mest forekommende form for graffiti, hvor et enkelt ord, som regel et navn, bliver skrevet med en sprittusch eller *spraymaling*. *Throw-ups* er som regel også et ord eller et logo, men er større og kræver mere tid. *Pieces* er den mest tidskrævende type, der som oftest inkorporerer både skrift og billeder for at skabe et samlet værk – se evt. Jacobson 1996, s. 12.

<sup>10</sup> Lachmann beskriver hvorledes øget patruljering, hårdere straffe og især politivold var effektive midler til at få udøverne ud af undergrundsstationerne – Lachmann 1988, s. 247f.

<sup>11</sup> *Ibid.* Lachmann pointerer, at graffitien faktisk allerede i 1970'erne var flyttet op på lærredet og ind på gallerierne. Men på dette tidspunkt var det sociale miljø inden for subkulturen så stærkt, at det ikke havde nogen stor indflydelse på den enkelte kunstner, der stadig så undergrundsstationerne som arenaen for sit *virkelige* arbejde. Efter politiets øgede indsats i 1980'erne blev det sociale miljø svækket betydeligt, og dermed kom galleriverdenen i langt højere grad til at påvirke de kunstnere, der lavede post-graffiti.

<sup>12</sup> Cecilia Andersson, *Rådjur og raketer. Gatukunst som estetisk produktion och kreativ praktik i det offentliga rummet*. Stockholm: HLS Förlag 2006, s. 29.

<sup>13</sup> En stencilering laves ved, at en skabelon (stencil) placeres over værkets base, hvorefter der sprayeres eller males ovenpå den, således at det udskårne mønster aftegnes på basen. For mere komplekse figurer anvendes mere end én stencil, og man taler da om en stencilering med flere lag. I min terminologi skelnes altså mellem *stencil*, der er selve den fysiske skabelon, og *stencilering*, der er resultatet af brugen af skabelonen (altså værket).

<sup>14</sup> Der er mange eksempler på stencileringens tilknytning til en politisk agenda, som for eksempel i Argentina i årene omkring 1933-34 hvor stencileringer blev brugt som et protestmiddel på gaden imod det herskende militærdiktatur – David Alfaro Siqueiros, "Spray Away!" i Indij (red.) 2004, s. 227.

<sup>15</sup> Tristan Manco, *Stencil Graffiti*. London: Thames & Hudson 2002, s. 9.

<sup>16</sup> Lachmann 1988, s. 234f.

<sup>17</sup> *Hærværksgraffiti – information og gode råd til forebyggelse og bekæmpelse*. København: Københavns Kommune 2005, s. 7.

<sup>18</sup> "To be up" er et begreb, der bruges om en person (ikke om et værk). Det betyder ganske enkelt, at personen har værker oppe, for eksempel på byens mure.

<sup>19</sup> Fra hjemmesiden for Lazarides Gallery, der repræsenterer Faile i England – <http://www.lazinc.com/artists/faile/biography/> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

---

<sup>20</sup> Udstillingen gik fra 22. november til 30. december 2002. Se <http://www.kopenhagen.dk/fileadmin/oldsite/indeximage/faileakay.htm> for mere information (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>21</sup> E-mail fra Patrick Miller 19. november 2006.

<sup>22</sup> "[...] we spent a great majority of our time in the screenprinting lab creating many mono-prints with a lot of hand painting involved." – e-mail fra Patrick Miller 19. november 2006. Se eventuelt også Naoko Fukushi, "Faile" i *Shift E-zine* vol. 94/2004. <http://www.shift.jp.org/094/faile/> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>23</sup> Lachlan Blackley, "Faile" i *Graphic Magazine* 6/2004, s. 16.

<sup>24</sup> "Our process is very similar to what may be called Visual Djing. We collect bit [sic] and pieces and reassemble them to create a new image and meaning. [...] We use sources from everywhere, there is no specific place. [...] We try to change everything to make it original. Going back in and redrawing sections or combining many images to make something simple." – e-mail fra Patrick Miller 19. november 2006.

<sup>25</sup> I 2001-2002 arbejdede Faile sammen med ProdKeds om designet af en serie fodtøj og de har siden hen arbejdet sammen med Asics Onitsuka Tiger (også fodtøj), ligesom de i 2003 var involverede i produktionen af kollektionen *Faile for Cashmika*, der bestod af kashmirtøj udsmykket med motiver fra Failes billedverden i samarbejde med designeren Cashmika – <http://www.faile.net/> og <http://www.jereport.com/archive/issue23/index.html> (links senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>26</sup> Den horisontale linie er en synlig – og utilsigtet – markering af, hvor den øvre kant af den stencil, der er anvendt til at lave kvinden og kaninen, har gået.

<sup>27</sup> I en samtale med en af bygningens beboere 9. november 2006 fik jeg bekræftet, at her er tale om usanktionerede værker.

<sup>28</sup> "[...] the borders indicate that it is to be accepted as a painted surface [...]. Moreover, the absence of false plastic elements within the pictorial tiers clearly means that the whole must be seen as a series of pictures on the wall surface." – Sven Sandström, *Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the renaissance*. Uppsala: Almqvist & Wiksell 1963, s. 21.

<sup>29</sup> "Udskud" er et negativt udtryk om en person. Det kan for eksempel relateres til udtrykket "white trash", der ofte bruges om visse dele af USA's fattige hvide befolkning.

<sup>30</sup> Se eventuelt <http://www.imdb.com/title/tt0066482/> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>31</sup> "This 'trash' was [not] written by us. That is not a word we've used in our work" – e-mails fra Patrick Miller 19. november 2006. Det indsatte ord "not" i første sætning, der jo har stor betydning, var udeladt i den første e-mail, men blev korrigeret samme dag, da jeg bad om en klargørelse.

<sup>32</sup> Man har sandsynligvis anvendt en stencil, der udelukkende markerer motivets ydre grænser.

<sup>33</sup> "All the wood is found wood and it takes a little time to find that, therefore it will also not be exactly the same [as another piece we were discussing]" – e-mail fra Patrick Miller 7. September 2006.

<sup>34</sup> "We try to incorporate the idea of duality with our images. Mixing a variety of images and messages to show something both positive and negative. Some have a very direct effect [...]. Whereas the Bunny Boy and Girl offer something more curious and inquisitive." – Blackley 2004, s. 16.

<sup>35</sup> Signaturen er til gengæld flyttet til bagsiden af værket, hvor det også er dateret.

<sup>36</sup> To eksempler er de forskellige versioner af Warhols *Storm Door*, se eventuelt <http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-2005-09-andy-warhol/> (link senest afprøvet 2. januar 2007) og *Raphael I – \$6.99 fra 1985* (se eventuelt Lise Kaiser (red.), *Andy Warhol and His World. Louisiana Revy*, Vol. 40, No. 2, April 2000, s. 18).

<sup>37</sup> Det bør bemærkes, at værker på gaden til tider bærer en form for signatur – de kan for eksempel være taggede – men der er aldrig nogen umiddelbar garanti for at denne er ægte.

<sup>38</sup> Stuart Jeffries, "You have to laugh, really" i *The Guardian* 14. November 2006 – <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1947108,00.html?gusrc=rss&feed=1> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

Banksy er inkluderet i Hirsts *murderme collection*, der blev udstillet i uddrag på Serpentine Gallery i London fra 25. november 2006 til 28. januar 2007. På udstillingen var Banksy repræsenteret med tre værker, og udstillingskatalogets forside viste en overarm tatoveret med Banksys billede *Grin Reaper* – se eventuelt Melissa Lerner & Matt Price (red.), *In the darkest hour there may be light: Works from Damien Hirst's murderme collection*. London: The Serpentine Gallery 2006.

<sup>39</sup> *Artist Banksy targets Disneyland*, BBC News 11. september 2006 – <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/5335400.stm> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>40</sup> De nævnte aktioner, til og med 2005, er alle dokumenterede i Banksy, *Wall and Piece*. London: Century, The Random House Group Limited 2005, s. 110-117 og 136-149.

<sup>41</sup> Jeg vil i denne sammenhæng gerne understrege, at de følgende biografiske oplysninger ikke kan verificeres fuldstændigt. Den følgende biografi er bygget på forskellige artikler om – samt oplysninger fra interviews med – en



---

person, der udgiver sig for at være Banksy. Der har dog blandt andet været spekulationer fremme om hvorvidt identiteten "Banksy" i virkeligheden dækker over en gruppe af personer frem for ét individ.

<sup>42</sup> Manco 2002, s. 76 og Simon Hattenstone, "Something to spray." i *The Guardian* 17. juli 2003 – <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,999712,00.html> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>43</sup> Banksy 2005, s. 13.

<sup>44</sup> "All graffiti is low-level dissent but stencils have an extra history. They've been used to start revolutions and to stop wars. They look political just through the style." – Manco 2002, s. 76.

<sup>45</sup> <http://www.kidsgrowth.com/stages/viewgrowthcharts.cfm?id=GH318> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>46</sup> Her er jo tale om en stencilering i ét lag. Der findes andre kunstnere, der arbejder med mange flere lag, og hvis værker kommer meget tættere på det fotografiske udtryk. Se for eksempel Logan Hicks; <http://www.workhorsevisuals.com/flash/index.html> (link senest afprøvet 2. januar 2007). Men da dette er meget tidskrævende, egner det sig ikke til det ulovlige arbejde på gaden.

<sup>47</sup> "Painting the streets means becoming an actual part of the city. It's not a spectators sport." – Manco 2002, s. 79.

<sup>48</sup> "Banksy [uses art] to plant the feelings of discontent and distrust of authority that anyone can experience when he prompts [the viewers] to ask one gigantic question: Why is this wrong? If it makes people feel and think, he's accomplished his goal." – Shepard Fairey, "Banksy. The man, the myth, the miscreant." i *Swindle Magazine* vol. 8/2006, s. 83.

<sup>49</sup> For en beskrivelse af trykkeprocessen, se eventuelt Peter Cornell et al (red.), *Bildanalys. Teorier, metoder, begrepp.* Malmö: Gidlunds 1999, s. 293 (opslag: serigraf).

<sup>50</sup> Det bør nævnes, at der findes i hvert fald én galleriversion af *Girl With Balloon*, hvor den menneskelige gestalt er i original størrelse. Dette fungerer naturligvis bedre, men ændringen i konteksten får stadig værket til at fremstå markant anderledes end sin modpart på gaden.

<sup>51</sup> Værdien af værket vil i de fleste tilfælde falde, hvis der bliver malet over det, eller det på anden vis bliver beskadiget.

<sup>52</sup> Dette er dog ikke altid tilfældet. Både Faile og Banksy har til tider lavet udstillinger hvor nogle værker var malede direkte på galleriets væg, hvilket fjernede det kommercielle perspektiv.

<sup>53</sup> [...] we find a perpetual interplay between subcultural and brand strategists. While the latter attempt to channel and control meanings that become invested in the brands they represent (and this is the real objective of product advertising), subcultures constantly endow products with novel codes, developing styles which, in turn, can be converted by marketing strategists into new brand identities that are compatible with the mainstream." – Friedrich von Borries, *Who's Afraid of Niketown? Nike urbanism, Branding and the City of Tomorrow.* Rotterdam: episode publishers 2004, s. 50.

<sup>54</sup> "[...] McNeil and Aiko had met at a club in New York, where she was doing motion graphic work and McNeil was exhibiting paintings in the space." – Blackley 2004, s. 14.

<sup>55</sup> "[...] [in the beginning] the idea was to wheat paste the shit out of cities and get up as much as possible to get the name out and to make our mark so to speak. Another reason was the pure enjoyment of what was going on in the streets and wanting to be part of that." – *Ibid.*, s. 16.

<sup>56</sup> "Generally our work tends not to be too political in nature. We're still finding our voice. The *medium* of street art is political, some voices are louder than others but the message is the same, it's about getting out and expressing one's ideas in public" – *Ibid.*, s. 17 (min kursivering).

<sup>57</sup> "Banksy started doing graffiti when he was a miserable 14-year-old schoolboy. School never made sense to him – he had problems, was expelled, did some time in prison for petty crime. [...] Graffiti, he says, made him feel better about himself, gave him a voice." – Hattenstone 2003.

<sup>58</sup> Igen vil jeg dog gerne understrege, at disse konklusioner drages ud fra de sparsomme tilgængelige oplysninger om personen Banksy. Oplysningerne kan ikke ses som værende uafhængige af den branding, der foregår af kunstneren, og Banksy har jo en interesse i at fremstå som marginaliseret, fordi det i høj grad er med til at sælge hans værker.

<sup>59</sup> Sandstöm 1963, s. 23.

<sup>60</sup> Dette er meget sandsynligt, da aktørerne kender hinanden. Blandt andet repræsenteres de af samme galleri i London og Banksy har skrevet forord til en bog af gadekunstneren Bast, der er udgivet af Faile.

<sup>61</sup> "Some of the older images were much simpler. Bunny Boy is one of the first more iconic images for us. It's one of the earliest things we did, as time has gone on the pieces have become more complex. Where the scenes are more fleshed out and there is a lot of supporting context. Though in time a lot of our imagery gets used in other ways and is extracted from its original compositions, helping to create characters that can work in a variety of ways in their own worlds." – e-mail fra Patrick Miller 19. november 2006.

<sup>62</sup> Begrebet *gatukunst* definerer forfatteren mere eller mindre på samme måde, som jeg har defineret mit begreb *street art*: "Gatukonsten er i detta sammanhang en paraplybenämning vilket innefattar graffiti, Street Art, och vad som allmänt kallas 'klotter'" – Andersson 2006, s. 27.

<sup>63</sup> *Ibid.*, s. 149.

---

<sup>64</sup> Om rotter siger Banksy: "They exist without permission. They are hated, hunted and persecuted. They live in quiet desperation amongst the filth. And yet they are capable of bringing entire civilisations to their knees. If you are dirty, insignificant and unloved then rats are the ultimate role model." og videre "I'd been painting rats for three years before someone said 'that's clever it's an anagram of art' and I had to pretend I'd known that all along." – Banksy 2005, s. 83 og 88.

<sup>65</sup> I juli 2003 lavede han udstillingen *Turf War*, hvor bondegårdsdyr – køer, grise og får – blev brugt som levende lærreder. Udstillingen blev blandt andet forsøgt lukket af dyreværnsaktivister, uden held. Se eventuelt Zoe Bolton, "Animal Harm?" i *Hackney Gazette* 24. juli 2003 – <http://www.banksy.co.uk/cuttings/hackney-gazette.html> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>66</sup> Fordi gruppen som tidligere nævnt arbejder multilateralt, er dette dybere billedrum også hurtigt blevet implementeret i deres gadeværker, som det kan ses i Fig. 1.

<sup>67</sup> Værkerne i Fig. 11 og 12 er hentede fra en udstilling på Fifty24PDX Gallery i Portland, Oregon, der løb fra 5. oktober til 2. december 2006.

<sup>68</sup> Eksempelvis skrev en journalist i forbindelse med julemarkedet *Santa's Ghetto 2006* i London om Banksy; "The elusive artist – who began his career spray painting public walls – refuses to reveal his identity for fear of reproach from the law, as it is illegal to graffiti public property." – Maira Oliveira, "Banksy Art Work Pokes Fun At Jacko." I *All Headline News* 1. december 2006 – <http://www.allheadlinenews.com/articles/7005693086> (link senest afprøvet 2. januar 2007).

<sup>69</sup> "The art world is the biggest joke going. It's a rest home for the overprivileged [sic], the pretentious, and the weak. And modern art is a disgrace – never have so many people used so much stuff and taken so long to say so little. Still, the plus side is it's probably the easiest business in the world to walk into with no talent and make a few bucks." – Fairey 2006, s. 88.

## Anvendt litteratur

Andersson, Cecilia, *Rådjur och raketer. Gatukonst som estetisk produktion och kreativ praktik i det offentliga rummet*. Stockholm: HLS Förlag 2006.

“Artist Banksy targets Disneyland” i *BBC News* 11. september 2006

<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/5335400.stm>

Banksy, *Wall and Piece*. London: Century, The Random House Group Limited 2005.

Blackley, Lachlan ”Faile.” i *Graphic Magazine* 6/2004, s. 14-17.

Bolton, Zoe, “Animal Harm?” i *Hackney Gazette* No. 17/174, 24. juli 2003.

<http://www.banksy.co.uk/cuttings/hackney-gazette.html>

Borries, Friedrich von, *Who's Afraid of Niketown? Nike Urbanism, Branding and the City of Tomorrow*. Rotterdam: episode publishers 2004.

Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press 1993.

Cornell, Peter, et al. (red.), *Bildanalys. Teorier, metoder, begrepp*. Malmö: Gidlunds 1999.

Fairey, Shepard, “Banksy. The man, the myth, the miscreant.” i *Swindle Magazine* vol. 8/2006, s. 82-91.

Fukushi, Naoko ”Faile.“ i *Shift E-zine* vol. 94/2004.

<http://www.shift.jp.org/094/faile/>

Hattenstone, Simon, “Somthing to spray” i *The Guardian* 17. juli 2003.

<http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,999712,00.html>

*Hærværksgraffiti – information og gode råd til forebyggelse og bekæmpelse.* København: Københavns Kommune 2005.

Indij, Guido (red.), *Hasta la victoria, stencil!* Buenos Aires: la marca editora 2004

Jacobson, Staffan, *Den Spraymålade Bilden. Graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess.* Lund: Aerosol Art Archives 1996

Jeffries, Stuart, "You have to laugh, really" i *The Guardian* 14. November 2006.

<http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1947108,00.html?gusrc=rss&feed=1>

Kaiser, Lise (red.), *Andy Warhol and His World.* Louisiana Revy. Vol. 40, No. 2, April 2000.

Lachmann, Richard, "Graffiti as Career and Ideology." i *American Journal of Sociology*, 94. University of Chicago 1988, s. 229-250.

Larner, Melissa & Price, Matt (red.), *In the darkest hour there may be light: Works from Damien Hirst's murderme collection.* London: The Serpentine Gallery 2006.

Manco, Tristan, *Stencil Graffiti.* London: Thames & Hudson 2002.

Mulholland, Tara "From street to gallery, the pochoir artist arrives." i *International Herald Tribune*, 10. november 2006.

<http://www.iht.com/articles/2006/11/10/features/pochoir.php?page=1>

Oliveira, Maira "Banksy Art Work Pokes Fun At Jacko." i *All Headline News* 1. december 2006.

<http://www.allheadlinenews.com/articles/7005693086>

Sandström, Sven, *Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the renaissance.* Uppsala: Almqvist & Wiksell 1963.

Sjölin, Jan-Gunnar (red.), *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag.* Lund: Studentlitteratur 1998.

Thomas, Deborah (red.), *Sotheby's Contemporary Art, Olympia London, 18 October 2006*. London 2006.

## **Andre kilder**

E-mailkorrespondance med Patrick Miller fra Faile.

<http://www.faile.net/>

<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-2005-09-andy-warhol/>

<http://www.imdb.com/title/tt0066482/>

<http://www.jcreport.com/archive/issue23/index.html>

<http://www.kidsgrowth.com/stages/viewgrowthcharts.cfm?id=GH318>

<http://www.kopenhagen.dk/fileadmin/oldsite/indeximage/faileakay.htm>

<http://www.lazinc.com/artists/faile/biography/>

<http://www.workhorsevisuals.com/flash/index.html>

Alle links senest afprøvet 2. januar 2007.