



## **Gatas Tekstur - Dolks relasjonelle billedkultur**

Linda Myklebust  
Studentnr. 154387

Universitetet i Bergen  
Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studier

KUN 350  
Masteroppgave  
Vår 2008

## Forord

Jeg vil rette en takk til alle som har hjulpet meg og inspirert meg gjennom den tiden jeg har arbeidet med denne masteroppgaven. Blant alle disse har jeg spesielt lyst til å nevne Dolk, Morten Kvamme ved Bergen Kunsthall, Christian Buch Hansen ved Rogaland kunstmuseum, Even S. Wergeland, Sunniva Vik, Pauline Ann Hoath, Morten, Anne Marit, Åsmund, Louise, samt alle mine studiekollegaer på lesesalen, og visuell kultur-gruppen ved instituttet. Jeg vil rette en spesiell takk til min veileder Jørgen Bakke for et særlig inspirerende engasjement og veldig god oppfølging.

Linda Myklebust 15.05.2008

## Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b> .....	s.2
<b>Innholdsfortegnelse</b> .....	s.3
<b>Billedliste</b> .....	s.5
<b>Innledning</b> .....	s.8
<b>Kapittel 1: Signert Dolk - Biografi, formspråk og anonymitet</b> .....	s.14
1.1 Teknikk, stil og motiv .....	s.16
1.2 Gallerier på nett .....	s.22
1.3 Under mer kontrollerte former .....	s.24
1.4 Anonymitet og kunstnermyter .....	s.27
<b>Kapittel 2: Tradisjoner - aktuelle former for graffiti og gatekunst</b> .....	s.32
2.1 Tradisjonell graffiti .....	s.35
2.2 Kulturen i graffiti og gatekunst .....	s.39
2.3 Post-/Paragraffiti .....	s. 40
2.3 Gatekunst eller graffiti, tagging, hærverk eller kunst .....	s. 51
<b>Kap 3: Gatas Tekstur</b> .....	s.57
3.1 Visuelle rammer .....	s.59
3.2 Pittoreske effekter, en dynamisk kunstform i konstant endring .....	s.70
3.3 Geografisk plassering i videre betydning .....	s.76
3.4 Plassering og betrakteravhengighet .....	s.78
<b>Kap 4: Mellom stedsspesifikk kunst og relasjonell billedkultur</b> .....	s. 83
4.1 Populærkultur fra Andy Warhol til Dolk .....	s.89
4.2 Serra, Dolk og stedet .....	s.94
4.3 Gatekunst og ”relational specificity” .....	s.105
4.4 Øvrige relasjoner - verk og betrakter .....	s.107
<b>Kap 5: Politisk gatekultur og lokal kulturpolitikk</b> .....	s.113

5.1 Dolk as Che .....	s.115
5.2 Uttalte holdninger av politisk art .....	s.120
5.3 Borgerlig liberalisme versus radikal gatekultur .....	s.130
<b>Avslutning .....</b>	<b>s.133</b>
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>s.137</b>

## Billedliste

**Forside:** *Lite Grønt Romvesen*, Tou Scene, tatt under NuArt 2006. Foto hentet fra [www.flickr.com/photos/marenb/238710284/in/set-72157594275110507/](http://www.flickr.com/photos/marenb/238710284/in/set-72157594275110507/)

### Kapittel 1

Fig. 1: <i>Fjernstyrt</i> , Nygårdsgaten, tatt høsten 2006. Eget foto.....	s.14
Fig. 2: <i>Puppylove</i> , Teatergaten, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.17
Fig. 3: Banksy, London Øst, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.20
Fig. 4: Banksy, London Øst, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.20
Fig. 5: <i>Kong Harald</i> , ukjent lokalisasjon. Foto hentet fra <a href="http://www.graffiti.no/streetart/">www.graffiti.no/streetart/</a> .....	s.21
Fig. 6: <i>Kronprins Haakon</i> , ukjent lokalisasjon. Foto hentet fra <a href="http://www.graffiti.no/streetart/">www.graffiti.no/streetart/</a> .	s.21
Fig. 7: <i>Kronprinsesse Mette Marit</i> , ukjent lokalisasjon. Foto hentet fra <a href="http://www.graffiti.no/streetart">www.graffiti.no/streetart</a> .....	s.21
Fig. 8: <i>Heart</i> , Neumannsgate 5, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.22
Fig. 9: <i>Absolut Collage</i> , Melbourne. Foto hentet fra <a href="http://www.thegiant.org/wiki/index.php?title=Dolk&amp;redirect=no">www.thegiant.org/wiki/index.php?title=Dolk&amp;redirect=no</a> .....	s.23
Fig.10: <i>Prisoner</i> , Barcelona, Difusor-festivalen 2007. Foto hentet fra <a href="http://www.flickr.com/photos/tristanmanco">www.flickr.com/photos/tristanmanco</a> .....	s.26
Fig.11: <i>SleepWalking</i> , Slettebakken på kulturhuset Fysak. Foto hentet fra <a href="http://www.bt.no/bergenpuls/kultur/article419238.ece">www.bt.no/bergenpuls/kultur/article419238.ece</a> .....	s.27

### Kap 2

Fig.12: <i>Granatpar</i> , Strandkaien, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.32
Fig.13: TAKI-tag, ukjent lokalisasjon. Foto hentet fra <a href="http://smoking-room.ru/data/pnp/sub_art/18731.jpg">http://smoking-room.ru/data/pnp/sub_art/18731.jpg</a> .....	s.36
Fig.14: Tag, Vågen, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.36
Fig.15: Trow Up, Christies gate, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.37
Fig.16: Piece, Sentralbadet, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.38
Fig.17: Burnere og Piecer på Sentralbadet, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.38
Fig.18: Klistremerke/stick up, Sydnesplass 12/13, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.45
Fig.19: Plakat/paste up, Neumannsgate 3, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.45
Fig.20: Obey-klistremerke, Haakon Shetelig's Plass, Sydnes, tatt våren 2008. Eget foto ...	s.46

Fig.21: Reklame for klubbkonseptet Indiegranskauen i klistremerkeform, Håkonsgaten, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.47
Fig.22: Space Invader, London, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.48
Fig.23: Toaster, London øst, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.48
Fig.24: Slinkachu-installasjon på RKM, tatt høsten 2007. Foto av Even Wergeland .....	s.49
Fig.25: Slinkachu-installasjon nærbilde, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.49
Fig.26: Karolina Sobeckas <i>Flightphase</i> -Prosjekt. Foto hentet fra <a href="http://www.flightphase.com">www.flightphase.com</a> ...	s.50

### Kap 3

Fig.27: <i>Telefonkiosk</i> , Professor Keyzers gate, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.57
Fig.28: <i>Telefonkiosk</i> , Nygårdsgaten, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.62
Fig.29: <i>Lite grønt romvesen</i> , Tou Scene, tatt under NuArt 2006. Foto fra <a href="http://www.flickr.com/photos/marenb/238710284/in/set-72157594275110507/">www.flickr.com/photos/marenb/238710284/in/set-72157594275110507/</a> .....	s.64
Fig.30: Barn som ber, Berlin, ukjent tidsrom. Foto hentet fra <a href="http://www.flickr.com/photos/nevernevermind/356067799/">www.flickr.com/photos/nevernevermind/356067799/</a> .....	s.66
Fig.31: <i>Flower Power</i> , Skottegaten, Nøstet, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.69
Fig.32: <i>Flower Power</i> , Skottegaten, Nøstet, nærbilde, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.69
Fig.33: <i>Flower Power</i> , Skuteviksveien, nærbilde, tatt høsten 2006. Eget foto .....	s.71
Fig.34: <i>Flower Power</i> , Skuteviksveien, tatt høsten 2006. Eget foto .....	s.71
Fig.35: <i>Flower Power</i> , Klostergaten, tatt høsten 2006. Eget foto .....	s.72
Fig.36: <i>Car Crush</i> , Vestre Holbergsallmenning, tatt våren 2007. Eget foto .....	s.72
Fig.37: Buekorpsgutt. Nye Sandviksvei, tatt våren 2007. Eget foto .....	s.74
Fig.38: Buekorpsgutt, Skuteviken, tatt våren 2007. Eget foto .....	s.74
Fig.39: Buekorpsgutt, Nye Sandviksvei, tatt våren 2007. Eget foto .....	s.74
Fig.40: <i>Flower Power</i> , Vestre Strømkaien, nærbilde, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.76
Fig.41: <i>Flower Power</i> , Vestre Strømkaien, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.77
Fig.42: Rullestolpar, C. Sundts gate, tatt våren 2007. Eget foto .....	s.78
Fig.43: Gassmaske, Torgallmenningen, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.79
Fig.44: <i>What?</i> , Lars Hilles gate, tatt våren 2008. Eget foto .....	s.80

### Kap 4

Fig.45: <i>Toer</i> , utstilling på RKM, NuArt 2007. Eget foto .....	s.83
Fig.46: Fra Obey-utstillingen på Stolenspace, London, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.86
Fig.47: Fra Obey utstillingen på Stolenspace, London, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.86

Fig.48: Obey, London Øst, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.86
Fig.49: Obey, London Øst, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.86
Fig.50: <i>I am Your Father</i> , tatt våren 2008, Eget foto .....	s.91
Fig.51: <i>Love Hurts</i> , Øysteinsgate, tatt høsten 2007.Eget foto .....	s.91
Fig.52: <i>Mona Lisa</i> , Magnus Barfotsgate, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.93
Fig.53: R. Serra, <i>Splashing</i> (1968), foto hentet fra <a href="http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/images/saletnik_fig12large.jpg">www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/images/saletnik_fig12large.jpg</a> .....	s.98
Fig.54: <i>Åpen</i> , utstilling på RKM, NuArt 2007. Foto av Even Wergeland .....	s.101

## **Kap 5**

Fig.55: Herman Friele- sjablong, Smørrebroen, tatt våren 2007. Eget foto .....	s.113
Fig.56: <i>Dolk as Che</i> , Strandkaaien, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.117
Fig.57: Politisk propaganda for RV, Parkveien, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.120
Fig.58: Figurative tags, Nøstet, tatt høsten 2007. Eget foto .....	s.126

## Innledning

Utvalgte steder i Bergens offentlige byrom har de siste årene blitt behandlet som lerret av gatekunstneren som arbeider under pseudonymet Dolk. Gjennom karakteristiske sjablongverk gir han sitt personlige, estetiske bidrag til byens visuelle kultur. Det er Dolks billedunivers og hans verks lokale stedsavhengighet denne oppgaven omhandler.

En ettermiddag i januar på vei til butikken krysset jeg Teatergaten ved nr.19 akkurat der hvor et av disse verkene står: Dolks *PuppyLove* [fig.2], en gjengivelse av Star-Wars figuren R2D2 som blir besteget av en svart labrador. Denne dagen stod imidlertid sjablongverket med et ferskt tillegg, en ukjent avsender hadde nylig kommentert det med et lite, rødt klistermerke av den typen som kunstverk merkes med på galleriutstillinger for å indikere at de er solgt. Jeg smilte for meg selv, det er noe bemerkelsesverdig og interessant med den åpne, dynamiske livsformen som gatekunstverk besitter, og dette falt meg som en utsøkt, ironisk kommentar. Dolks verk som er uløselig knyttet til murveggen merkes solgt, men dette kan ikke akkurat hektes ned, pakkes inn og tas med hjem.

Neste dag gikk jeg samme vei med fotoapparat. Et av de sentrale poengene for denne oppgaven er nettopp dette dynamiske aspektet ved uttrykksformen til Dolk, at hans sjablongverk i motsetning til kunstverk flest ikke er konstante og stabile, men åpne i formen. Dette lille røde klistermerke var i tillegg en kommentar av en slik karakter at det kunne illustrere to trekk ved gatekunsten; både det overnevnte og det at dette subkulturelle uttrykket i stor grad har blitt et kommersielt fenomen i løpet av de siste årene, begge poenger som jeg skal komme tilbake til i denne diskusjonen. Jeg krysset gaten på samme sted, men denne dagen var veggen gått tilbake til sin opprinnelige aprikosfargede renhet, R2D2 og labradoren var malt over. Tanken fra dagen før slo meg igjen, denne åpne uttrykksformen innebærer også et ephemeralt aspekt. Dolks verk som gatekunst har en forgjengelig og usikker levetid.

Gatekunst har i løpet av de siste få årene blitt et svært populært fenomen. Dette gir utslag i en økende manifestering på den urbane veggen, men også en stadig voksende interesse fra etablerte institusjoner og kunstverdenen. Det internasjonale auksjonshuset Sotheby's, som tradisjonelt formidler høykunst, har i løpet av de siste årene auksjonert ut verk av gatekunstnere for millionsummer. Det har i flere storbyer vokst fram gallerier som fokuserer



utelukkende på å formidle gatekunstbaserte verk, men også tradisjonelle gallerier og museer har tatt til seg uttrykksformen. Tillegget til Dolks verk fikk heller ikke stå med samme grad av ironi når et verk på en vegg i Portobello Road i London, signert den britiske gatekunstneren Banksy, ikke lenge etter ble lagt ut for auksjon og solgt via eBay for hele 208 100 pund<sup>1</sup>.

Kunstneren som praktiserer under pseudonymet Banksy er i tillegg til å være en av dagens mest anerkjente gatekunstnere, også en av vår tids mest omtalte samtidskunstnere. Det er imidlertid ikke første gang gatekunst har blitt slått stort opp av kunstinstitusjonen; Keith Haring og Jean-Michel Basquiat tok på 80-tallet med seg undergrunnens graffitiuttrykk inn i den hvite kubens<sup>2</sup>. Dagens offentlige og institusjonelle oppmerksomhet blir imidlertid referert til som ”banksy-bølgen”<sup>3</sup>. Briten har maktet å skape bles rundt seg selv og inspirert andre i den grad at hans navn nå betegner en trendbølge. Som jeg skal komme tilbake til er Dolk en av flere gatekunstnere som kan hevdes å seile på denne bølgen og slik høste medgang som utøver på grunnlag av denne. Den enorme lokale oppmerksomheten Dolk har fått i Bergen, særlig gjennom regionalavisene BT og BA, er nok delvis en konsekvens av britens suksess. Banksy har fått og får ennå ekstra oppmerksomhet lokalt på grunn av kunstnerens tidligere besøk og utsmykking av flere av Bergens urbane vegger. Dolks uttrykk som har blitt sammenliknet med Banksy sitt på grunnlag av en felles benyttelse av sjablonger og et beslektet billedspråk, har resultert i at han av enkelte blir omtalt som Norges, eller kanskje Bergens, svar på storsuksessen fra Storbritannia<sup>4</sup>.

## Gatekunst som relasjonell visuell kultur

Selv om gatekunst i dag er av betydelig kunstinstitusjonell interesse, hersker det fremdeles stor uenighet rundt slike verks kunststatus. Kunstbegrepet er tradisjonelt knyttet til en i større eller mindre grad institusjonell kontroll, og disse verkene synes å fortsette å bekrefte sin

---

<sup>1</sup> Veggene hvor verket står tilhører et medieproduksjonsfirma, og det var eieren av selskapet Luti Fagbenle som da han ikke maktet arbeidet med konservering la verket ut for auksjon på nettsiden. BBC News, ”£208,100 eBay bid for Banksy wall”, 14.01.2008, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7188387.stm>

<sup>2</sup> Se Staffan Jacobson, *Den Spraymålade Bilden*, Aerosol Art Archives, Lund 1996, s. 147 – s.184, for disse kunstnerne, samt øvrige bevegelser av graffitiuttrykket fra gata til galleriet på 1970- og 80-tallet. Se også Leonard Emmeling, *Basquiat*, Taschen, Köln 2006.

<sup>3</sup> Dagbladet, ”Sjablongbobla”, 17.08.2007, [www.dagbladet.no/nyheter/2007/08/17/509099.html](http://www.dagbladet.no/nyheter/2007/08/17/509099.html)

<sup>4</sup> BT, ”Er dette ein ekte Banksy?”, 13.07.2007, [www.bergenspuls.no/bergenspuls/kultur/article383398.ece?uid=1&parentId=384001&replyId=383649&insert=true](http://www.bergenspuls.no/bergenspuls/kultur/article383398.ece?uid=1&parentId=384001&replyId=383649&insert=true)

uavhengighet til tross for opptak av institusjonen<sup>5</sup>. Jeg vil imidlertid forsøke å behandle Dolks verk med et visuell kultur-perspektiv. Visuell kultur, eller visuelle studier er et relativt nytt felt innen akademia som med en forlengelse av en semiotisk og strukturalistisk tankegang søker alternative og kanskje i større grad demokratiske utvelgelser og metoder for behandling av visuelle uttrykk. I følge James Elkins, en av visuell kultur-feltets hovedskikkelser, har denne en teoretisk base grunnet i tenkere som Barthes, Benjamin, Foucault og Lacan<sup>6</sup>, men til tross for sin forholdsvis utlevde arv synes visuell kultur imidlertid i størst grad å ta for seg populærkulturelle, visuelle objekter fra de siste 50 årene<sup>7</sup>. Dette feltet har slik åpnet opp for en tilnærming mot Dolks verk som et uttrykk i spenningsfeltet mellom samtidskunsten og populærkulturen, som interessante visuelle tegn uavhengig av sin eventuelle status eller ikke-status som kunstverk.

At det nettopp ble Dolks verk som ble gjenstand for min studie av gatekunst, grunner først og fremst i at han både i kvantum og med kvalitative trekk er godt synlig i det offentlige rom. At han opererer i min egen betrakterkontekst som er Bergen sentrum, har også vist seg å være til stor nytte. Som en uavhengig uttrykksform kan det ofte vise seg å være vanskelig å lokalisere slike verk, da disse ikke er annonsert av en offentlig og offisiell institusjon. At man er kjent i en by og fra dag til dag passerer de steder slike verk forekommer, gjør det er langt enklere å oppspore både nye og gamle verk og observere deres dynamiske og ephemerale karakter. Konteksten, da i form av umiddelbare fysiske, konkrete omgivelser har også en sentral rolle i mine verksanalyser. At disse er kjent, vil prege min forståelse og tolkning av Dolks lokalt spesifikke billedunivers.

Dolk har i Bergen gjort seg i uttalt grad positivt bemerket gjennom sine arbeider. Hans verk har av lokale politikere fått stå som gjenstand for en kulturpolitisk profilering, og media har nærmest utelukkende benyttet hans verk for å illustrere den lokale gatekunstscenen. Tatt i betraktning denne graden av mediedekning, og en uttalt politisk og institusjonell interesse, har grunnlaget mitt for å skrive om feltet utviklet seg til en konsentrasjon rundt et ønske om å

---

<sup>5</sup> Kunststatusen til dette uttrykket synes imidlertid å ha fått stadig større aksept i løpet av dette året som jeg har skrevet denne oppgaven.

<sup>6</sup> James Elkins, *Visual studies: a skeptical introduction*, Routledge, New York 2003

<sup>7</sup> Selv om flere kunsthistoriske disipliner rundt om i verden synes å føle seg truet av denne banaliseringen av høykunst - gjennom et likestilt fokus på ikke-kunst eller lavkunst, synes Kunsthistorie i Bergen imidlertid å ha åpnet opp for et fokus på alternative visuelle fenomener samt alternative vinklinger til de tradisjonelle kunsthistoriske objekter. Høsten 2007 ble det dannet en forskergruppe under benevnelsen visuell kultur på instituttet for lingvistiske, litterære og estetiske studier, hvor blant annet dette master-prosjektet om gatekunst blir behandlet med interesse.

forstå, først grunnlaget for denne interessen, og dermed også gatekunsten i seg selv. Gjennom empiriske undersøkelser har jeg funnet at det spraymalte motivet i seg selv ikke er det eneste som er interessant ved Dolks verk, han tenderer å sette verket opp mot den urbane veggen og lar sjablongen bli en del av bakgrunnens tekstur. Slik blir verket en uløselig del av veggen som igjen sjablongen avhenger av for sin verkstatus. ”Gatas tekstur” er et begrep jeg har funnet særlig passende for å beskrive dette trekket av gjensidig avhengighet og relasjon mellom verkenes kontekst, bakgrunn og motiv. Det var kunstneren Shepard Fairey, som jeg nedenfor kommer inn på, som gjorde meg oppmerksom på termen, og denne vil følge oppgaven hele veien gjennom som et kjernebegrep.

Jeg ønsker videre å se på problematikken rundt dette sted/verk-forholdet for Dolks visuelle uttrykk. Dette aspektet gir ikke bare et tillegg til et utelukkende fokus på innhold og form i en analyse. Jeg vil undersøke hvordan Dolks bevisste (eller ubevisste) stedsplassering også styrer og påvirker eksplisitt det formale i en sjablong, samtidig som innholdet og meningen i et verk ofte i større eller mindre grad er preget av sine omgivelser. Med formale og kontekstuelle analyser og tolkninger av et utvalg av Dolks verk vil jeg tilnærme meg gatekunst-fenomenet både som kulturelt symptom og som visuelt uttrykk. I forlengelse av diskusjonen rundt sjablongverkenes bruk av stedet, vil jeg se nærmere på Miwon Kwons tanker rundt Site Specific Art (videre oversatt som stedsspesifikk kunst) og hennes re-problematisering av denne kunstretningens forhold til verkenes stedsavhengighet, slik hun legger dette fram i sin *One Place After Another*<sup>8</sup>. For den stedsspesifikke tradisjonen har ifølge Kwon tatt en relasjonell retning, og slike relasjonelle forhold for og i kunsten, samt relasjonene mellom verk og betrakter, har siden 90-tallet vært tematisert og problematisert av kunstverdenen både på et teoretisk og praktisk utøvende plan. Nicolas Bourriauds *Relasjonell Estetikk*<sup>9</sup> tar for seg nettopp disse relasjonelle forholdene som var særs sentrale for kunsten på 1990-tallet. Og via hans teori vil jeg søke å uttrykke gatekunstens beslektede avhengighetsforhold til sitt publikum, betrakterens betydning for Dolks verks liv og identitet, og hvordan disse kan beskrives som relasjonell visuell kultur.

Gatekunst har inntil nylig blitt viet oppmerksomhet nesten utelukkende i den grad det er et interessant fenomen for sosiologer og kriminologer å ta fatt i. Knyttet opp mot begrepet

---

<sup>8</sup> Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2002

<sup>9</sup> Nicolas Bourriaud, *Relasjonell Estetikk*, Pax forlag, Oslo 2007 (rev.utg. fra 1998)

graffiti finner man et utpreget ungdomsmiljø hvis interne normer har vært forsket på i noen tiår allerede<sup>10</sup>, men for en estetisk vinkling derimot, er det av materiale jeg har klart å oppspore etter min mening lite belyst. Av litteratur som har blitt gitt ut om gatekunst som visuelt uttrykk, er Tristan Mancos bøker et dypdykk i uttrykksformen med oversiktlige perspektiver på gatekunstens mange ulike variasjoner og utøvere. Likevel er mye av litteraturen om gatekunst preget nærmest utelukkende av billedmateriale hvor leseren sitter igjen som betrakter uten problematiseringer og nærmere klargjøring. Jeg ønsker her å sette søkelys på et aktuelt fenomen som fortjener å bli ikke bare dokumentert, men også problematisert utover dets sosiologiske aspekter og kriminelle egenskaper.

## Oppgavens struktur

Oppgaven innleder i første kapittel med å se nærmere på Dolk som en utøver av sin visuelle uttrykksform sjablongkunst, med en kort sammenfatning av hva han som utøver har utrettet. Det har vært vanskelig å få en fullstendig oversikt over hans produksjon, en i og for seg logisk konsekvens av at store deler av det han har gjort regnes for å være kriminelle handlinger. Ved å bruke den urbane veggen som lerret og det offentlige rom som galleri står det ikke igjen noen utstillingskatalog eller dokumentasjon som kan oppsummere hans virke. Hans insisterende anonymitet gjør ham i tillegg vanskelig tilgjengelig for oppklarende historikk. Jeg kommer til å basere biografien hans på det jeg har lyktes å oppspore av Dolks egne uttalelser i intervjuer, samt andres utsagn vedrørende gatekunstneren. Anonymiteten er imidlertid ikke utelukkende begrensende, det første kapittelet kommer inn på hvordan Dolks bruk av pseudonym og den ukjente identiteten til gatekunstneren, er et avgjørende trekk ved uttrykksformen, som kanskje tvinger betrakteren til å forholde seg mer direkte til disse verkene enn de av en mer konvensjonell kunstskulptur.

Kapittel to plasserer Dolk i en historisk kulturell sammenheng gjennom den tradisjonelle graffitien som vokste fram i etterkrigstiden samt nyere variasjoner av gatekunst. Alternative metodiske variasjoner har vokst fram med enorm kraft i løpet av de siste årene. Dette gjør det

---

<sup>10</sup> Jeg kommer også til å benytte meg av noe av denne litteraturen, særlig Cecilie Høigårds *Gategallerier* fra 2007 og Staffan Jacobsons *Den Spraymålade Bilden* fra 1996. Men jeg ønsker å påpeke at disse forfatterne har en annen tilnærming til uttrykket enn hva jeg søker. Spesielt Høigårds bok har jeg funnet særs anvendelig også for mitt formål, men det er tydelig at hun har en annen vinkling til feltet enn hva jeg har. Hun er kriminolog og behandler slik uttrykket for et annet formål, for å treffe et behov i forvaltningen av gatekunsten.

problematisk for graffiti miljøet selv å avklare termer for de ulike uttrykkene, og derfor er begrepsavklaringer tildelt en forholdsvis stor plass her.

Med en tematisk inndeling vil jeg i kapittel tre fokusere på et utvalg av Dolks arbeider. Største delen av disse verkene foregår i et offentlig rom i konstant bevegelse, de står låst til den urbane veggen men denne er ikke bastant og beskyttet. Som en del av veggens tekstur står de heller ikke som konstante størrelser, men innehar et nødvendig forhold til sine dynamiske omgivelser, og det er konsekvensen av dette jeg her vil vise til.

Som en følge av å ha blitt fremstilt og behandlet av kunstinstitusjonen, befinner Dolks verk seg i et spenningsfelt mellom visuell populærkultur og samtidskunst, noe som også plasserer gatekunsten i et beslektet felt til det som popkunsten opererte i. Basquiat og Banksy har begge vært utstilt side om side med Andy Warhol, og popkunsten hevdes også å være en utslagsgivende forløper for gatekunsten. I fjerde kapittel kommer jeg til å se nærmere på hvilke trekk ved denne retningen det er gatekunsten har etterlevd. Den stedsavhengige egenskapen ved Dolks verk er heller ikke nytt innen kunsthistorien. Med fokus på verkets lokalisasjon og sted/verk-problematikken er det nærliggende å trekke linjer til retningen stedsspesifikk kunst, hvor verkene på samme måte som Dolks sjabloner gav seg over til konteksten og omgivelsene for å bli formalt bestemt og styrt av den. I forlengelsen av Kwons nevnte tanker og problematiseringer her, er relasjonene i gatekunsten, særlig den mellom verk og betrakter, av interesse for den videre diskusjonen. Og forlengende vil jeg også her ta opp noen spørsmål fra den relasjonelle estetikken.

I løpet av den tiden jeg har arbeidet med oppgaven har det som nevnt tilspisset seg en debatt i media som jeg vil ta opp og beskrive i siste kapittel. En kulturpolitisk dispuTT mellom politikere, politimyndigheter og kulturbyråkrater i Bergen og Oslo, hvor begrepene tagging og graffiti står sentralt i forhold til et forskjellig toleransenivå disse byene imellom.

Høyrepolitikere fra Bergen har gått ut med varme omtaler av Dolks verk og gatekunst generelt, og dette kapittelet ser nærmere på hva disse verkene innehar av verdi som denne positive oppmerksomheten grunner på.



Fig.1, *Fjernstyrt*

## Kapittel 1: **Signert Dolk** - Biografi, formspråk og anonymitet

I løpet av de siste par årene har sjablongkunstneren Dolk gått fra å være en av flere ukjente gatekunstnere til å bli omtalt som Norges svar på den britiske storsuksessen Banksy. Jeg vil i dette første kapittelet se nærmere på hans billedspråk samt ta for meg hans virke som anonym gatekunstner, og først og fremst er det hans sjablongverk lokalisert i Bergen jeg vil behandle. ”Dolk” er et pseudonym for en kunstner fra Bergen i slutten av 20-årene som neppe vil komme til å avsløre sin identitet, han blir omtalt som en lavmælt utøver som lar verkene snakke for seg<sup>11</sup>. Vi kjenner ikke kunstneren, verkene står for seg selv og avsender avsløres bare gjennom signaturen. Virkets kriminelle karakter driver han til å holde seg anonym, kanskje et nødvendig trekk, men anonymiteten skaper også spenning og mystikk som det kan synes som om kunstneren selv spiller på.

Det jeg til tross for hans anonymitet likevel har maktet å spore opp av biografiske opplysninger, er en samling av informasjon hentet fra de få intervjuene han har gitt til media. I 2005 lot han seg intervjuet av gratisavisen Studvest<sup>12</sup>, men det er primært uttalelser og artikler fra nettsider knyttet til graffiti-/gatekunstvirket jeg har basert meg på, og da særlig den utfyllende og jevnlig oppdaterte artikkelen ”Dolk” på nettsiden TheGiant<sup>13</sup>.

Dolk er født i Oslo men bor i Bergen. Det var mens han studerte grafisk design i Melbourne i Australia i 2003 at han fant interessen for gatekunst, den første sjablongen han satt opp var sent samme året på en av Melbournes urbane vegger. Den australske storbyen ble tidlig et knutepunkt for gatekunstnere, og i utpreget grad er det alternative variasjoner<sup>14</sup> av den tradisjonelle graffitien som har fått en særlig utvikling her<sup>15</sup>. Dolks virke som gatekunstner har utspunnet seg over 5 år, og i løpet av denne perioden anslår han selv å ha arbeidet med 200-300 ulike sjablongmotiv. Han kaller Bergen sin base, og det dukker med jevne mellomrom opp nye Dolk-sjablonger lokalt i byrommet, men han er også stadig på reise for å markere seg andre steder. Dette gjelder særlig europeiske storbyer, og Paris, Praha, Lisboa, Berlin, Barcelona, København, Malmø, Stockholm og London, i tillegg til Stavanger og Oslo, er alle

---

<sup>11</sup> Se omtale av kunstneren i Annonse for NuArt-festivalen, som billag i Rogalands Avis, 05.09.2007

<sup>12</sup> Studvest, ”Vandalkunstnere”, 13.04.2005, [www.studvest.no/kultur.php?art\\_id=2441](http://www.studvest.no/kultur.php?art_id=2441)

<sup>13</sup> The Giant, ”Dolk”, [www.thegiant.org/wiki/index.php?title=Dolk&redirect=no](http://www.thegiant.org/wiki/index.php?title=Dolk&redirect=no). Intervjuet ”StreetArt”, 10.06.2004, på [www.graffiti.no](http://www.graffiti.no) har jeg også funnet oppklarende og informativt.

<sup>14</sup> Med ”alternative variasjoner” mener jeg hva som blir satt under termer som gatekunst/postgraffiti. Se kapittel to for nærmere begrepsavklaring.

<sup>15</sup> Dokumentaren RASH av Nicholas Hansen (2006) skildrer det urbane australske gatekunstmiljøet, ser nærmere på den kulturelle verdien av den usanksjonerte offentlig kunstformen og graffitiens bidrag til en offentlig dialog. Se også [www.rashfilm.com](http://www.rashfilm.com)



steder Dolk har besøkt og tilført sitt estetiske bidrag<sup>16</sup>. Målet, uttaler han til Studvest i 2004, er å markere seg i alle de europeiske landene.

## 1.1 Teknikk, stil og motiv

Banksy har siden årtusenskiftet oversteget mye av samtidens konvensjonelle kunst når det gjelder salgstall og popularitet, og følgende har Dolks verk som seilende på den nevnte banksy-bølgen også opparbeidet seg en forholdsvis betydelig allmenninteresse og økonomisk verdi. En aktuell problematikk i dag, som følge av den økende kapitalverdien for gatekunst, er vanskelighetene med å verifisere et verks autentiske opphav. Den ukontrollerte bruken av det frie offentlige rom, gjør det rett og slett vanskelig å bestemme gatekunstverks autentiske verdi og den rettmessige avsenderen. For å fastslå at et sjablongverk er av Dolk blant de utallige uavhengige uttrykk, er signaturen det mest opplagte elementet for identifikasjon. Denne er konstant, en egen sjablong han stort sett alltid benytter for å signere sine sjablongmotiv. Hans særegne hensyn i forhold til plassering av verkene som jeg seinere kommer inn på er et annet identifikasjonstrekk man kan gå etter. Samtidig er poetiske motiver, benyttelse av humor som virkemiddel og indirekte politiske beskrivelser gjennom dualistisk oppbygde motiver og karakteristikk, gjennomgående for hans tematikk og til dels avslørende for han som kunstner.

Sjablongen i Fig.1 er et illustrerende eksempel på Dolks formspråk. Som de fleste av hans verk er også denne en ettlags svart/hvit-sjablong. Her har han ganske løst antydnet feltene til figurene med hvit spraymaling først, for så å legge over sjablongen og bruke svart for figureringen. Slik blir den litt stramme kontrasten mellom den svarte spraymalingen og bakgrunnen løst opp av et tilsynelatende tilfeldig grunnlag. Samtidig kan dette hvite grunnlaget også sies å øke kontrasten mellom bakgrunnen og den svarte figureringen, slik at detaljene kommer bedre fram enn om motivet skulle stått direkte mot den gråblå veggen. Det er en gutt som er avbildet i helfigur bortsett fra beina som er kuttet ved anklene, han er kledd i en stripete genser med krave og klassiske knebukser med bukseseler. Han holder en fjernkontroll i hendene, tilsynelatende til et modellfly eller liknende leketøy. Via guttens konsentrerte blick opp mot høyre blir betrakterens eget blick også trukket opp mot ei

---

<sup>16</sup> [www.graffiti.no/streetart](http://www.graffiti.no/streetart), [www.studvest.no/kultur.php?art\\_id=2441](http://www.studvest.no/kultur.php?art_id=2441), samt personlig korrespondanse med Dolk via e-mail.



flaksende due, som er plassert litt over hovedformen. Signaturen til Dolk, nede til høyre langs bakken, er det tredje elementet i helheten. Typisk for Dolk er også størrelsen på sjablongen, denne er stor i forhold til andre sjablongutøvere som gjerne tilpasser motivet til praktisk anvendelige og lett tilgjengelige A4-ark. Gutten i *Fjernstyrt*<sup>17</sup> måler vel 1 meter, mens omkretsen av hele motivet fra nedre kant av signaturen er ca. 1,5 ganger 1,5 meter. Det er en såkalt "lifesize-sjablong".

Det er mange som i dag benytter sjablonger som metode for sitt visuelle uttrykk på den urbane veggen, en teknikk som jeg vil komme inn på i neste kapittel har tradisjoner fra både funksjonelle og dekorative bruksområder. Sjablongformen i seg selv legger føringer for et utpreget grafisk formspråk, men likevel gir ulike tilnærminger til uttrykksformen seg utslag i individuelle formuttrykk. Mens enkelte utøvere finner et ønsket motiv og går rett på å skjære ut dette, bruker Dolk, i følge han selv, lang tid på forarbeidet<sup>18</sup>. Dette er også avslørende i hans arbeider, først og fremst er motivene i seg selv av forseggjort karakter. Tematikken er gjennomgående preget av en egen sindig ironi, hvor motivene ikke bare er direkte reproduserte fotografier eller tegninger, men både i innhold og form gjennomarbeidede og sammenføyde collager. *Fjernstyrt* illustrerer også dette billedspillet som er så typisk for Dolk. Her vrir han på fremstillingen av en liten gutt i lek, og skaper et visuelt poeng ved at den fjernstyrte leken er fremstilt som et levende dyr, en flaksende due. Dette kan leses som en kommentar til samtidens mennesker som kanskje tenderer å ville kontrollere og styre naturen.



Fig.2, *Puppylove*

---

<sup>17</sup> Min tittel

<sup>18</sup> [www.graffiti.no/streetart](http://www.graffiti.no/streetart)

Det omfattende forarbeidet hos Dolk gir seg ikke nødvendigvis utslag i innfløyte og detaljrike resultater, kunstneren benytter seg som regel av ett- eller tolags sjablonger som i motsetning til flere lag ikke gir mye rom for modellering<sup>19</sup>. I stedet for kan det synes som om han bruker tid på forenkling og abstrahering, silhuettformer som den avbildede hunden i *Puppylove* [fig.2] er ikke uvanlig i hans sjablonger, samtidig som streken til tross for sin abstraherte enkelhet makter å antyde teksturer og materialer i avbildning av ulike organiske materialer som klær eller maskiner. For eksempel er teksten i genserjakken til gutten i *Fjernstyrt* åpenbart avbildet som av et annet materiale enn den blanke fjernkontrollen han holder. Formmidlene Dolk benytter står igjen som et rent uttrykk av klare kontraster, han benytter svart/hvitt og uttaler selv uttrykkskraften i sitt enkle formspråk; ”You dont need colors to make the wall scream”<sup>20</sup>. Sporadiske innslag av farge, som regel i elementer av sjablongmotivene, forekommer, men disse tilpasses da det rene uttrykket ved å være klare farger av enten rødt eller grønt [fig.28] [fig.29]. Kunstnerens utdannelse innen grafisk design viser seg i arbeidenes rene grafiske stil. Samtidig har de også sporadiske maleriske innslag som for eksempel overflødig, rennende maling utover sjablongformen, eller løs grunning av bakgrunnen, begge visuelle effekter benyttet i *Fjernstyrt*. Dette gir, som jeg skal komme inn på seinere, en viss autentisitet til enkeltverket som ofte er plassert geografisk i nærheten av hverandre og sådan fungerer som duplikater i serie.

Fremgangsmåten kunstneren benytter seg av for å lage sjablongene er med et utgangspunkt i egne eller innhentede bilder og fotografier som bearbeides i fotoredigeringsprogrammet Photoshop. Her designes motivene, skygger og kontraster forsterkes for lettere å markere former som seinere kuttes bort. Elementer settes sammen og han tilfører egen tegning for tilpassing og uttrykk<sup>21</sup>. Sjablongformen står igjen som et negativt motiv hvis utkuttete former er hva som blir stående igjen på veggen når disse blir sprayet eller malt gjennom. Teknikken kan sammenliknes med tresnitt hvor det som skjæres bort blir den negative formen eller mellomrommene, men sjablongteknikken fungerer motsatt, det er den negative formen som her blir tilført farge. I likhet med silketrykk blir sjablongmotivet ikke en speilvending av den formen man arbeider med i utgangspunktet. Dolk bruker som regel tilført farge/spraymaling

---

<sup>19</sup> I en periode rundt 2004-2005 lagde han noen avanserte flerlags sjablonger, men gikk tilbake til det karakteristisk svart/hvitt uttrykket, først og fremst for å redusere tiden det tar å sette opp slike flerlags-sjablonger. Redusert tid gir redusert mulighet for å bli oppdaget for utøvere som arbeider ulovlig i det offentlige rom. Se intervju med Dolk på [www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151](http://www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151), publisert 20.08.2006.

<sup>20</sup> [www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151](http://www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151). Jeg vil nedenfor komme nærmere inn på dette utsagnets hentydninger til kommunikasjonsegenskapen Dolk tillegger verkene sine ved å hevde at veggene skriker.

<sup>21</sup> Personlig korrespondanse via e-mail.

for å beskrive skyggene og konturene i motivet, men han benytter også hele fargeflater som står igjen som silhuetter, ofte for å skille en form fra en annen. For å fungere må en sjablongform være fullstendig sammenhengende, mellomrom og ”øyer” i motivet må være festet til andre deler samt helheten av den faste sjablongformen, for dette brukes såkalte ”broer” i formen<sup>22</sup>.

Dolk hevder å bruke i snitt ti timer på å kutte ut en sjablong, men påpeker også at på de mer avanserte sjablongmotivene kan han bruke opptil en uke<sup>23</sup>. En sjablongform bør også være forholdsvis avstivet, ikke bare for å kunne brukes flere ganger og gi mulighet for reproduksjoner, men også for enkeltheten når den blir satt opp mot veggen og sprayet gjennom. Sjablongformen kan lages ut fra alle slags materialer som vil holde formen, alt fra stivt papir, papp, plast, metall eller tre. Dolk benytter 30-grams papir eller 1-3 mm. papp, med slike materialer kan formene vare opp til ca. 30 ganger før de løser seg opp og blir oppbrukt. I forholdt til håndverket er det likevel i følge hans egne uttalelser det å designe motivet som tar mest tid, som regel dobbel så lang tid som selve skjæringen av formen<sup>24</sup>. Han påpeker også at ”My stuff is all about the idea”<sup>25</sup>, et utsagn som kan tilsi at den rent tekniske utformingen muligens kommer i andre rekke.

Tidlig i Dolks virke ble det spekulert i om signaturen hans var et tilleggspseudonym brukt av den britiske gatekunstneren Banksy. Når disse spekulasjonene ble motbevist fortsatte han likevel å bli kritisert for å være overinfluert av sjablongkunstneren fra Bristol<sup>26</sup>. Først og fremst var det stilistiske og tematiske likheter de to gatekunstnerne imellom denne kritikken grunnet på. Trykket *Puppylove* (fig.2 er en reproduksjon av det samme sjablongmotiv) som ble lagt ut til salg via nettstedet PicturesOnWalls (fra nå av POW)<sup>27</sup> i 2005, har både samme tittel, tilnærmet motiv og fargetema som Banksys original<sup>28</sup>. Det er ingen tvil om at gatekunstneren fra Bergen er influert av Banksy<sup>29</sup> og sistnevntes politi- ape- og hjertemotiver er gjengangere også i Dolks sjablonger. Til tider kan det også synes som om han siterer briten direkte gjennom sjablongmotivene. Dolks *Burger King*, en avbildning av Prins Charles med ei

---

<sup>22</sup> Grove art Online ” Stencilling: Techniques”,  
<http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.1#art.081284.1>

<sup>23</sup> [www.studvest.no/kultur.php?art\\_id=2441](http://www.studvest.no/kultur.php?art_id=2441)

<sup>24</sup> [www.graffiti.no/streetart](http://www.graffiti.no/streetart)

<sup>25</sup> [thegiant.org/wiki/index.php/Dolk](http://thegiant.org/wiki/index.php/Dolk)

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> [www.picturesonwalls.com](http://www.picturesonwalls.com)

<sup>28</sup> Se [thegiant.org/wiki/index.php/Dolk](http://thegiant.org/wiki/index.php/Dolk)

<sup>29</sup> Dette innrømmer han også selv i intervjuet på [www.graffiti.no/streetart](http://www.graffiti.no/streetart)

Burger King-krone på hodet<sup>30</sup>, kan tenkes at er en referanse til Banksys sjablongmotiv av et lite utsultet barn iført den samme kronen<sup>31</sup>. En sammenlikning av Dolks [fig.1] og Banksys sjablongverk [fig. 3] illustrerer en likeartet tilnærming av anvendt ironi og humor som virkemiddel. De abstraherte formene og silhuettene i dette spesifikke Banksys verk ligger også ganske nærme Dolks bruk av streken og hans generelle uttrykk. Likevel er formspråket i Banksys sjablongarbeider ofte basert på flerlagssjablonger, følgende er de mer detaljert og i større grad maleriske [fig.4]. Tematikken i britens verk er også i større grad utpregede og direkte institusjonskritiske, og utviser sterkere politiske holdninger enn den hos Dolk<sup>32</sup>. Om disse to likevel skal settes opp mot hverandre vil jeg hevde at det felles trekket som begge benytter er en gjennomtenkt plassering, et nøye utvalgt sted som gjennom verket tilføres en meningsbærende dimensjon. Elementer i og rundt det valgte stedet, blir også ofte understreket av kunstnerne, i form av konkrete visuelle poenger som for eksempel murklossen til venstre i fig.3.



Fig.3, Banksy-sjablong



Fig.4, Banksy-sjablong

<sup>30</sup> Se [thegiant.org/wiki/index.php/Dolk](http://thegiant.org/wiki/index.php/Dolk)

<sup>31</sup> Se Banksy, 2005, s.159

<sup>32</sup> Se artikkelen "How to Spot a Banksy" på [www.news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/7190137.stm](http://www.news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7190137.stm), for utdypelse av britens formspråk og tematikk. Jeg vil for øvrig komme nærmere inn på det politiske innholdet i Dolks verk i siste kapittel.

Hyppige gjengangere i Dolks produksjon er bruken av populærkulturelle ikoner som R2D2 i *Puppylove* [fig.2], og det er flere StarWars-referanser er i hans arbeider. Motivene til Dolk er gjennomgående enkle og håndgripelige, og motivasjonen for dette påpeker han selv:

”Gjennom å kødde med kjente ting, får man reaksjoner fra flertallet av folk som er ute å går. Det er da det er moro. R2D2 fra Star Wars er et gjenkjennelig popikon, sier han og peker på bildet sitt på veggen som viser en hund som utfører en kjærlighetsakt på den folkekjære roboten.”<sup>33</sup>

Gjenkjennelsesmomentet brukes som virkemiddel for oppmerksomhet, og Dolks bruk av kjente figurer er ofte av dobbel karakter i et og samme verk. Samtidig som han avbilder populærkulturelle figurer som R2D2 og Sylvester Stallone [fig.?), er portretter av kjente personligheter og politikere motiver som gjentas i Dolks arbeider. De sistnevnte er ofte fremstilt som de førstnevnte, og slik står et typisk Dolk-motiv som en collage av kontrasterende forekomster. Han benytter altså velkjente personligheter beskrevet som populærkulturelle ikoner for å beskrive et fenomen, en holdning, eller for bare å lirke av seg en vittig kommentar. Klare eksempler på dette er hans portrettering av den norske kongefamilien. Her er Kong Harald fremstilt som Frankenstein [fig.5], Kronprins Haakon som punker med hanekam og piercinger [fig.6] og Kronprinsesse Mette Marit som tanntrollet Baktus fra Thorbjørn Egners eventyr [fig.7].



Fig.5, Kong Harald



Fig.6, Kronprinsen



Fig.7, Kronprinsessen

En annen typisk tematikk for Dolks sjablongmotiver er en generell, altså ikke en person-, eller karakterbunnet, men i større grad en poetisk illustrasjon av følelser eller stemninger, med et tidvis romantisk innhold. Slik som i *Telefonkiosk* [fig.28], *Car Crush* [fig.36] og *Granatpar* [fig.12]. I et spansk intervju fra 2006 påpeker han selv at motivene ofte er hentet fra og basert

<sup>33</sup> [www.studvest.no/kultur.php?art\\_id=2441](http://www.studvest.no/kultur.php?art_id=2441)



på hans eget liv og omgivelser<sup>34</sup>, og hvis man knytter *Heart* [fig.8] opp mot dette utsagnet, kan det hevdes å være et slags bekjennende, følelsesbasert selvportrett.



Fig.8, *Heart*

## 1.2 Gallerier på nett

Internett har vist seg å være et medium av stor betydning for gatekunstnere, og må tildeles status som til dels utslagsgivende for den trendbølgen gatekunsten er en del av. Først og fremst skaper nettet internasjonal tilgjengelighet, og mediet fungerer som kommuniserende og inspirerende redskap for utøverne og deres i utgangspunktet stedsavhengige verk. På denne måten lar de seg formidle ut over landegrenser og lokal tilknytning. Arenaen for gatekunstnerne er på nett, det uttales at verk debuterer på nett, og det kan virke som det å få fremstilt fotografiske avbildninger av arbeidene på aktuelle nettsider for gatekunstmiljøet er like autentisk og betydningsfullt som det å faktisk benytte den urbane veggen og å sette igjen sitt merke i det fysiske offentlige rom<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> <http://www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151#englishdolk>

<sup>35</sup> Jeg vil i kapittel fire problematisere dette faktum at verkene blir fremstilt og i stor grad utelukkende betraktet som fotografiske avbildninger av originalen.

Allerede i starten av Dolks karriere skulle nettet vise seg å være et avgjørende visningsmedium for kunstneren fra Bergen. I Melbourne, hvor han tok til seg gatekunst som utøvende uttrykk, kom han i kontakt med det lokale gatekunstmiljøet og ble i august 2003 medlem av nettsiden StencilRevolution<sup>36</sup>. Dette er ei nettside som presenterer kunstnerprofiler, virtuelle gallerier, læreprogram og debattforum, og hvor det også er mulig å benytte seg av netthandel for opptrykte verk av gatekunstnere. Her ble blant andre verket *Absolut Collage* [fig.9] presentert, en sjablongcollage av de tidlige verk av Dolk<sup>37</sup>.

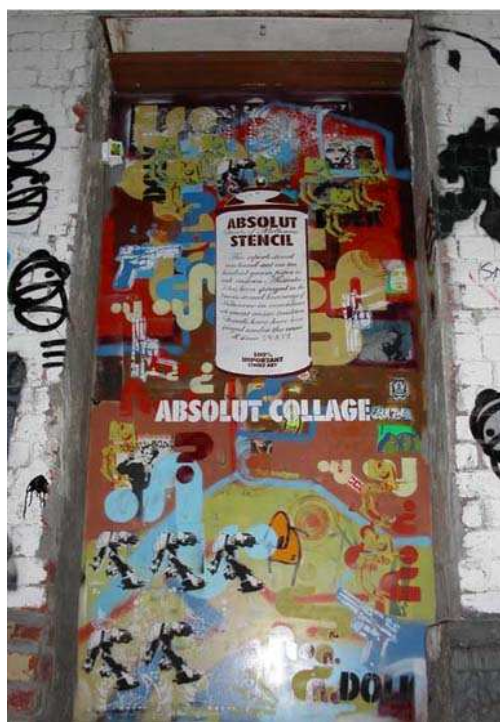


Fig.9 *Absolut Collage*

Men det var først når han ble introdusert gjennom WoosterCollective<sup>38</sup>, og fikk avbildede trykk av sine arbeider presentert og lagt ut for salg på POW at Dolk ble anerkjent av et større publikum. I 2006 skjøt hans kommersielle karriere fart med POWs utsalg av opptrykte *Che* og *Che XL*<sup>39</sup>, og i juni 2006 fortsatte suksessen med utsalget av *Burger King*<sup>40</sup>. POW reklamerer med at: "Dolk gets it spot on whit a charming portrait of the man who will never be king"<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> [www.stencilrevolution.com](http://www.stencilrevolution.com)

<sup>37</sup> [thegiant.org/wiki/index.php/Dolk](http://thegiant.org/wiki/index.php/Dolk)

<sup>38</sup> [www.woostercollective.com](http://www.woostercollective.com) er ei aktuell og daglig oppdatert nettside som fungerer som galleri for dokumenterte gatekunstverk.

<sup>39</sup> *Che* i format 50\*70 cm., 750 utgaver, for 50 £, og *Che XL* i format 100\*70, 100 utgaver, for 100 £. Se for øvrig fig.56 for det samme sjablongmotivet lokalisert på strandkaia i Bergen.

<sup>40</sup> *Burger King* 250 utgaver, 70\*50 cm, for 50 £

<sup>41</sup> [www.thegiant.org/wiki/index.php/Dolk](http://www.thegiant.org/wiki/index.php/Dolk)

I dag er det selskapet Handmadeposters<sup>42</sup> lokalisert i Bergen, som kontrollerer mesteparten av utsalget av Dolks verk via nett. Selskapet selger ut både opptrykte sjablongmotiver samt sjablongverk på lerret av Dolk og Pøbel fra Norge, samt Sixtens fra Sverige<sup>43</sup>. Alle verkene er av tilsvarende motiv som og versjoner av gatekunstnerens arbeider på gata. Med et tastetrykk kan man få tilsendt en ekte Dolk på trykk for 90 pund, eller på lerret for 150 pund. Nettsiden åpnet i april 2007 men betalingssystemet brøt umiddelbart sammen, på nettsiden kunne man lese at feilen grunnet i abnormal aktivitet, altså for stor pågang som resulterte i overbelastning. Interessen for å kjøpe disse trykkene virker enorm, Dolks begrensede opplag på 15 eksemplarer av trykket *Girl with Teddy* maktet til og med å selge ut før websiden åpnet, dette var etter å ha blitt fremvist på The Dolk Lundgren Fan Forum<sup>44</sup>, Dolks fan klubb på nett. eBay er også et sted hvor det ligger inne flere gatekunstverk som auksjoneres og selges ut i store antall. Disse lett tilgjengelige butikkene har nok en innvirkning for både hvem og i hvor stor grad slike verk selges ut, men også for de som benytter muligheten for å legge ut sine objekter for salg. Internett er et ideelt redskap for gatekunstnerne, de kan holde seg anonyme og trenger ikke å forholde seg til kunst- eller andre formelle institusjoner for å selge verkene sine. Slik legger det til rette for og muliggjør et inntektstrunlag for de uavhengige gatekunstnere.

### 1.3 Under mer kontrollerte former

Det er imidlertid ikke bare i det virtuelle rom Dolks arbeider har blitt vist fram under mer kontrollerte og stabile forhold enn de på gata. Han har også latt seg representere på utstillinger av en mer konvensjonell karakter. Da han flyttet tilbake til Bergen i 2004 fikk han snart stille ut på klesbutikken, galleriet og kafeen Tilsammans i Bergen sammen med Strøk, en annen norsk gatekunstner<sup>45</sup>. Konferansen "Unge(s) spor" på Kulturhuset USF i Bergen i 2005<sup>46</sup>, hadde en samtidig salgsutstilling av gatekunst hvor Dolks originale utgave av det tidligere nevnte *Burger King* - denne gangen en avbildning av kronprins Haakon påført denne samme

---

<sup>42</sup> [www.handmadeposters.com](http://www.handmadeposters.com)

<sup>43</sup> Det nye tillegget på denne nettsiden er M-City fra Polen, I Mars 2008 hadde han for øvrig også verk utstilt på det tidligere galleriet By the Way i Bergen sentrum, kurert av Morten Kvamme og Dolk. Kilde: personlig korrespondanse med Kvamme 11.04.2008.

<sup>44</sup> [www.thegiant.org/wiki/index.php?title=Dolk&redirect=no](http://www.thegiant.org/wiki/index.php?title=Dolk&redirect=no). Se [www.dolk.co.uk](http://www.dolk.co.uk)

<sup>45</sup> Intervjuet "Vandalkunstnerne" på [www.studvest.no](http://www.studvest.no) er gjort i forbindelse med denne utstillingen.

<sup>46</sup> [www.usf-verftet.no/index.php?ID=program&ID2=Vis&arrID=2664](http://www.usf-verftet.no/index.php?ID=program&ID2=Vis&arrID=2664)



kronen til burgergiganten - ble kjøpt opp av kulturbyråd Henning Warloe for 2000 kr.<sup>47</sup>.

”Santa`s Ghetto” er et gallerikonsept i Soho i London, som hvert år i desember har utstilling av gatekunst organisert av POW. I 2006 var Dolk representert her med sitt *Che* på lerret som solgte for 750 pund<sup>48</sup>.

Det største norske initiativet for å fremme gatekunst som visuelt uttrykk, er NuArt-festivalen, som hver høst blir arrangert i Stavanger, parallelt med musikkfestivalen NuMusic. Dolk har bidratt med verk her både i 2006 og i 2007, og utvalget av de inviterte nasjonale og internasjonale gatekunstnere er en samling av et knippe absolutte pionerer, samt nyoppdagede utøvere som inspirerer med sine alternative uttrykk. For å nevne noen: Blek le Rat (FR), Eine (UK), D-Face (UK), Pøbel (NO), Nick Walker (UK), Karolina Sobecka (US), Slinkachu (UK), Logan Hicks (US), M-City (POL), Word to Mother (UK), Mir (NO), Rene Gagnon (US) og Dolk (NO)<sup>49</sup>. I 2006 var festivalen konsentrert rundt Tau Scene hvor lokalisasjoner både innendørs og utendørs ble tatt i besittelse av utøverne. I 2007 var det de etablerte kunstinstitusjonene Kunstsolen i Rogaland (KIR) og Rogaland Kunstmuseum (RKM) som fungerte som senter for gatekunstfestivalen. KIR fungerte som lokale for ”workshops” og kunstnerpresentasjoner, mens museet lånte ut sitt lokale til disposisjon for de inviterte gatekunstnerne. Dette resulterte i en samleutstilling som fikk stå i to måneder, kurert av Martyn Reed og Leon c6. Dolks bidrag til denne utstillingen var et stort sjablongportrett av Prinsesse Martha Louise [fig.45] som jeg seinere vil komme nærmere inn på.

---

<sup>47</sup> BT, ”Gatekunst på byrådskontoret”, 24.07.2007

<sup>48</sup> [thegiant.org/wiki/index.php/Dolk](http://thegiant.org/wiki/index.php/Dolk)

<sup>49</sup> NuArt-festivalen initiert i 2001, er en festival som tar sikte på å sette til disposisjon en regional plattform for både nasjonale og internasjonale kunstnere som opererer utenfor det tradisjonelle gallerisystemet. Se [www.nuart.no](http://www.nuart.no) og [www.rkm.no](http://www.rkm.no).



Fig.10, *Prisoner*

Slike festivaler eller arrangerte samlinger av gatekunstnere for gatekunst synes å være svært populære møtepunkter for utøverne, disse forsterker et internasjonalt miljø og virker som forum for gjensidig inspirasjon. Dolk har også markert seg internasjonalt gjennom deltakelse på det internasjonale stencilmøtet Difusor i Barcelona juli 2007, hvor han sammen med Mir representerte Norge [fig.10]<sup>50</sup>.

NuArt 2007 ved utstillingen på Rogaland Kunstmuseum, var kanskje et unntak i kraft av at det nådde ut til et mer allment, i alle fall et mer generelt kunstinteressert publikum enn hva som er vanlig for slike gatekunstfestivaler. De har en begrenset betrakterskare og blir gjerne oppsøkt av spesielt interesserte. Dolk har imidlertid også markert seg på lokalisasjoner hvor gatekunst i utgangspunktet ikke er forventet, og hans mer kontrollerte verk når på denne måten ut til et større publikum. Utsmykkingen av klesbutikken Carlings, en vennetjeneste han gjorde i 2005, er et av disse stedene<sup>51</sup>. Høsten 2007 kunne man også lese i BT at kunstnerisk konsulent for utsmykking på kulturhuset Fysak, Morten Kvamme, hadde fått Dolk til å dekorere fasaden til det nye aktivitetsbygget for uorganisert ungdom på Slettebakken [fig.11].

<sup>50</sup> [thegiant.org/wiki/index.php/Dolk](http://thegiant.org/wiki/index.php/Dolk)

<sup>51</sup> Personlig korrespondanse med Dolk via e-mail.



Fig.11, *SleepWalking*

Lokalt er det først i løpet av det siste året Dolk har blitt et kjent navn for de av oss som i utgangspunktet ikke oppsøker gatekunstforum for spesielt interesserte. Sommeren 2007 gikk media, da særlig aviser, ut med reaksjoner og tilsvarende motreaksjoner for kunstformen. Dolk kan her se ut til å ha en unik plass, da hans verk er de som oftest står som illustrerende eksempler for gatekunst i Bergen. Det arbeidet som det i størst grad har blitt referert til, og som har skapt en engasjert debatt, er en karikatur av Bergens tidligere ordfører Herman Friele plassert under Smørsbroen i Bergen sentrum [fig.55]. Dette verket som de fleste kanskje forbinder Dolk som gatekunstutøver med, vil jeg ta nærmere for meg i kapittel fem.

#### 1.4 Anonymitet og Kunstnermyter

**”Nobody ever listened to me before they didn’t know who I was”<sup>52</sup>.**

Siden det å utøve graffiti og gatekunst i utgangspunktet er en kriminell handling definert som hærverk, utfører utøvere av graffiti som regel sine verk i skjul fra myndigheter. Behovet for å markere seg og høste anerkjennelse for sine arbeider er likevel tilstede, og bruk av pseudonymer åpner opp for anonymitet samtidig som verkene kan tilegnes den rettmessige avsender. Uttrykksformen som tradisjonelt er grunnet i et ønske om å uttrykke personlig

---

<sup>52</sup> Banksy, *Wall and Piece*, Century, 2005, s.13

identitet i et byrom som ellers ikke gir rom for ytringer av disse avsenderne, gjør at slike pseudonymer eller ”writer-names” har vært benyttet siden den subkulturelle uttrykksformens spede begynnelse i etterkrigstiden<sup>53</sup>. Graffiti er absolutt en navnekultur<sup>54</sup>. En annen affinitet til denne pseudonymbruken, som har kommet som en følge av nettkulturen vi lever med og i, er samtidens bruk av ”onlinenavn”, ”nicknavn” eller ”internett navn”. Slike aliaser man bruker for identifikasjon på nett, blant annet i online-spill, chatting og blogger. At man ikke bruker sitt eget navn i slike sammenhenger kan ha flere grunner; for ønsket anonymitet, for originalitet om man har et ordinært egennavn, og for språklig internasjonal tilgjengelighet.

Med et slikt identifikasjonstegn markerer også Dolk som utøver seg, signaturen hans er konsekvent og lett gjenkjennelig med en enkel tradisjonell sjablongfont som henviser til den funksjonelle sjablongens historie<sup>55</sup>. Kunstneren fremmedgjør imidlertid skriften i signaturen ved å speilvende den siste bokstaven, noe som gir et naivt uttrykk og assosiasjoner til barneskrift. Den snudde k’en gjør også at signaturen står igjen som en rektangulær form, som jeg seinere vil vise at Dolk benytter seg av for en kompositorisk og innrammende effekt for verkene. Ordet Dolk betegner et våpen, assosiasjoner går til noe skarpt og gjennomkuttende, og kanskje er det en kommentar til arbeidet hans; altså selve utskjæringen av sjablongene. Han bruker pseudonymet som et egennavn, og dette blir også forsterket når han stundom signerer Dolk Lundgren.

Til tross for bruken av et slikt pseudonym for signering, er gatekunst et uttrykk som for betrakteren ikke innehar en personspeifikk opprinnelse. I en tid hvor en kjent person egentlig ikke trenger å være kjent for annet enn nettopp det å være kjendis, står den ukjente statusen til en anonym kunstner kanskje som en pikant motvekt. Det er mulig at vi i dagens samfunn, som overleses av kjendiser og utfyllende detaljer om deres liv, setter ekstra stor pris på en slik form for mystikk som gatekunstnerne representerer. Betrakteren har ingen kunstner å forbinde verkene med, det finnes ikke et individ som kan knyttes opp mot verket og det står sådan aleine. Som en konsekvens av at det som siden 1700-tallet har vært den viktigste referansen til verket - kunstneren selv<sup>56</sup> - ikke er tilstede i gatekunsten, kan det hevdes at disse verkene innehar en viss grad av autonomi. Ikke en autonomi som den formalistiske kunstretningen i modernismen søkte – en greenbergiansk autonomi - for tilknytning til livet og sine omgivelser

---

<sup>53</sup> Se kapittel to om Taki183

<sup>54</sup> Se Cecilie Høigårds *Gategallerier* (2007) for utdypelse rundt graffiti-kulturens opprinnelse og verdier.

<sup>55</sup> Jeg vil ta for meg sjablongteknikkens historie i neste kapittel

<sup>56</sup> Matthew Craske, *Art in Europe 1700 – 1830*, Oxford University Press, New York 1997, s. 23 – s.87

har de absolutt<sup>57</sup>. Selv nonfigurativ gatekunst forholder seg til sin kontekst og spiller sammen med elementer som går langt utover sitt eget medium<sup>58</sup>. Men disse verkene står for seg selv, uten en kjent avsender fremstår de som selvstendige og autonome størrelser. Her tvinges betrakteren til å bruke seg selv aktivt i en tolkning, eventuelle handlinger eller følelser som leses ut av verkene blir slik utelukkende publikumets. Uten at verket har en kjent avsender som dets opprinnelse kan tilskrives, blir det kanskje også lettere å ta til seg verket som sitt eget, og jeg vil hevde at det er nettopp det dedikerte gatekunstinteresserte gjør i dag når de reiser rundt og samler på gatekunstverk i form av sine egne fotografiske avbildninger av dem. Forlengende blir disse fotografiske tolkingene ofte lagt ut på internett, hvor de kanskje også i størst grad har sitt publikum.

Fremstilt på nett er også gatekunstverk av praktiske hensyn ofte titulert av den som fotograferer verkene. For et annet aspekt som gjør seg gjeldene i gatekunsten og den anonyme kunstnerens valgte distanse fra verket, er at verkene som oftest står uten tittel, og dermed i ennå større grad blir åpne for uavhengig tolkning<sup>59</sup>. Det var ikke før i romantikken det ble vanlig at kunstnerne selv titulerte sine verk under slike titler som vi forholder oss til i dag, altså med en utpreget betydning for kunstverkets mening<sup>60</sup>. Dette var nok i forlengelse av at nå skulle kunstneren selv styre tolkningen av sin egen kunst, som ikke lenger bare kunne forstås litterært, en avbildning av den objektive virkelighet, men som også skulle være et uttrykk for kunstnerens egne subjektive følelsesliv<sup>61</sup>. En slik kunstnerens kontroll over sitt eget verks tolkningsmuligheter, som fra modernismen er alminneliggjort og for kunstpublikummet i dag er et vanlig aspekt som vi er oppøvd til å ta hensyn til for en videre tolkning, forsvinner altså i vår lesning av gatekunstverk.

Slik kan det kanskje hevdes at gatekunsten til en viss grad henter tilbake kunstnerens identitet fra førmoderne tid, som var den av en håndverkers status, og slik ikke tildelt noen stor verdi for verket. Men, til tross for en ukjent avsender vil jeg likevel tro at denne kunstnerens betydning for verket har holdt seg gjeldene fram til i dag, og at vi fremdeles automatisk leter

---

<sup>57</sup> Dag Sveen, "Kunstforståelse og kunstinstitusjon: Et historisk perspektiv", i *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax Forlag A/S, Oslo 1995, s.52, samt s.73 – s.77.

<sup>58</sup> Se verkene til El Tono og Nuria i Nicolas Ganz, *Graffiti World: Street art from five continents*, Thames and Hudson, London 2004, s.192 og 193

<sup>59</sup> Titlene jeg i denne oppgaven tilskriver verkene, er til dels funnet på nett (det er vanskelig å avgjøre om disse er av kunstneren selv eller av annen ukjent opprinnelse), og til dels mine egne. Jeg vil presisere i de sammenhenger disse er mine.

<sup>60</sup> Grove art Online, "Titles: Western World" [www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.085280.1](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.085280.1)

<sup>61</sup> Craske 1997, s.23 - s.87

etter en avsenders personlige mening i og med verkene sine. Gatekunstneres pseudonymer åpner slik kanskje heller for kreativitet, at vi skaper et bilde av kunstneren på egen hånd. Som følge av dette oppstår det myter rundt disse anonyme gatekunstnerne, noe de selv er klar over og kanskje til en viss grad også utnytter. Dolk kan virke som om han spiller på denne mystikken, på NuArt-festivalen 2007, var han den kunstneren som for ansatte på RKM og undertegnede i størst grad var utilgjengelig. Det er noe med slike utilgjengelige forhold, de viser seg ofte å virke mer interessante enn de av åpenbar karakter.

Man har sett myter spunnet rundt kunstnere før, og særlig illustrerende er kunstnergeniet i romantikken. Michael Wilson beskriver i innledning av sin *Rebels and Martyrs*<sup>62</sup> hvordan forkledningsmasker for påtatt identitet løper som en rød tråd gjennom 1800-tallets kunst<sup>63</sup>. Kunstneren ble da sett på som en inspirert rebell som kjemper mot et fiendtlig samfunn av sneversynte borgere, som en melankolsk ”outsider”, en mytisk figur. Videre påpeker han at kunstnere bevisst tok til seg denne personligheten: ”The lifestyle of the painters of the New York school in the 1940s and 1950s was self-consciously bohemian, rebellious and high-risk, and their art heroic and revolutionary”<sup>64</sup>. Det virket som om de ønsket å bli sett på som outsiders og martyrer, og Matthew Craske påpeker også at denne påtatte rollen nærmest ble en markedsstrategi for kunstnerne på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet. Videre forteller han at dette var i forlengelse med kunstnerbiografier, som i tiden ble et populært felt for underholdning. Livene til kunstnerne ble nå offentlig eiendom, de ble kjendiser og slik også ofre for sladder og offentlig spekulasjon. For å peke seg ut i mengden ble kunstnerne nærmest krevd å skape seg en gimmick, en særegenhet. Resultatet ble imidlertid i at eksentriske kunstnere ble normen, og at det å fremstille seg som normal i seg ble å være annerledes<sup>65</sup>.

Hos Craske kan man lese at endringen av samfunnsøkonomien på 1700-tallet førte til at kunst som så mye annet ble en konsumvare, at trykk av kunstverk gjorde kunsten tilgjengelige for et bredt publikum. Som en følge av dette ble kunstnere prissatt for å gi bidrag til samfunnets kapital verdi, i tillegg til det å bidra med dannelse av folket<sup>66</sup>. Utslagsgivende ble kunstverden mot slutten av 1700-tallet overmettet av kunstnere, for oppmerksomheten rettet mot disse

---

<sup>62</sup> Michael Wilson, Alexander Sturgis, Rupert Christiansen og Louis Oliver, *Rebels and Martyrs - The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Yale University Press, National Gallery company, London 2006

<sup>63</sup> Wilson, *Rebels and Martyrs*, s. 7

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Craske, 1997, s.23 – s.87

<sup>66</sup> Craske, 1997, s.24

personlighetene og deres yrke som en tilsynelatende glamorøs livsstil, inspirerte stadig flere til å forsøke seg som kunstnere selv. Noe som naturligvis også skapte økonomiske vanskeligheter for enkeltkunstneren. Samtidig kan Craske videre fortelle at de oppbygde forventningene rundt kunstnerens økonomiske og sosiale bidrag til samfunnet for øvrig, fra 1770-årene ble reagert på og motkjempet av kunstnerne selv. De ønsket ikke å utelukkende skape slike fundamentalt fordragelige verk, de følte seg nedverdige av dette. Disse motforestillinger mot at kunsten skulle tjene samfunnet, både økonomisk og kultivert vokste, og kunstnere over hele Europa begynte å innta ekstreme posisjoner mot autoriteter<sup>67</sup>.

Slik ble kunstnermyten skapt om en kunstner som uttalt fattig og deprimert. Det kan hevdes at vi i dag på tilnærmet vis forstiller oss gatekunstnerne som unge rebeller med saggebukser og hettegenser som løper rundt med sprayboksene om natten. Disse lever gjerne på skråplanet, bosatt slik de er skildret i kultfilmene "Beat Street"<sup>68</sup> og "Style Wars"<sup>69</sup> fra 80-tallet. I likhet med andre ungdomskulturer eksisterer det altså også her en resirkulering av det romantiske kunstneridealet. Bildet vi ennå har av pop- og rock-musikere er for eksempel ofte preget av en "sex, drugs and rock'n roll"-holdning til livet, tilnærmet romantikkens kunstners lovløshet og uttalte motforestillinger mot konvensjonell moral<sup>70</sup>. Likevel påpekte Blek le Rat på sin presentasjon at sjablongkunstnerne i Frankrike på 80-tallet i stor grad var kunststudenter under utdanning. Forestillingen rundt gatekunstnere som unge rebeller er også kan hevdes til en viss grad motbevist av Dolk selv som er utdannet grafisk designer, og de fleste av gatekunstnerne som stilte ut ved Rogaland kunstmuseum var også godt voksne. Benyttede pseudonymer gjør det imidlertid mulig for gatekunstnerne å skjule sin egentlige identitet, på samme måte som man kan lyve om alder, utseende og erfaring på "chatte-sider" på internett. Det kan synes som om gatekunstnerne spiller på betrakterens fordommer, en følge av kulturens fremstillinger. Denne fastsatte identiteten er også, kan hevdes, langt enklere å opprettholde ved å operere under et slikt pseudonym.

---

<sup>67</sup> Craske, 1997, s.28

<sup>68</sup> "Beat Street", Regi: Stan Lathan, Produsent: Harry Belafonte og David V. Picker, Orion Pictures, USA 1984

<sup>69</sup> "Style Wars", Regi: Tony Silver, Produsent: Henry Chalfant, USA 1983

<sup>70</sup> Se for eksempel på Norges Christiania Bohemer som også Craske omtaler. Craske, 1997, s.23 – s.87





Fig.12, *Granatpar*

## Kapittel 2: **Tradisjoner** - noen aktuelle former for graffiti og gatekunst



Oppmerksomheten rettet mot graffiti i dag kan hevdes å så smått ha flyttet seg fra 1990-tallets noe overdrevne fokusering på vandalisme og hærverk, til en bredere interesse for gatekunst som et visuelt interessant fenomen. Dette kan grunne i at graffitiuttrykket har ekspandert, den uavhengige uttrykksformen har blitt svært populær og flere variasjoner vokser stadig fram som alternativer til det tradisjonelle uttrykket. Dolks metode av spraymaling gjennom sjablonger er ett av disse uttrykkene som i løpet av de siste årene synes å ha fått økt oppslutning blant utøvere av et ulovlig visuelt uttrykk i det offentlige rom. Slike verk utført ved hjelp av sjablonger er likevel ikke et nytt fenomen i graffiti sammenheng; siden 80-tallet har det særlig i Frankrike blitt benyttet en slik teknikk for verkutførelse, parallelt med graffitiens sedvanlige bokstavmotiver<sup>71</sup>. Det er imidlertid først i løpet av de siste årene det har vært snakk om å skille slike alternative former for graffiti fra den mer tradisjonelle New York-stilen (begrepsforklaring følger) som de fleste forbinder med termen. Begrepsavklaringer har vært oppe til debatt, og nedenfor viser jeg til hvordan enkelte stemmer tilsynelatende ser ut til å forsøke å differensiere et slikt uttrykk som Dolks ved å benevne disse verkene som gatekunst til fordel for graffiti. Til tross for dette er Dolks verk likevel, i kraft av å inneha slike felles egenskaper som å være uavhengige og i utgangspunktet ulovlige uttrykk i det offentlige rom, nødvendigvis forbundet med tradisjoner for hvordan slike visuelle tegn har blitt benevnt fram til nå, altså som graffiti.

Graffiti står i Thames and Hudsons *Dictionary of Art Terms* definert som: “Graffiti: (It. `scratched drawings`) Words or drawings (often obscene), scrawled or scratched on walls, etc., usually in public places.”<sup>72</sup>. Dette har sin opprinnelse i det italienske begrepet sgraffito: “Sgraffito, sgraffiato (It. `scratched`) The technique of scratching through one layer- of PLASTER on a wall, or of SLIP on a pot- so as to reveal another of contrasting colour.”<sup>73</sup> Den tekniske utførelsen av hva store deler av det som betegnes som både graffiti og gatekunst i dag, må likevel sies å kvalitativt heve seg over det å være innrissinger eller skribling, begreper som kanskje viser til en mer tilfeldig utøvelse. Mange av de verk som utøves nå (og for så vidt siden 80-tallet) under termen graffiti, er av forseggjort grad og av kvalitet utover en rissing på en tilfeldig bakgrunn. Men, graffiti er altså ikke et nytt fenomen, før sprayboksenes tid ble kommentarer skrapet inn i veggen eller det ble brukt kull og kritt for å kommunisere tegn i det offentlige rom, på tilnærmet vis som i dag.

---

<sup>71</sup> Tristan Manco, *Stencil Graffiti*, Thames and Hudson, New York 2002, (rev.utg. 2004)

<sup>72</sup> Thames and Hudson, *Dictionary of Art Terms*, UK, London, 2003

<sup>73</sup> Ibid.

Boka *High & Low: modern art, popular culture* påpeker at oppmerksomheten rundt kunstformen først satte inn etter utgravningen av Pompeii i 1748<sup>74</sup>. Her fant de innskrifter som er påfallende like dagens "tags" i form av politiske slagord, tegninger og obskøne kommentarer. Man så at disse var en essensiell kilde til kunnskap om dagliglivet til antikkens borgere, noe Helen H. Tanzers i sin *The Common People of Pompeii: a study of the Graffiti*, har kartlagt og undersøkt<sup>75</sup>. For historisk innblikk i den norske graffiti tradisjonen er det aktuelt å se på stavkirkene. Med sitt myke treverk var disse offer for skravering og skriblerier av ulike slag, og vi finner i dag alt fra symbolske bilder til abstrakte mønstre omhyggelig innrisset i treverket<sup>76</sup>.

Selv om begrepet graffiti i stor grad assosieres med såkalte "throwups" eller "piecer" som dominerer slike lovlige graffiti vegger enkelte byer har [fig.17], er det altså ikke ensbetydende med denne New York-stilen. Denne formen er bare en stilistisk utvikling av en uttrykksform som har eksistert i lang tid. At det nettopp er spraybokser som nå blir benyttet for å utøve beslektede uttrykk til den av eldre tider, er nok en konsekvens av det illegale og straffbare aspektet ved uttrykket, sammen med en stilutvikling som krever stor grad av synlighet, hvor både farge og form er essensielle elementer. Maling og pensel kunne fungert for å skape et slikt uttrykk, men disse er erstattet av et medium som fungerer raskt og presist samtidig som store flater kan dekkes. Spraymaling gir også uttrykket muligheter for dimensjoner tilpasset de ofte store flatene i det offentlige rom.

Fellesnevneren for all gatekunst kan kanskje hevdes å være, slik Cecilie Høigård gjør i sin bok *Gategallerier*, en formidling og overføring av den rådende populærkulturens språk<sup>77</sup>. Hva som blir omtalt under termen har likevel store variasjoner og det er mange ord på det: "graffiti", "piece", "masterpiece", "burner", "throwups", "tags", "street art", "aerosol art", "veggmaling", "post-"/"neograffiti", "paragraffiti", "stencils", "sjablonger", "paste ups", "stick ups", og den kanskje mest folkelige betegnelsen "tagging". Dette er bare noe av den terminologien som brukes for å beskrive uttrykksformen, de fleste av disse termene beskriver imidlertid greiner som springer ut fra samlebetegnelsen. Nedenfor vil jeg forsøke å plassere

---

<sup>74</sup> Kirk Varnedoe og Adam Gopnik, *High & Low: modern art, popular culture*, Museum of Modern Art, New York 1990

<sup>75</sup> Helen H. Tanzer, *The Common People of Pompeii: a study of the Graffiti*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1939

<sup>76</sup> Se Martin Blindheims doktoravhandling, *Graffiti in the Norwegian Stave Churches C.1150- C.1350*, Universitet i Oslo, 1986

<sup>77</sup> Cecilie Høigård, *Gategallerier*, Pax Forlag A/S, Oslo 2007, s.33

Dolks verk i en større sammenheng ved å gi en liten oversikt over et utvalg av disse ulike uttrykkene som brukes om ulike visuelle former på den urbane veggen i dag.

## 2.1 Tradisjonell graffiti

Mens *Grove Art Online* skiller mellom tre gener av graffiti: politisk, gjengbasert og graffiti art<sup>78</sup>, er det denne siste som vokste fram i etterkrigstidens New York som oftest legges til grunn for begrepet. Jeg velger videre å referere til uttrykksformen ved betegnelsen tradisjonell graffiti<sup>79</sup>, Staffan Jacobson benytter beskrivelsen TTP-graffiti (Tags/Trow-ups/Pieces-graffiti)<sup>80</sup>, men den refereres også til som hip hop-, eller New York style-graffiti<sup>81</sup>. Uttrykket var en del av og stammer fra den kulturelle ungdomsbevegelsen hip hop som i løpet av 1970-tallet manifesterte seg i tre hoveduttrykk; musikk, breakdans og graffiti. ”Style Wars”, en av kulturfilmene for bevegelsen fra 80-tallet, knytter sammen uttrykkene ved å vise til det felles ønske om å formidle språk; da enten ved de skrevne ord i graffitien, de uttalte ord innen rapping eller ved kroppsspråket til danserne<sup>82</sup>. I forlengelse av dette kan det kanskje også hevdes at breakdansing er den kroppslige manifestasjonen av musikken, mens graffiti er en visuell nedtegnet breakdans. Alle uttrykksformene har utstrakt karakter av dynamikk og presisjon. Det er vanskelig å fastsette et konkret tidspunkt og sted for opprinnelse, som det ofte er for slike subkulturelle bevegelser, men den som ofte blir tildelt æren for å ha gjort uttrykksformen graffiti kjent og inspirert flere til å starte opp selv er utøveren bak pseudonymet TAKI 183 [fig.13]. På begynnelsen av 1970-tallet dekket han New York med sitt tegn; ”han var den moderne graffitiens første konge”<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> [www.groveart.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=1032747056&hitnum=12&section=art.033960&authstatuscode=200](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1032747056&hitnum=12&section=art.033960&authstatuscode=200)

<sup>79</sup> En term jeg har adoptert fra Tristan Manco. Manco 2002, s.7

<sup>80</sup> Staffan Jacobson, *Den Spraymålade Bilden*, Aerosol Art Archives, Lund 1996, s. 14

<sup>81</sup> [www.groveart.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=1032747056&hitnum=12&section=art.033960&authstatuscode=200](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1032747056&hitnum=12&section=art.033960&authstatuscode=200)

<sup>82</sup> ”Style Wars” (1983)

<sup>83</sup> Høigård 2007, s.78

## Tags og Throw-ups

Hva TAKI drev med er et uttrykk som i sin tid ble kalt "hits", i etterkant har vi imidlertid benevnet dem som "tags"[fig.14]. Slike tags er stiliserte navnesignaturer<sup>84</sup>, eller i følge Staffan Jacobson, forfatter av *Den Spraymålade Bilden*; "en kodifiserad, noga utformad namnteckning"<sup>85</sup>.



Fig.13, TAKI-tag



Fig.14, Tag fra Bergen

Tagsene er den hurtigste og enkleste formen for en tradisjonell graffitikunstner å uttrykke seg på. Det er gjerne denne formen de fleste av oss utenfor graffitimiljøet finner forkastelige, vi ser ofte ikke annet enn hærverk og det virker ikke som om formålet kan være annet enn å ødelegge. "Det dreier seg om tilgrising og hærverk på private eiendommer" bemerket politibetjent i Bergen Svein Bjørn Losnegård<sup>86</sup>. Det vi utenfor graffitimiljøet derimot gjerne ikke ser, er at tagsene er grunnleggende for graffitiformen som uttrykk. Det er her unge malere starter, de øver, og etter mye øving kan de etter hvert lage de forseggjorte, fargerike og imponerende picene. Med å lage tags får utøveren prøvd ut uttrykk, med et mål om å finne sin egen stil, en søken etter perfeksjon<sup>87</sup>. Det er altså ofte stor grad av gjennomtenkt estetikk i disse, men det er også opplagt at ikke alle er like opptatt av øvingen og skjønnheten.

Avklarende skiller det gjerne mellom "graffiti art" og "graffiti vandalism", en intensjonsskilnad<sup>88</sup>. Høigård kan likevel bekrefte at estetikken uansett står underordnet det å

<sup>84</sup> Høigård 2007, s. 48

<sup>85</sup> Jacobson 1996, s.13

<sup>86</sup> NRK "Lovlige graffitivegger rekrutterer taggere", 19.09.2007, [www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166)

<sup>87</sup> Høigård 2007, s.48 – s.53

<sup>88</sup> Uttalt og debattert under foredragene og kunstnerpresentasjonene under NuArt 2007.

være ”oppe”, altså å tagge mye, å få sitt merke spredt så mange steder som mulig i det offentlige rom<sup>89</sup>.



Fig.15, Throw up

Throw-ups er tags i stort format [fig.15], gjerne doble bokstaver hvor hver av disse er avgrenset med konturer<sup>90</sup>. Disse er større i formatet enn tags samtidig som de er røffere og enklere utført enn piecer. Når det gjelder synligheten er de likevel på nivå med sistnevnte, og de er i tillegg lette å få opp i stort antall. Tags og Throw-ups er begge forholdsvis raske å få opp, følgelig benyttes de gjerne til ”bombing”, altså å ”bombe” eller dekke en flate med flere signaturer.

## **Piecer**

Piecer [fig.16] er store fargebilder laget med spray på urbane vegger, vogner på T-baner eller trikker, lovlige graffitivegger eller på en hvilken som helst flate utøveren mener er passende som lerret. Ordet er forkortelse for masterpiece, et begrep som ble brukt i New York på 80-tallet, som henviser til kunstfeltet og kunsthistoriens mesterverk. Denne betegnelsen er en samlebetegnelse av verk med ulik grad av kompleksitet og kvalitativ utførelse; mens en ”fastpiece” ofte er en utslagsgivende kvalitetsgrad for lokalisasjoner hvor det ligger en ekstra risiko for å bli tatt, er en ”silverpiece” betraktet med lavere grad av verdi da en sølvfarget

---

<sup>89</sup> Høigård 2007, s.33 – s.37

<sup>90</sup> Høigård 2007, s.48

spraymaling fungerer lettere på alle flater, dekker i større grad, og i så måte krever mindre erfaring og dyktighet. ”Burnere” [fig.17] er derimot de flotteste og mest forseggjorte verkene innen tradisjonell graffiti, siden disse er tidkrevende lages de sjelden ulovlig, og de er ofte resultat av et samarbeid/”crew” hvor alle bidrar med sine bokstaver eller ”characters” (personifiserte figurer gjerne i tegneseriestil). En slik burner dekker ofte en hel vegg, trikk- eller t-banevogn<sup>91</sup>.



Fig.16, Piece på Sentralbadet



Fig.17, Sentralbadet i Bergen

Innen disse formene for tradisjonell graffiti er det bokstavene som er grunnelementet. Men det er ikke utelukkende et skriftspråk utøverne vil formidle, helheten av verket grunner i større grad på former, teknikk og komposisjoner enn på hva som faktisk står der. Det er bilder av bokstaver som beskrives<sup>92</sup>. Det spesifikke skrevne ordet er ofte det samme fra verk til verk, og da som regel utøverens eget ”tag-”/”writer-navn”. For det er dette som er essensen ved graffiti; å få opp sitt eget merke eller navn flest mulig steder, hvorav de fleste også ønsker å vise størst mulig grad av kreativ og kvalitativ utførelse. Som jeg viste til i første kapittel legger også Dolk vekt på sitt kunstnernavn ved signeringen av verkene sine, dette kan synes å være i en tradisjon som hviler på denne for tradisjonell graffiti, men det er likevel verket hos Dolk som er hovedmotivet, ikke signaturen slik som hos disse utøverne.

<sup>91</sup> Høigård 2007, s.54

<sup>92</sup> Jacobson 1996, s.87

## 2.2 Kulturen i graffiti og gatekunst

Det kan virke som om meningen for tradisjonell graffiti i utpreget grad handler om det å få navnet sitt tilført flest mulig vegger, og om å ikke falle bak eller være sløv. I følge Høigård handler det om "cred", at andre skal se at du er oppe. Stikkord for denne type formidling malere imellom er det å være aktiv, å ha mot, dristighet, kunstneriske ferdigheter og originalitet. Det ligger også et moralsk imperativ bak det hele; disse utøverne er dedikert i sitt virke, fritiden skal brukes for det den er verdt sommer som vinter, det er hardt arbeid og man skal fremstå som seriøs<sup>93</sup>. Blant utøverne grunner disse forventningene i et felles ansvar for å tilføre graffiti-kulturen noe, et felles ansvar for ytringsfriheten. Dette siste begrepet "ytringsfrihet" er sentralt; Høigård påpeker at

"Det er striden om retten til å etterlate seg spor. Det er også strid om hvordan disse sporene skal tolkes og vurderes. Som et grunndrag i tolkningen ligger spørsmålet om hvilke sosiokulturelle sjikt av befolkningen som har makt over byrommet; har makt til å ta byen i bruk i egen virksomhet og etterlate seg spor der vi alle ferdes."<sup>94</sup>

Med retten om å sette spor i det offentlige rom på tvers av sosiologiske sjikt i samfunnet som drivkraft, gir stor produksjon status. Utøverne holder gjerne statistikk over hvor mange verk de har laget, samt hvor disse var satt opp. Dette aspektet synes å være felles for tradisjonell graffiti og Dolk som utøver, samt de øvrige alternative uttrykk av gatekunst som jeg kommer nærmere inn på nedenfor. At Dolk har fått såpass mye oppmerksomhet og tilsvarende suksess som gatekunstner, hevder kunstner og kurator for Landmark ved Bergen Kunsthall Morten Kvamme, at grunner i hans produktivitet og synlighet, samtidig som han tar sitt virke seriøst og hele tiden viser kreativitet og utvikling<sup>95</sup>.

Enkelte av de uttalte normene tradisjonell graffiti har, som og styrer formspråket til uttrykket, er også til en viss grad virksom i utøvelsen og for utøverne av de alternative variasjonene. Selv om Dolks uttrykk ikke er en del av et utpreget kulturelt miljø, på samme måte som dette eksisterer for tradisjonell graffiti som er en del av hip hop-miljøet, er en det benyttede offentlige rom og et gjensidig blikk for utøvere av slike uavhengige uttrykksformer felles, uansett om uttrykket er piecer eller paste ups. Innad i graffiti-miljøet eksisterer det strenge

---

<sup>93</sup> Høigård 2007, s.33 – s.37

<sup>94</sup> Høigård 2007, s.33

<sup>95</sup> Personlig møte med Morten Kvamme 11.04.2008

regler eller normer for formspråket som må følges. Eventuelle brudd på denne formlæren skal være intendert; om malingen for eksempel drypper eller renner når dette ikke er ment, blir det sett på som dårlig arbeid som igjen skaper liten respekt. Kvalitativ utførelse med sprayboksen er også for sjablongkunstnere betegnende for verdimåling. Respekt synes særs viktig, særlig for det lukkede graffitimiljøet, men også generelt for uttrykk i det offentlige rom. Det synes å fungere et praktisk hierarki for utøvere av samme miljø, og det er ofte de som har holdt på lengst som står høyest oppe. Dette hierarkiet kontrollerer igjen hvem som kan male over hvems verk og hva som av utøverne selv får stå. Det å male over en Dolk-sjablong i Bergen, hvor utøveren får respekt innad i miljøet, bør nok være en gjennomtenkt handling. Kvamme kunne fortelle at Dolk selv hadde malt over et gatekunstverk da han var i Barcelona på Difusor-festivalen i 2007, og at han følgende hadde fått kritikk for dette fra aktører innenfor gatekunstmiljøet<sup>96</sup>.

### 2.3 Post-/Paragraffiti

Det har blitt vanlig å referere til alternative uttrykk til den tradisjonelle TTP-graffitien som postgraffiti, en betegnelse som for første gang ble brukt i et katalogforord til en kunstutstilling i 1983<sup>97</sup>. Dette er imidlertid ingen tilfredsstillende enhetlig definisjon for et spesifikt uttrykk, for mens noen hevder at postgraffiti er den institusjonaliserte delen av graffiti<sup>98</sup>, påpeker andre at det betegner den gatekunsten som ikke får plass under graffitiens tradisjonelle normer og regler<sup>99</sup>. Cecilie Høigård vil likevel ha det til at:

Begrepet postgraffiti er ikke godt, det gir lett en ide om et høyere trinn i en utviklingskjede, som noe kvalitativt annet og bedre enn graffiti. Jeg har valgt å kalle formen for paragraffiti. Paragraffiti kan avvike fra graffitiens strenge formlære på en rekke punkter, men stammer fra graffiti, hadde vært umulig uten graffiti, og utvikler seg parallelt- ved siden - av den vanlige graffitiens utvikling.”<sup>100</sup>

Nedenfor vil jeg komme nærmere inn på denne begrepsdebatten, men foreløpig holder det å se alternative uttrykk som en parallell bevegelse til den av hip hop-kulturens visuelle

---

<sup>96</sup> Personlig møte med Morten Kvamme, 11.04.2008. Dette var noe Dolk selv hadde fortalt Kvamme, og jeg vet ikke mer om hva saken gjaldt, eller hvem de innblandede aktørene var i denne sammenheng.

<sup>97</sup> Brukt av Dolores Neumann i katalogforordet til Sidney Janis utstilling, N.Y. Se Jacobsen 1996, s.151

<sup>98</sup> Jacobson 1996, s.151

<sup>99</sup> Høigård 2007, s.61

<sup>100</sup> Ibid.



uttrykksform slik Høigård her beskriver. Om institusjonalisert graffitikunst kan og bør plasseres innenfor denne klassen av verk ønsker jeg ikke komme inn på her, men hva som er sikkert er at det oppstår stadig flere variasjoner av uavhengige verk ute i det offentlige rom. Alternative stiler og metoder i stor grad influert av grafisk design synes å ha erstattet den tradisjonelle typografisk baserte graffitien med benyttede logoer og i større grad ikonografiske uttrykk<sup>101</sup>. Jeg vil nedenfor komme inn på og se nærmere på et utvalg av disse som er relevante i forhold til den videre diskusjonen av Dolks verk.

### **Sjablongteknikkens historie**

Sjablongteknikken er verken ny i gatekunstsammenheng eller som kulturhistorisk fenomen, den er faktisk antatt å være en av de tidligste kunstteknikkene vi kjenner til, og kan spores tilbake til 22000 år gamle hulemalerier<sup>102</sup>. Våre forfedre brukte altså en beslektet teknikk for merkesetting på huleveggene som den Dolk bruker for den urbane veggen i dag.

Utgangspunktet for disse merkene var selvsagt ikke utkuttete bilder omhyggelig redigert i Photoshop, men enklere motiv som for eksempel utøverens egen hånd. Ved å legge denne opp mot en vegg og benytte hule beinrester for å blåse på fargepigment, ble resultatet en negativ form av håndflaten festet på huleveggen.

Historien for denne metoden for dekorasjon og merkesetting fortsetter, slik Tristan Manco forteller, med egypternes utkuttete former av lær eller papyrus som ble brukt som dekorasjon i pyramidene. Han påpeker også at kineserne benyttet sjablongteknikken for motiver av blant annet Buddha-figurer på silke for dekorasjon, og at denne metoden spredte seg fra Asia til Europa hvor den fra middelalderen har blitt benyttet som dekorativ metode for utsmykking av kirker, møbler, tekstiler og tapet. Mange forbinder kanskje sjablongteknikken med interiørdesign og dekorasjon, gjerne i form av border langs veggen av repeterende motiv. Den eksklusive Pochoir-metode av fransk opprinnelse er kjent fra Art Deco-stilen<sup>103</sup>. Mot slutten av 1800-tallet ble teknikken benyttet som en økonomisk metode for å fargelegge kunstner-

---

<sup>101</sup> Tristan Manco, *Street Logos*, Thames and Hudson, New York 2004 (rev utg. 2005), s.7 – s.9

<sup>102</sup> Manco, 2002, s.7. Se også Grove art Online, "Stencilling: Techniques", [www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.2](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.2), for utdypelse av sjablongteknikkens historie.

<sup>103</sup> "Stencil [...] Known in France as pochoir and used extensively on picture postcards, stencilling developed into a luxury trade associated with interior design [...] and high fashion and was used in such magazines as the *Gazette du bon ton* (7 vols from 1912)". [www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.2](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.2).

tegninger for tidsskrifter som ”Le Mirliton”<sup>104</sup>. I 1930-årene ble metoden utviklet til den mer komplekse silketrykk-teknikken, i utgangspunktet, hevder Manco, for å masseprodusere kunstverk<sup>105</sup>. Av kunstnere med en i større grad etablert plass i kunsthistorien som har benyttet seg av denne teknikken for uttrykk etter første verdens krig, kan nevnes Picasso, Cecil Collins, David Smith og Chip Elwell<sup>106</sup>.

Men sjablongbruken har av praktiske grunner og for det funksjonelle uttrykket også andre bruksområder utover en dekorativ og i første hånd estetisk hensikt. Med mulighet for identiske reproduksjoner av visuelle tegn egner teknikken seg utmerket for informativ merking. Teknikken har blitt benyttet i industrielle og kommersielle anvendelsesområder, særlig for infrastrukturell skilting i militær sammenheng. Offisielle organisasjoner som militæret og myndigheter har benyttet og benytter seg ennå av sjablonger for en tydelig og klar merking av lokalisasjoner, biler og objekter som uniformer eller pakker. Alt for å lett kunne identifisere, gjenkjenne og plassere merkede objekter.

Denne funksjonelle bruken av sjablongen gjør at metoden og teknikken, og dermed uttrykket, er forbundet med et pålitelig og autoritært budskap<sup>107</sup>. Dolks verk som har disse samme visuelle egenskaper, og som også deler det samme offentlige rom som sjablonger benyttet for en i større grad funksjonell hensikt, gjør kan hevdes at hans verk virker velpassende til de øvrige fysiske egenskaper av det offentlige rom, og de menneskelagde strukturer og materialer verkene står festet til. I kraft av det enkle, konsise og instruktive uttrykket, er verk utført ved hjelp av en sjablongmetode integrert med den øvrige gatas estetikk<sup>108</sup>.

Teknikkens egenskaper av et presist informativt uttrykk, samt de militære assosiasjoner den gir, har gjort at sjablonger har blitt benyttet i politisk sammenheng. Under 2. verdenskrig benyttet italienske fascister sjablonger som politisk propaganda for å spre bilder av sin Il Duce, Mussolini. Som et billigere og mer permanent alternativ enn plakater, har sjablonger blitt et kommunikativt medium for sosiale og politiske protestholdinger i konflikter rundt om i verden fra 70-tallet, blant annet i Sør-Amerika, Sør-Afrika og Nord-Irland<sup>109</sup>. Gjennom å benytte seg av sjablongmetoden er altså Dolk knyttet til en tradisjon av politisk aktivisme og

---

<sup>104</sup> [www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.2](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.2)

<sup>105</sup> Manco 2002, s.8

<sup>106</sup> [www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.2](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.2)

<sup>107</sup> Manco, 2002, s.12

<sup>108</sup> Manco, 2002, s.60

<sup>109</sup> Ibid.

motstandskultur. Og teknikken brukes ennå for politiske ytringer [fig. ?], sjablongkunst i kraft av sine tradisjoner og det enkle men kraftfulle uttrykket egner seg godt for uttrykt politisk graffiti<sup>110</sup>. I det offentlige rom gir uttrykket med en ofte benyttet symbolsk ikonografi et direkte og umiddelbart budskap. Det største sjablongprosjektet utført for politiske ytringer i dag, er nok det på den israelske muren satt opp på vestbredden. Denne har vist seg å være et egnet lerret for en uttalt palestinsk sympati, da særlig benyttet av Banksy<sup>111</sup>.

## Sjablonguttrykket som gatekunst

Arven til Dolk og samtidens mange sjablongkunstnere synes å kunne spores tilbake til de franske gatekunstnerne Nemo, Miss-Tic og Blek le Rat som i begynnelsen av 1980-tallet tok til seg det offentlige byrommet i Paris som sitt eget galleri. Blek var arkitekturstudent på Ecole des Beaux-Arts i Paris, og gjennom studiet synes han å ha tatt til seg en forståelse for arkitekturens muligheter når han plasserer sine verk<sup>112</sup>. Pseudonymet han benytter kommer fra kunstnerens tidligste sjablonger med rottemotiv, som var et symbol på urban nedbryting og en alternativ gatekultur. Ifølge Manco synes Blek å ha hentet sin inspirasjon fra både Pochoir-metoden, de italienske fascistene og den mer tradisjonelle graffitien fra når han besøkte New York på 1970-tallet. Dette bekreftet den franske gatekunstneren under et innlegg han hadde på Kunsthøgskolen i Rogaland i anledning NuArt festivalen 2007, hvor han la ut om sitt virke som aktiv gatekunstner gjennom 25 år<sup>113</sup>.

Motivasjonen for en sjablongmetode benyttet for personlig merkesetting i det offentlige rom til fordel for tradisjonell graffiti begrunner Dolk slik:

”Det jeg har fått høre så langt er at folk generelt liker stenciler bedre enn graf. Grunnen er at vanlige folk forstår denne kunst formen. Graffiti er mer underground og vanskeligere å tolke (for vanlige folk...) Det er det jeg liker med stenciler. De når en stor målgruppe som skjønner hva du prøver å formidle. Jeg har sett barn og gamle folk le av stencilene mine. Det er er vedt hvert eneste kutt.”<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Se Manco, 2002, s.60 – s.68, [www.woostercollective.com/activism](http://www.woostercollective.com/activism), og Xavier A. Tapiés bok *Street Art and the War on Terror: How the World's Best Graffiti Artists Said No to the Iraq War*, Korero Books, 2007

<sup>111</sup> Se Banksy, 2005, s.110 – s.117, og [www.santasghetto.com](http://www.santasghetto.com)

<sup>112</sup> Manco 2002, s.37

<sup>113</sup> Blek le Rat kunstnerpresentasjon, Kunsthøgskolen i Rogaland, 07.09.2007

<sup>114</sup> [www.graffiti.no/streetart](http://www.graffiti.no/streetart). Det engelske begrepet ”Stencil” benyttes ofte istedenfor den norske versjonen sjablong. Det kan virke som om slike benyttede engelske begreper, som det også er mange av (jfr. til Dolks ”stencil artister” nedenfor, et begrep som får en annen betydning i det norske språket), er felles betegnelser brukt

Den tradisjonelle graffitikulturen har en felles symbolverden, men mens denne er åpen for de som er innenfor, er den lukket for de står utenfor. Mens man lett kan gripe formen og nyte det visuelle ved tagsene og piecene, er lesbarheten redusert for de som ikke har en oppøvd erfaring med denne typografiske stiliseringen. Det kan argumenteres for at sjablongkunst er en kunstform av en ikke så kryptisk, og en mindre intern grad en den klassiske masterpiecen, og at førstnevnte nærmer seg vår billedkunstradisjon i en helt annen grad. Dolks norske kollega Strøk, bekrefter også denne egenskapen ved sjablonguttrykket:

”I forhold til grafitti, trenger man kortere tid på å lære seg stencilenes grunnprinsipper. Man bruker mindre tid og har mindre risiko under utførelsen. Selv om bøtene er de samme, føler vi at stenciler er mer populære. Vi henvender oss til et bredt publikum, i motsetning til grafitti som er en mer subkultur. Grafittimalere maler mest for seg selv og andre malere. Vi maler også for oss selv, men også for vanlige folk. Vi tilbyr skjønnhet der man ikke forventer det.”<sup>115</sup>

Det er altså mindre risiko for å bli tatt når man driver med sjablonger i forhold til tradisjonell grafitti, rett og slett fordi teknikken krever mindre tid for utførelse på gata. Selve utformingen av verket er stort sett unnagjort før kunstneren går ut døra hjemme. Det sies at Banksy startet som tradisjonell graffitimaler, men ombestemte seg og gikk over til sjablonger en dag han lå under et tog og gjemte seg for politiet<sup>116</sup>.

## **I form av klistremerker og plakater**

Samtidig som gatekunst og grafitti har fått en økt allmenninteresse og mediedekning de siste årene, har også en økende kontroll og myndighetenes oppmerksomhet mot uttrykksformen gitt utslag i at utøverne har utviklet nye tidsparende metoder med mindre risiko. Dolk påpeker at:

”Her i Melbourne er streetart crewet veldig flinke til å føle seg frem. Veldig mange stencil artister har gått over til paste ups (gate tapesering) fordi politiet har fått opp øynene for stenciler. Om du blir tatt med en sticker eller paste up er det ikke noen big

---

for å forenkle kommunikasjonen mellom internasjonale utøvere og øvrige interesserte. Mange av disse sitatene jeg benytter er publisert på internett, og er i så måte kanskje ikke like rettskrevne som de kanskje ville vært om de hadde blitt utgitt på papir. Jeg har i sitatene latt disse engelske begrepene, samt skrivefeilene få stå.

<sup>115</sup> Studvest, ”Vandalkunstnerne”, 13.04.2005, [www.studvest.no/kultur.php?art\\_id=2441](http://www.studvest.no/kultur.php?art_id=2441)

<sup>116</sup> Fortalt av Tristan Manco under hans innlegg og presentasjon av sine bøker, på KIR under NuArt, 08.09.2007

deal. Purken sier bare at du må ta ned greiene... men med en gang de hører en sprayflaske er det en annen sak”<sup>117</sup>.

Gatekunst i form av plakater og klistremerker har de siste årene blitt utøvd i stor grad, fig.18 og fig.19 er begge fotografier tatt nylig i Bergen sentrum. Dette er en svært åpen gatekunstform som ikke har noen enhetlig motivtematikk. Snarere er det et mangfold av uttrykk som tar form her, fra de mer kompliserte, gjerne håndmalte eller forseggjorte trykk, til de som bare synes å være en lek av amatører. Disse mediene integrerer absolutt med tradisjonell offentlig informasjon, i enda større grad enn sjablonger, og av og til kan det være vanskelig å skille kunsten fra øvrige plakater og klistremerker i byrommet.



Fig.18, Stick Up



Fig.19, Paste Up

En av dem som har bemerket seg internasjonalt gjennom plakater og klistremerker er San Diego-kunstneren Shepard Fairey. I 1989 begynte han å spre sine abstraherte silketrykk med motiv av den franske sportsbryteren Andre Giant<sup>118</sup> over store deler av verden, inkludert i Norge og Bergen [fig.20]. Fairey har sammen med kunstnergruppen ”Subliminal” gjort gatekunst til et fenomenologisk eksperiment. I dette prosjektet er motivet, eller verket i seg selv, av liten interesse fremfor hendelsen, prosjektets mål om å spre et uttrykk i det offentlige rom, og betrakterens oppfatning av disse verkene synes å være sentralt for eksperimentet. Manifestet til Obey Giant-kampanjen går slik:

<sup>117</sup> [www.graffiti.no/streetart](http://www.graffiti.no/streetart)

<sup>118</sup> Se [www.andrethegiant.com/bio.html](http://www.andrethegiant.com/bio.html)

“The Obey campaign can be explained as an experiment in Phenomenology. The first aim of Phenomenology is to reawaken a sense of wonder about one's environment. The Obey campaign attempts to stimulate curiosity and bring people to question both the campaign and their relationship with their surroundings. Because people are not used to seeing advertisements or propaganda for which the motive is not obvious, frequent and novel encounters with Obey propaganda provoke thought and possible frustration, nevertheless revitalizing the viewer's perception and attention to detail. The medium is the message.”<sup>119</sup>

Motivet har altså i seg selv ikke et særskilt budskap, men det kommenterer gjennom sitt medium; ”... the American way of life and the advertisements that reinforce that lifestyle”<sup>120</sup>. Høigård påpeker at ”Fairey er en stor tilhenger av kapitalismen, og en like stor motstander av påfallende forbruk og folks passive måte å forholde seg til reklame på”<sup>121</sup>. Et slikt forhold til gatekunst i det offentlige rom, med en hensikt å fremheve alternative visuelle uttrykk til fordel for visningsrommets dominerende benyttelse for markedsføring, blir ofte benevnet som geriljakunst.



Fig.20, Obeyklistremerke

---

<sup>119</sup> The Giant, “Obey Giant”, wiki, [http://thegiant.org/wiki/index.php/Obey\\_Giant](http://thegiant.org/wiki/index.php/Obey_Giant)

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Høigård 2007, s.62



Selv om Dolks motiver kan hevdes å ha et budskap eller en gripbar tematikk, i motsetning til det Fairey har med sitt Obey-prosjekt, forholder likevel alle gatekunstverk seg til det offentlige rom, som i utgangspunktet er en arena for reklame og markedsføring. Dolks verk, selv om disse kan hevdes å ha et innhold utover utelukkende å være verk plassert i det offentlige rom, gjør betrakteren oppmerksom på hvordan disse skiller seg fra den øvrige, dominerende markedsføringskulturen. Likevel kan det hevdes at vi i stadig større grad, som en følge av gatekunstens voksende popularitet, er vant til å forholde oss til slike visuelle tegn i det offentlige rom som ikke har en åpenbart håndgripelig mening eller en hensikt for informasjon eller markedsføring. En digresjon av interesse er hvordan gatekunsttenden med dens metode og tilstedeværelse i det offentlige rom har slått tilbake og benyttes nå for det samme formålet som uttrykket i utgangspunktet problematiserer. Reklame som gir seg ut for å være gatekunst benyttes i stor grad i disse dager, da ofte i form av klistremerker plassert i det offentlige rom som reklamerer for utesteder, klesmerker eller klubbkonsepter [fig.21].



Fig.21, Stick Up som reklame

### Nye medier for gatekunst

Disse tre formene; sjablonger, klistremerker og plakater, er kanskje de mest populære måtene for gatekunstnere å uttrykke seg på i dag, i tillegg selvfølgelig til tradisjonell graffiti. Men de



er langt fra de eneste, og videre vil jeg vise til flere alternative uttrykk som brukere av det offentlige rom i utviklende grad blir vant med å forholde seg til.

Gatekunstneren Space Invader bruker verken spray eller papir, men mosaikkfliser. Han har gjort seg kjent gjennom sine verk med motiv av figuren fra dataspillet Space Invader [fig.22]. Disse har han satt opp særlig i London, men også flere steder i USA. De er forseggjorte verk av et beskjedent format og de integrerer med omgivelsene til den grad at de virker som selvsagt dekorasjon på den øvrige arkitekturen. Ofte er de også plassert høyere opp på veggen enn hva som er vanlig for gatekunst. Om plasseringen er grunnen, eller om det rett og slett er fordi de har en tiltalende klassisk form av mosaikkfliser vet jeg ikke, men det kan synes som om disse verkene ofte får stå. Dette til tross for at det mest sannsynlig ikke er vanskelig å fjerne disse verkene, det trengs kanskje et verktøy, men dette vil jeg tro at ikke går ut over den øvrige veggen de er satt på. Kunstneren har også poengtert dette ved å plassere sitt verk rett under ikke bare en, men tre overvåkningskameraer. At dette trekket er en ironisk og småsarkastisk kommentar rettet mot graffiti-kontrollen, blir tydeliggjort av Banksys verk hvor han har satt opp en sjablong med utsagnet ”What are you looking at”, direkte i kamerasonen til et slikt overvåkningskamera<sup>122</sup>.



Fig.22, Space Invader



Fig.23, Toaster

---

<sup>122</sup> Banksy, 2005, s.74 – 75

Gatekunstnere benytter seg også av den mer klassiske maling og pensel-teknikken fremfor spraymaling. Men på grunn av tidskrevende aspektet ved et slikt medium er disse verkene ofte lokalisert på steder hvor det i praksis er et høyere toleransenivå for å utføre gatekunst.

Fig.23<sup>123</sup> er et verk lokalisert på Østkanten av London, hvor gatekunst florerer i alle slags former.

Slinkachus verk på Rogaland Kunstmuseum under NuArt 2007 var en installasjon av et utsnitt av en veldig liten bygate, med veldig små dukkefigurer, hvor en dramatisert fortelling fant sted [fig.24]. Over denne lille bygaten som foregikk på museets gulv, hang det fotografier av verkene i opprinnelig form slik de er å finne i det offentlige rom. Kunstneren plasserer disse figurene på strategiske steder i byrommet, slik at de tilsynelatende handler i den konteksten de er satt inn i. Ved å la et av disse innrammede fotografiene falle ned i og bli en utslagsgivende del av den foregående fortellingen, synes Slinkachu å henvise til avbildninger av det originale verk og hvordan slike kanskje kan forårsake ulykke [fig.25]. Plassert i sin originale situasjon ute i byrommet, er figurene egentlig altfor små til at man legger merke til dem som kunstverk, flesteparten som i det hele tatt får øye på dem vil kanskje tenke at det er en mistet leke. Slike tredimensjonale gatekunstverk har blitt stadig mer vanlig de siste årene, enten det er plastikkfigurer festet til vegger eller Slinkachus frie figurer.



Fig.24, Slinkachu-installasjon på RKM



Fig.25, Slinkachu, nærbilde

Disse tredimensjonale gatekunstverkene forholder seg nødvendigvis annerledes til det hærverksaspektet tradisjonell graffiti og øvrig gatekunst som er festet til en bakgrunn gjør. I utgangspunktet ødelegger eller påvirker ikke slike verk sine omgivelser, og om det eksisterer

<sup>123</sup> Se Mancos, *Street Logos*, 2004, for utdypende informasjon om Space Invader og Toaster, kunstnerne bak disse verket.

en lov som skulle kunne dømme disse kunstnerne måtte det kanskje være forsøpling. Ikke-materiell gatekunst i kraft av å fremstå helt fritt fra fysiske manifestasjoner, problematiserer ytterligere denne gatekunstens hærverksstatus. Karolina Sobeckas Flightphase Prosjekt, ble under NuArt 2007 fremstilt på lik linje med den øvrige gatekunsten. Selv forklarer hun sitt prosjekt slik:

Wildlife is an implementation of the speed-controlled mobile projection system I developed. Using a sensor on the car, the tiger's speed corresponds to the speed of the car. As the car moves, the tiger runs along it speeding up and slowing down with the car; as the car stops, the tiger stops also. A proximity sensor also adds other animated animals when the car is approached.”<sup>124</sup>



Fig.26: Karolina Sobeckas *Flightphase* Prosjekt

Gatekunst i form av lys og lyd synes å være i fremmarsj. Disse er kanskje nye og banebrytende medier innen gatekunsten, men likevel velkjente medier for den institusjonaliserte kunsten. Slik blir gatekunst- og samtidskunstfeltet stadig mer overlappende, og det kan synes som om det fungerer en gjensidig inspirasjon mellom disse formene for visuelle uttrykk. Etablerte kunstnere innenfor kunstinstitusjonen som Karolina Sobecka og Shepard Fairey, og deres benyttelse av det offentlige rom, spilles tilbake av Dolks og mange andre gatekunstneres innpass i kunstinstitusjonens rom. At Dolk opererer i dette grenselandet er noe jeg vil se nærmere på i kapittel fire.

---

<sup>124</sup> [www.flightphase.com](http://www.flightphase.com)

## 2.4 Gatekunst eller graffiti, tagging, hærverk eller kunst

Det er ikke vanskelig å se at disse verkene beveger seg et godt stykke fra den tradisjonelle graffitien både ved de benyttede teknikker, metoder og motiver. Men det eksisterer per i dag ingen enighet om en felles term for denne formen for uttrykk, snarere kommer det fram en del ulike oppfatninger fra flere hold; politikere, kunstnere, utøvere selv og kuratorer har alle sin egen oppfatning av hvordan uttrykket best kan beskrives. Det er altså ikke utelukkende begrepene post- eller paragraffiti som anvendes for å beskrive de alternative og uavhengige uttrykksformer på gata, begrepsbruken varierer fra ”gatekunst” til ”profesjonell tagging”<sup>125</sup>.

Tristan Manco påpeker i sin *Street Logos* at begrepet ”street art” først ble brukt i 1980 for å beskrive all kunst i det urbane miljø som ikke direkte kunne tilknyttes den dominerende hip hop-stilen<sup>126</sup>. Dette hadde i og for seg vært en enkel måte for å skille de ulike uttrykkene; på den ene siden TTP-graffiti sterkt knyttet til en ungdomskultur med drivende normer, og på den andre siden alle de alternative uttrykkene. I praksis vil jeg derimot hevde at det ikke kan være så enkelt. Selv om Dolks verk med enkelhet kan plasseres i utkanten av den ene termen - som gatekunst, er det ikke alle utøvere av et uavhengig og ulovlig uttrykk som passer inn under disse to adskilte termene. For det første kan det argumenteres for at gatekunst ikke bare er et hvilket som helst begrep, men et som direkte henspiller til Kunsten, og som følgende store deler av hva som eksisterer av uttrykk på den urbane veggen ikke fortjener å stå under. For det andre er ikke alltid grensene mellom disse uttrykkene like tydelige. Flere av utøvere som uttrykker seg i form av klistremerker benytter for eksempel tags som motiv på disse, og vil i så måte kunne plasseres under begge kategoriene. Alle de som uttrykker seg i det offentlige rom med mediene sjabloner og klistremerker kan heller ikke, selv med en stor dose godvilje, plasseres under begrepet kunstner. Uten å være tilknyttet hip hop-miljøet som utøvere av tradisjonell graffiti, passer de heller ikke inn under denne kategorien. Det eksisterer således en gruppe utøvere som ikke kan plasseres under noen av termene, og dette er også en gruppe som i stor grad markerer seg på den urbane veggen. Likevel vil jeg nedenfor se nærmere på et utdrag av den beskrivende begrepsbruken for uttrykket ”street art”, på norsk gatekunst. For ved slik å kartlegge de regjerende forståelsene av uttrykksformen er Dolks plass, i forhold til de øvrige uttrykk i det offentlige rom, lettere å verdiplassere.

---

<sup>125</sup> Ordfører Herman Frieles betegnelse av Dolks verk. Se BT, ”Friele: - Smålig og byråkratisk”, 31.08.2007, [www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece)

<sup>126</sup> Manco 2004, s.7

I sin masteravhandling om gatekunst fra 2005 forsøker Rita R. Nyhuus seg på en definisjon av termen street art:

”Street Art er en ukommersiell uttrykksform som vanligvis utføres ulovlig og godt integrert i byrommet. Uttrykksformen består av mange variabler, som for eksempel klistremerker, plakater, graffiti, sjablonger og veggmalerier.”<sup>127</sup>.

Her omtales altså graffiti som en undergren av street art. Hun skiller likevel seinere i avhandlingen de alternative uttrykkene på gata fra tradisjonell graffiti, gjennom å referere til de som ”de nyere uttrykkene” innen street art. Dette gjør hun på bakgrunn av Manco som kaller det ”the new style of graffiti”/ ”graffiti today”, da versus ”traditional graffiti”<sup>128</sup> (slik som også Høigård gjorde med de tidligere nevnte ”post-” eller ”paragraffiti”). Nyhus finner imidlertid at Mancos tilnærming gir for store konnotasjoner til graffiti og at sjablonger, plakater og klistremerker ikke kommer til sin rett ved å knyttes så direkte opp mot begrepet. Derfor står street art som en overordnet betegnelse, og de nye uttrykkene likestilles med tradisjonell graffiti. Også Høigård synes å ha en beslektet forståelse for street art som en samlebetegnelse. Hun beskriver fenomenet som en bredere bevegelse i vestlige storbyer, hvor utøverne uttrykker seg med en motivasjon av å være motstandere av at byrommets visuelle uttrykk domineres av kommersielle interesser. Som motkultur fremhever de altså en rekke andre visuelle uttrykk fra byens detaljer som graffiti, klistremerker, plakater, sjablonger ol.<sup>129</sup>

Dolk selv uttaler at street art er en gren av graffiti, og videre at ”det vokser stadig ut nye grener og metodene forandrer seg hele tiden”<sup>130</sup>, altså her en omvendt forståelse av den ovenfor; graffiti som en samlebetegnelse og street art som variasjon av denne. Den norske kollegaen Strøk mener at ”ettersom jeg kjenner få writere, treffer jeg sjelden på folk med bastante meninger om hva som er graffiti eller ikke. Graffiti og street art ser jeg på som to separate ting med mye til felles”<sup>131</sup>. Den siste uttalelsen viser her til en klar avgrensing, uten de tidligere hierarkiske forhold.

---

<sup>127</sup> Rita R. Nyhuus, ”Street Art- Inside out: makt og avmakt på gateplan”, Masterstudie i formgivning, kunst og håndverk, Høgskolen i Oslo, Avdeling for estetiske fag. Oslo 2005, s. 7

<sup>128</sup> Manco 2004, s.7 og s.8

<sup>129</sup> Høigård 2007, s.63

<sup>130</sup> [www.graffiti.no/streetart](http://www.graffiti.no/streetart)

<sup>131</sup> Ibid.



Gatekunstnerne selv er blant de som ønsker et skille mellom uttrykksformene, men det er likevel ikke alle som finner det hensiktsmessig med et slikt skille. Kunstnerisk leder for NuMusic og NuArt, Martyn Reeds svar på spørsmålet om han skiller mellom street art og graffiti, var negativt: ”Not really, just between interesting and not so”<sup>132</sup>. Et kvalitativt, personlig smaksskille erstatter her behovet for å begrepsavdele de ulike uttrykkene. På samme spørsmål svarer Peter Meyer, direktør for Rogaland kunstmuseum: ”No not really [...] Where the line between art and vandalism is to be drawn depends on the eye of the beholder”.<sup>133</sup>

Dette siste utsagnet viser utover de rent metodiske og fysiske uliker for uttrykket en forståelse for et skille mellom hva som kan forstås som kunst og hva som betraktes som hærverk. Behovet for dette skillet har også manifestert seg gjennom media, den offentlige debatten mellom kultur- og næringsbyråden i Bergen, Henning Warloe, og Lene Langemyr, byrådssekretær for samferdsel og miljø i Oslo høsten 2007 er særlig illustrerende. Her ble begrepet tagging av byråden i Bergen kontrastert med graffiti for å forsøke å skille mellom to ulike former for uttrykk, hvor det første beskriver hærverk og det andre en kunstform. Oslo ved Langemyr på sin side viste til at de lovlige veggene som ble satt opp i hovedstaden i 2006 ”rekrutterer til kriminalitet”, og at ved disse har den ulovlige taggingen økt drastisk. Warloe hevdet at det blir for lett å skylde på de lovlige veggene når det kommer til å begrunne hærverket ellers, for i følge byråden er disse ikke satt opp for å unngå taggingen, men for å legge til rette for graffiti. Han hevder videre at det ikke en gang er sikkert at det er de samme personene som utøver de to ulike uttrykkene<sup>134</sup>.

Mens Meyer tilsynelatende ser ut til å forbinde begrepet graffiti med hærverk kontrasterende til street art (selv om han ser at dette må bli en smaksdom og dermed unngår avgrensningen), søker Warloe å beholde dette som et begrep knyttet opp mot kunstnerisk verdi, og heller tillegge tagging hærverksstatus. Disse forståelsene og formeningene rundt graffiti og gatekunst og disse uttrykkenes hærverksstatus, får imidlertid en ironisk kommentar tilbake av gatekunstnerne selv. Dface påpeker den arven gatekunsten besitter fra den tradisjonelle graffitien gjennom kunstnernavnet, som betyr å skjemme, vansire eller ødelegge. Eine uttaler seg i tydelige former ved å la verkene rett og slett stå med store og klare bokstaver ”Vandalism” på den urbane veggen. Gatekunstgalleriet Stolenspace i London henviser også til

---

<sup>132</sup> Rogaland Avis, billag, Annonse for NuArt 2007, 05.09.2007

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> [www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166)

det offentlige rom som gatekunstnere kan hevdes å stjele, og nettsiden Pictures on Walls kan hevdes å leke seg med de samme initialer som Prisoner of War.

Debatter omkring temaet, begreper og forståelse har vært yndet av media siden graffitien og det tilhørende ungdomsmiljøet kom til Norge rundt midten av 80-tallet. Kriminologen Cecilie Høigård beskriver i sin *Gategallerier* hvordan oppmerksomheten rettet mot dette miljøet i starten var forholdsvis positiv. Det visuelle uttrykket til disse utøverne ble i begynnelsen beskrevet som malerier, kunst og verk. Før konflikten som seinere skulle vise seg å oppstå mellom graffitiutøverne og særlig Oslo Sporveier, ble det i 1984 av en representant fra sistnevnte lagt fram et ønske om et konstruktivt samarbeid mellom partene, hvor de unge kunstnerne gjennom media ble bedt om å spørre om lov før de utfoldet seg<sup>135</sup>. Siden da har det skjedd store holdningsendringer i forhold til uttrykket og graffiti miljøet. I løpet av 90-tallet ble det satt i gang flere aksjoner og anti-graffiti kampanjer, og det er som følge av disse at uttrykket i løpet av kort tid gikk over til å bli sett på som en trussel mot samfunnet. Det var særlig gjennom en byrådskampanje i 1994 (i forbindelse med OL) at uttrykket ble knyttet opp mot hærverk av langt mer aggressiv grad enn hva som var reelt, hevder kriminologen. Utøverne ble gjennom holdningskampanjefilmer og plakater knyttet direkte til hard kriminalitet som narkotika og vold, men dette var ikke fordi en slik sammenheng nødvendigvis var tilfelle, Høigård påpeker at:

”Siden graffiti i seg selv er en nokså ubetydelig lovbruddsaktivitet, definert ved straffnivå, blir det maktpåliggende å knytte graffiti ungdom til mer truende kriminalitet. Derfor innføres den språklige forvandlingen fra artister til voldspøbler”<sup>136</sup>.

En slik forbindelse skulle skape en allmenn frykt og øke et negativt syn på uttrykket, alt for å forebygge hærverket. Resultatet ble en allmenn forståelse av ungdomsmiljøet og deres uttrykk som en alvorlig trussel for samfunnet, noe ironisk påpeker Høigård, siden: ”Hip Hop er den ungdomskultur i etterkrigstiden i Vesten som ved siden av hippienes *make love not war*, mest uttalt hviler på et ideologisk grunnlag om å bekjempe vold.”<sup>137</sup>

Høigård viser videre til at tidlig arkivmateriale er preget av utstrakt språkløshet i graffiti kontrollen, men økt kontroll førte gradvis til økt kunnskap og dermed et økt

---

<sup>135</sup> Høigård 2007, s.113

<sup>136</sup> Høigård 2007, s.123

<sup>137</sup> Ibid.



språkforråd. ”Tagging” var et av begrepene som ble tatt flittig i bruk. Begrepet har uten tvil en sammenheng med formen tags, som kommer fra det engelske begrepet for merkelapp. Slik kan det synes at det engelske begrepet for handlingen å sette opp tags - ”tagging” har munnet ut i vårt fornorskede tagging. Men det brukes og har siden slutten av 1980-tallet blitt brukt for ikke bare å beskrive stiliserte navnesignaturer, men ofte for hele det visuelle uttrykket som går under graffiti. Dette er som jeg allerede har vist ovenfor ganske variert. Veldig mange bruker begrepet beskrivende, ikke bare for ulovlig utført arbeid, men også for hva som er satt opp på lovlige graffiti vegger som stadig blir henvist til som taggevegger. Men, det synes også i stor grad å være negativt ladet. Når Warloe går inn for å skille dette begrepet fra graffiti er det fordi han ser at det er en forskjell mellom hva som utøves for hærverkets skyld, og et noe annet, som har en verdi utover at det er ulovlig.

Det er vanskelig å oppspore nøyaktig hvor begrepet tagging kommer fra, men Høigård viser til at det ble benyttet i en politirapport fra 1988, da bibrakt og lært av en utøver. Det er usikkert om dette var første gang termen ble benyttet formelt, men om dette er tilfellet kan det synes at begrepet oppstod innenfor graffiti miljøet for etterpå å bli tatt opp av myndigheter for graffiti kontrollen. Det spesifikke begrepet ble videre benyttet av disse som en samlebetegnelse for det visuelle uttrykket utøvd av aktører fra graffiti miljøet, og når de med tiden fikk en økt negativ forståelse for dette, endret også ladningen i begrepet seg til å bli nærmest utelukkende negativ. Jacobson påpeker også at taggingens beslektede svenske term ”klotter”, er et negativt ladet og normativt begrep<sup>138</sup>.

I Store Norske Leksikon står begrepet definer slik:

”tagging [tægin] (eng., av 'merkelapp'), enkel form for graffiti som har grepet om seg i en del storbyer i de senere år. Taggerne, som tilhører egne ungdomsmiljøer, spraymaler sine bilder med signaturer eller merker på murvegger o.a. steder, og virksomheten deres blir av de fleste karakterisert som hærverk. T. er som regel vanskelig å fjerne og vil ofte kreve at hele vegger må overmales eller pusses opp. Kan straffes som skadeverk”<sup>139</sup>.

Per definisjon er altså tagging forbundet med hærverk. Men ved å beskrive den slik, som ”en enkel form for graffiti”, uten at det blir avklart om dette henviser til tags eller/og throw ups

---

<sup>138</sup> Jacobson 1996, s.14

<sup>139</sup> Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon, ”tagging”  
[www.snl.no/article.html?id=771001&o=1&search=tagging](http://www.snl.no/article.html?id=771001&o=1&search=tagging)

(det beskrives imidlertid som ”bilder med signaturer eller merker”), adskilles begrepet fra de øvrige, mer forseggjorte uttrykk i det offentlige miljø. Men det er likevel ikke alle som ønsker dette skillet: Graffitikunstner Rune J. Svendsen/Jedy konstaterer at ”Det som er helt grunnleggende er at graffiti og tagging er to sider av samme sak. Jeg som utøver ville vært helt historieløs dersom jeg fordømte opphavet til det jeg driver med”<sup>140</sup>.

Manco påpeker at innen all graffitiutøvelse ser det ut til å være både destruktive og kreative krefter:

”some graffiti is over-ridingly about defacement – window scratching, tagging and throwups (usually rapidly executed bubble letters or simple pieces using few colours). These are specifically aimed at getting the most coverage possible. Although some defend this activity as an issue of free expression or claiming of public space, most people would condemn its destructiveness”<sup>141</sup>.

Her setter han tags og throw-ups som synes mest opptatt av kvantitet, opp mot mer kreative former som sjablongkunst og piecer. Utøverne av disse sistnevnte påpeker han, synes å ha mer respekt for private eiendeler, vakre og kulturelt betydningsfulle bygninger. De synes å ha en selv-justis i forholdet til steder de velger å sette sitt merke på<sup>142</sup>.

Nettopp dette aspektet med valg av sted og konsekvenser for dette valget er hva jeg vil komme inn på i neste kapittel. Her vil jeg vise at for Dolk, og kanskje for mesteparten av gatekunsten, men særlig for sjablongkunst, er ofte bakgrunnen like viktig som hva som blir tilført den. Dette aspektet kunne kanskje vært tatt med i betraktning om man søker å skille gatekunst fra tradisjonell graffiti, for i sistnevnte spiller stedet en rolle utelukkende fordi det er et bra sted som mange ser, eller det at det er risikofylt og et vanskelig tilgjengelig sted å male på. I gatekunsten eller paragraffitien kan det virke som valget av sted imidlertid er mer knyttet opp mot estetikk, at elementer på, ved og i konteksten og det valgte stedet, spiller med den tilførte sjablongen og blir en del av verket, både kompositorisk og meningsbærende.

---

<sup>140</sup> BT, “Kunstner: - Uheldig krimstempel”, 21.10.2007, [www.bt.no/lokalt/bergen/article427837.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article427837.ece)

<sup>141</sup> Manco 2002, s.9

<sup>142</sup> Manco 2002, s.11



Fig.27, *Telefonkiosk*

### Kapittel 3: Gatas Tekstur

En sentral egenskap ved Dolks sjablongverk er hvordan hans tilførte sjablonger avhenger av og er uløselig forbundet med deres plassering, veggen eller det urbane rommet hvor de står. Disse verkene synes å ta stedet for egen benyttelse, samtidig som de lar seg styre av det. Det er dette aspektet jeg vil fokusere overveiende på videre, og kapitlet undersøker her nærmere sjablongens konkrete samspill med den umiddelbare veggen/arkitekturen hvor de er plassert, samt den geografiske plasseringen av disse verkene i videre betydning. Gjennom fotografiske avbildninger<sup>143</sup> og utdypende beskrivelser av et utvalg av gatekunstnerens verk vil jeg blant annet peke på veggens form som en ledende ytre ramme. Jeg vil undersøke hvordan elementer i arkitekturen, veggens materiale og tekstur spiller direkte inn på streken og verkets formspråk. Hvor på veggen en sjablong er plassert har selvsagt noe å si for den helhetlige komposisjonen, men også for betrakterens perspektiv og oppfatning. I tillegg til dette spiller også den geografiske plasseringen i videre betydning en rolle for hvem som ser verkene og følgende hvordan de blir sett, for eksempel hvilken vegg som er valgt, og hvor denne veggen står i forhold til fortau, bilveier, kultursentre, butikker og lignende.

Dolk er en sjablongkunstner som i høyeste grad benytter den urbane veggen aktivt, og integrerer denne som en del av helheten for hans verk. Til tross for at det meg bevisst ikke er blitt gjort noen utdypende analyse av dette aspektet ved sjablongkunst tidligere, altså deres nødvendige forhold til sine omgivelser, er det likevel av gatekunstnere selv en bemerket egenskap for kunstformen. I forbindelse med sin Obey-kampanje påpeker Shepard Fairey at: "Stencils were a great way to faithfully reproduce my art quickly while harmoniously integrating with the texture of the street"<sup>144</sup>. Begrepet tekstur må her forstås i betydning sjablongens sammensetning eller sammenføyning med sin bakgrunn og sine omgivelser. Blek le Rat kommenterte i sitt foredrag på Nuart-festivalen i Stavanger (2007) sammenhengen sjablongene har med stedet. Konteksten, sa han, er noe av det viktigste ved denne formen for uttrykk, og videre beskrev han hvordan han finner "spots" eller steder overalt som inspirerer for å tilføre et sjablongverk<sup>145</sup>. Disse uttalelsene indikerer at virket ikke fungerer på en slik måte at utøverne tar med seg et hvilket som helst sjablongmotiv ut for å tilføre det en hvilken som helst tilfeldig vegg. Stedet er der først, og virker styrende for hva det blir tilført. Blek nevner også sjablongenes mulighet for ulike pittoreske uttrykk alt etter hvor de er plassert, og at

---

<sup>143</sup> Jeg vil imidlertid anbefale interesserte å oppsøke verkene ute, slik de står i det offentlige rom. Fotografiene har bare mulighet for å gi begrensede indikasjoner på dette essensielle samspillet mellom verk og sted.

<sup>144</sup> Manco, 2002. s.103

<sup>145</sup> Foredrag og kunstnerpresentasjon av Blek le Rat, på Kunsthøgskolen i Rogaland, 07.09.2007

stedet er styrende for en videre tolkning og betrakterens oppfattelse av sjablongmotivene<sup>146</sup>. Tristan Manco viser også til denne egenskapen ved uttrykksformen, og benytter seg av begrepet ”kamouflasje” for å beskrive sjablongenes integrering med stedet. Han henviser også til denne egenskapen ved å anvende et sentralt begrep for samtidskunsten fra 80- og 90-tallet; ”sitespecific”<sup>147</sup>. For *Blek le Rat*, hevder Manco, opererer steds spesifikt ved at han trekker inspirasjon for sjablongmotivet ut av de lokalisasjonene hvor han arbeider. Slik spiller tematikken i verkene ofte med stedet i en større geografisk betydning, en historisk kulturell tilpassing av motivet til det stedet, eller landet hvor han setter opp sine sjablongverk<sup>148</sup>. *Nemos* verk, hevder Manco videre, virker steds spesifikke i kraft av å være designet for å integrere med mer umiddelbare elementer i naturen og arkitekturen<sup>149</sup>.

### 3.1 Visuelle Rammer

Todimensjonale kunstverk er stort sett alltid fremstilt som selvfølgelig avgrenset av lerretets begrensede format. For Dolks verk derimot er disse grensene flytende, de er ikke innrammede størrelser, men i hvert verk er formatet åpent. Jeg vil imidlertid vise til hvordan Dolk likevel, med sine utvalgte steder, legger føringer for avgrensninger. Selv om han ikke setter fysiske rammer rundt verkene, finner han i det offentlige rom former og fasonger som kan virke som visuelle innramminger av sjablongmotivene.

#### **Den urbane veggen som Ready-made**

Dolks *Telefonkiosk*<sup>150</sup> [fig.27] [fig.28], er i begge de versjonene jeg viser til her, tydelige illustrasjoner på hvordan kunstneren forholder seg til og benytter arkitekturen i og for sine verk. Begge sjablongene synes sprayet ut fra samme form, og de er lokalisert ikke langt fra hverandre i Bergen sentrum. Verket i fig.27 er plassert inni en nisje på et bolighus i Professor Keyzers gate på Nygårdshøyden, mens det i fig.28 er å finne i en bakgård i Nygårdsgaten.

---

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Som sagt vil jeg se nærmere på denne anvendte termen i kapittel fire.

<sup>148</sup> For eksempel tematiserte han folkeportretter av gateselgere iført tradisjonelle Maroccanske klesdrakter, i de sjablongmotivene han satte opp i Marrakesh. Se Manco, 2002, s.38

<sup>149</sup> Manco, 2002, s.39

<sup>150</sup> Min tittel

Siden de er plassert geografisk i nærheten av hverandre, vil de også forholde seg til hverandre som variasjoner over samme motiv. Og motivet her er en avbildning av en overdimensjonert mynttelefon med avrevet og etterlatt rør, ut fra dette rørets høyttaler figurerer en hjerteform.

Sjablongen i fig.27 består av svart spraymaling satt på en lys, grålig bakgrunn. Den er abstrahert, slik at man bare kan skille de ulike elementene fra hverandre som følge av flateinndeling og skyggelegging. Likevel er den fremvist som en tredimensjonal form, med et perspektiv som er satt slik at vi ser myntautomaten direkte forfra, illusjonen fungerer i så måte best om man betrakter den i øyehøyde. Lyset treffer ovenfra, følgende er den nederste delen av myntautomaten, selv om denne tilsynelatende skal stå lengst ut fra veggen, lagt i skygge. Den øverste delen skråner inn mot veggen og det er denne som er belyst, men skyggene er likevel lagt godt på helt oppe, noe som gir en illusjon av at nisjen selv skygger for deler av sollyset. Bakgrunnen er tilfeldig og lett grunnet med hvit spraymaling før sjablongformen er tilsatt, og fungerer her som hvitt høylys midt på automatens øvre del (i fig.28 er dette trekket enda tydeligere). Dette ikke helt presist disponerte høylyset gir en effekt av skinnende materiale i boksen.

Telefonrøret henger horisontalt ned etter ledningen fra automaten på venstre side. Ledningen er abstrahert til silhuettform, bortsett fra to lyse brudd som skaper liv og bevegelse. Ut fra telefonrørets høyttaler er det som nevnt plassert et hjerte, også dette er fremstilt i silhuettform. Nederst til høyre finner man Dolks signatur, og veggen i K-en er plassert på en forlengende linje med automatens høyre side. Det kan se ut som nisjens bakvegg hvor sjablongen er plassert er vasket, da i forhold til sideveggene som fremstår mørkere. Det er også spor av veske som har rennet ned her, med en diffus skillelinje akkurat der hvor telefonrøret og hjertet står. Flere av sporene til disse vannrennene følger mot signaturen og hjelper til med å styre blikket nedover til denne.

Sjablongmotivet er plassert omtrentlig midt på nisjens bakvegg. Her finnes det fra før to elementer den må forholde seg til; en ventil oppe i høyre hjørnet som den så vidt overlapper, og noe som ligner et vannslangefeste nede til venstre. Nisjen i seg selv er av mur-materiale, den øvre linjen er en tanke krummet, men den er ellers rektangulær i formen. Deler av kantene er ornamentert og fungerer i denne sammenhengen som en ramme. Denne rammen følger likevel ikke hele veien ned, men stopper i en vannrett linje sammen med sjablongen. Malingen på veggen har i tillegg flasket av rundt deler av den ornamenterte kanten, slik at

denne nå er delvis rødlig og forsterker innrammingen av sjablongen. Her blir altså den rødlige rammen en del av verket, den brukes som et ekstra lag til sjablongen.

Omsluttet på denne måten av arkitektoniske elementer, slik de i utgangspunktet står og slik de med tidens slitasje har fått patina, har dette verket en distinkt visuell ramme som fungerer innrammende og avgrensende. Til tross for denne avgrensningen av verket, er imidlertid en helhetlig forståelse av dets komposisjon likevel lettest å gripe med utgangspunkt i en formatbegrenset fotografisk avbildning. Komposisjonen i dette fotografiske utsnittet domineres av vertikale linjer som nisjen oppreiste rektangulære form, med gjentagelsen i den avlange sjablونغformen. Disse hovedformene parallelliseres av ledningen som starter i den lille boksen nede til høyre og følger oppover langs nisjerammen, takrennen utenfor forsterker ytterligere de vertikale bevegelsen, og på venstre side gjentas den røde rammen med en tilsvarende kant vendt bort fra nisjen (denne gang i en klar rødfarge). Disse linjene brytes, men forsterkes kanskje også, av et par horisontale rektangulære former i midten; den nederste delen av myntautomaten, Dolks signatur og nisjens gulv.

Samspillet mellom arkitekturs elementer og sjablongmotivet er absolutt til stede her, men i dette sjablongverket er arkitekturen et medspillende element av betydning ikke bare for avgrensning og det formale resultatet. Dolk har også gjort stedet meningsbærende ved å plassere mynttelefonen i en slik nisje. Dette arkitektoniske elementet har i seg selv ingen innlysende funksjon, men det kan kanskje sies at den kommer til sin rett i denne telefonkiosk-analogien. Arkitekturen som her er en både fysisk og meningsbærende del av verkets helhet, kan hevdes å være et slags ready-made. Denne spesifikke nisjen i bygget er av kunstneren et *objet trouvé*<sup>151</sup>, og kan i så måte hevdes å være beslektet med de funnede objekter som kunstnere i modernismen tok med seg inn i kunstens verden og likestilte med samtidens tradisjonelle kunstobjekter. I motsetning til Duchamps urinal står imidlertid det valgte objektet i dette tilfellet tilbake i sin opprinnelige funksjon, men arkitekturen tildeles en kunstnerisk status i kraft av et samspill med den tillagte sjablongen. Som om Duchamp skulle ha signert et urinal der det opprinnelig hører hjemme, på et offentlig toalett.

Plasseringen av sjablongen i bakgården til utestedet Garage [fig.28], er av en noe annen karakter enn den som er beskrevet ovenfor. Men selv om denne ikke er visuelt rammet inn av

---

<sup>151</sup> Gunnar Danbolt og Mabel Kjerschow, *Billedspor 2*, Tell forlag a.s.,1997, s.171



arkitektonisk dekor, er den likevel satt på en vegg under en utelykt, som nå ser ut til å være der ene og alene i den hensikt å lyse opp nettopp Dolks mynttelefon. I denne utformingen har kunstneren også valgt å farge hjertet rødt. Her er det en lagt tolags sjablong som først er sprayet svart for etterpå å ha blitt tilført den klare røde fargen. Den svarte spraymalingen skinner nå igjennom rødfargen og gir liv og tekstur til hjerteformen. Dette fargevalget står nå som kontrast til og fungerer fremhevende for både sjablongen i seg selv og de grå-blå omgivelsene. Rent symbolsk blir også kjærlighetstematikken i motivet forsterket av dette røde hjertet, i forhold til det svarte i forrige eksempel. Dette hadde riktignok sine egne røde elementer, disse var imidlertid ikke tilførte, men pre-eksisterende deler av de arkitektoniske omgivelsene.



Fig.28, *Telefonkiosk*

I kraft av å være laget ut fra den samme sjablongformen forholder disse verkene seg til hverandre som verk i en reproduisert serie. Sjablongmetoden muliggjør dette, og Dolk lager ofte flere versjoner av den samme formen og det samme motivet. Slike serier er også ofte lokaliserbare i et begrenset geografisk område, slik at man som betrakter kan støte på samme motiv når man er ute og går<sup>152</sup>, og i så måte gir de føringer for sammenlikning. Til tross for å ha blitt til ut i fra en felles form, er aldri enkeltverkene i disse seriene identiske. Bakgrunnen

---

<sup>152</sup> Se også de mange versjonene av *Flower Power* fig. 31 – 35, og 40, samt versjonene av buekorpsguttene; fig.37-39.

og veggen som sjablongen er plassert på er unik, og siden denne er en så fundamental del av verket, blir følgelig hver reproduksjon og hvert verk enestående. Den hvite grunningen av bakgrunnen, et grep som jeg nevnte i første kapittel at Dolk anvender i flere av sine verk, gir i tillegg motivene med sine i utgangspunktet fastsatte sjablongformer, en tilfeldig og dermed original kvalitet.

Det er imidlertid ikke utelukkende bakgrunnens umiddelbare fysiske egenskaper som skaper et verks særegenhet. Denne Dolks motiv av en mynttelefon med avrevet og etterlatt rør, er et motiv som legger føringer for å tolke ut et aktivt handlingselement. Hjertet i sin tur spiller videre på dette og gir indikasjoner på hva en ennå ikke avsluttet samtale har handlet om. Den melankolske tematikken har man tidligere sett hos Dolk, blant annet i *Heart* [fig.8]. Dette er altså ikke bare et beskrivende bilde, en illusjon av en telefonkiosk plassert hvor man kanskje kunne forventet å finne en slik. Et poetisk handlingselement er lagt til som i flere av Dolks motiver. I så måte tilfører disse sjablongene huset eller bakgården de er plassert på en poetisk verdi, stedet får en historie eller en fortelling knyttet til seg. Sjablongen i fig.28 som er plassert i bakgården til utestedet Garage, kan i tillegg hevdes å inneha en sosial integrering med Dolks valgte sted. Det kan tenkes at dette er en beskrivelse av en hendt situasjon, for dette er et sted hvor det ikke er utenkelig at en telefonsamtale som en slik i sjablongmotivet har foregått. Mest sannsynlig er det flere som en sen lørdagskveld har stått på dette konkrete stedet og avbrutt en telefonsamtale med en avsender som forgjeves har uttrykt sin kjærlighet. På den ene siden kan det altså tenkes at verket avbilder en subjektiv opplevelse kunstneren har hatt og siden har illustrert. Men hendelsen er også intersubjektiv i kraft av at dette sannsynligvis har skjedd flere ganger med flere ulike personer. Slike beslektede telefonsamtaler skjer nok ennå i denne spesifikke bakgården, og hver gang blir disse tilbakekommentert av Dolks verk, som for sin del på nytt blir aktualisert.

Disse verkene viser altså på flere måter hvordan Dolk integrerer sjablongene med sine omgivelser. I begge tilfellene står den valgte bakgrunnen og arkitekturen som en essensiell del av helheten for verket. I første eksempel som kompositorisk og innrammende effekt, men nisjens likhet med en telefonkiosk gjør at stedet også er meningsbærende. I det andre sjablongverket kan det i tillegg leses ut et aspekt av en sosial integrering med omgivelsene og tilsynelatende forholdene til sosiale situasjoner i forbindelse med utestedet Garage.

## Fargespill



Fig.29, *Lite grønt romvesen*

*Lite grønt romvesen*<sup>153</sup> [Fig.29] er en tolags-sjablong som ble satt opp i forbindelse med NuArt-festivalen i 2006. Denne er plassert innenfor området til kulturhuset Tou Scene, kanskje ikke akkurat på oppdrag, men likevel ikke like uavhengig som mange andre av Dolks sjablonger. Dette verket forholder seg til en plassering på veggen til en kulturinstitusjon, som flere ganger gjennom å fungere som lokale for NuArt-festivalen har uttrykt at huset verdsetter gatekunst som visuelt uttrykk. Konsekvensen dette har for Dolks verk er at selv om det ikke nødvendigvis får oppmerksomhet av opprettholdende konservering fra dag til dag, står det ikke i umiddelbar fare for å bli ødelagt eller malt over.

Sjablongen avbilder et barn, stående oppreist med hodet lagt bakover, blikket mot himmelen og en ropert som peker oppover, i venstre hånd. Figuren er plassert langs bakken, i helfigur bortsett fra beina som er avkuttet ved ankelen. Barnet bærer en hårbøyle med to antenner, en typisk romvesen-utkledding man kan finne i lekebutikker. Klærne er nøytrale, svart bukse og en klar og ren grønnfarget genser - for øvrig det eneste elementet utenom signaturen som bærer farge. Dolk har brukt svart spraymaling for omriss og skygge, bakrunnen; den hvitmalt murveggen, gjør her nytte for seg som de lyse feltene i figuren. Lyset treffer figuren ovenfra

---

<sup>153</sup> Min tittel

og legger i så måte nedre del, beina, i skygge. Dette at beina er fremstilt som silhuettformer er et formtrekk Dolk ofte benytter seg av, som for eksempel i Friele-sjablongen [fig.55] og i *Dolk as Che* [fig.56].

Motivet i *Lite grønt romvesen* er abstrahert ned til hvite, svarte og grønne felt. Her finnes ingen glidende overganger eller gråtoner, bare rene todimensjonale flater. Til tross for dette får kunstneren med enkle grep fram teksturen i de ulike avbildede materialene. Inntrykket man får av roperten som skinnende blank i forhold til genserens beskrevne stofflighet, er en effekt som følge av ulik strek og skyggelegging. Detaljer som denne bruken av skygge og hårbøylens krumming er også med på å skape en viss tredimensjonalitet til det ellers flateorienterte motivet.

Komposisjonen i dette fotografiske utsnittet vises som et triptykon, en oppdeling av tre vertikale rektangler; et hvitt felt i midten hvor sjablongen er satt og to røde felt på hver side av malt murstein. Den horisontale bakken av grå asfalt bryter disse repeterende vertikale bevegelsen. Halvsøylen i midten hvor figuren står stikker seg litt fram fra murveggen, den lyse fargen på denne står i kontrast til den røde mursteinen, og gir videre en illusjon av å komme mer fram i bildet.

Dolk spiller på komplementærkontrasten rødt/grønt, og han benytter seg av både arkitekturen og naturen som medspillende elementer i verkets helhet. Fargen i den lille kvisten nede til venstre har han hentet ut og gjentatt i barnets genser. Dette skaper en harmoni av grønne detaljer mellom den lille kvisten, Dolks signatur og genseren, en treklang som er gjentatt i den kompositoriske tredelingen i det fotografiske utsnittet. Med sine klare kontraster og skarpe farger synes denne sjablongen usedvanlig ren til utendørs sjablongkunst å være<sup>154</sup>. Tilført den slitne og patinerte veggen kan det også synes som om sjablongen strammer opp arkitekturen, for rødfargen i murveggen kommer klarere fram når Dolk setter den opp mot sin grønne i sjablongen. Slike klare og sterke farger, som satt opp mot hverandre virker gjensidig fremhevende, er ikke nytt i gatekunstsammenheng. I de tradisjonelle masterpiecer er likevel disse stort sett tilførte farger hvor hensikten ikke er å spille med det eksisterende stedet slik Dolk gjør, men å kontrastere sine umiddelbare omgivelser og skille seg skrikende ut fra dem.

---

<sup>154</sup> Fotografiet ble nok også tatt ikke lenge etter sjablongen ble satt opp, følgende er det også den ferske spraymalingen som gir verket dets klare uttrykk. Likevel får gatekunstverk med en slik benyttelse av klare kontraster ofte et varig uttrykk av klarhet og kraft, selv om slik jeg skal vise til nedenfor, at verk som er plassert utendørs med tiden blir preget av naturen og falmer.

*Lite grønt romvesen* er et godt eksempel på hva Manco som tidligere nevnt kaller kamouflering. Ikke i den forståelsen av ordet som en kameleon som skifter farge etter omgivelsene og fremstår usynlig, men med motsatt effekt virker dette verket som en selvsagt del av veggen. Verket fremstår ikke som et påført fremmedelement, men poengterer selve veggen, mens veggen igjen blir en del av verket.

Som i de ovennevnte telefonkioskene kan det også i dette sjablongmotivet leses ute en poetisk historie; et barn som roper etter grønne menn fra Mars, eller bare forsøker å få kontakt med de voksne. Det klare kontrastfylte uttrykket gir i seg selv assosiasjoner til en slags eventyrfortelling, og motivet kunne ha fungert som en barnebokillustrasjon. Handlingen eller budskapet her synes å være et favorisert tema for Dolk, nemlig det som på en eller annen måte henviser til kommunikasjon. I telefonkioskene er det avbrutt kommunikasjon som beskrives, i *What?* [fig.44] tematiseres det en kommunikasjonssvikt mellom barn og voksen, og i *Lite grønt Romvesen* et ønske og høylytt forsøk på kommunikasjon med noe uvisst ”der oppe” et sted. Neste verks tematikk er også beslektet til denne, ved at det tar for seg bønn som kommunikasjonsmiddel.

### **Bryting av grenser og visuelle forskyvninger**



Fig.30

Dette verket [fig.30] går inn i rekken av Dolks mange motiver med små barn. Hvorfor portretterte barn er en så stor del av kunstnerens produksjon er det vanskelig å uttale seg om<sup>155</sup>, men med den kulturelle forståelsen vi har av barn i dag, er de ofte forstått som mennesker som ikke ennå er formet av samfunnet, som uttaler seg ærlig og rett fram og slik er sannhetsformidlere av et budskap. Denne gangen er sjablongen en abstrahert avbildning av et alvorlig barn med bøyet hode, lukkede øyne og foldede hender. Over barnets hode er det plassert et spørsmålstegn, og over det igjen Dolks signatur. Bønnegesten blir satt opp mot spørsmålstegnet, og via barnets uskyld blir kommunikasjonen mellom mennesket og våre guddommer problematisert. Det kan tolkes som om barnet retter et spørsmål i bønn til sin gud, men siden dette ikke gis noen øvrig utdypning er det også mulig å se på motivet som et problematisert spørsmål over bønn som kommunikasjonsmiddel i seg selv.

Også for dette verket er arkitekturen av stor betydning for uttrykket, kunstneren tar her i bruk en linje i den arkitektoniske dekoren for å avskjære motivet, som en ramme. Men, i kontrast til det forrige omtalte verket, er denne sjablongens plassering også et eksempel på bryting av grenser og dissonans mellom motiv og bakgrunn. Dolk kunne i forhold til flateområdet plassert sjablongen sentrert og følgende mer kompositorisk harmonisk på denne i seg selv underlige hjørnepilasteren. Han har likevel valgt å la sjablongen så vidt flyte ut fra de eksisterende flater og grenser av det arkitektoniske elementet. Barnets hender glir med en anelse rundt hjørnet og lar seg skimte fra andre vinkler. Nedre del av sjablongen føres også to centimeter videre, den fortsetter på baselisten som er klart avgrenset fra hjørnepilasteren og av et annet materiale. Det er vanskelig å si hvorfor kunstneren har valgt dette litt frustrerende grepet. I graffiti og sjablongkunsten kan det alltid være en mulighet for at hastverk grunner i skeive motiver og en komposisjon som kan synes ubearbeidet. På den andre siden er Dolk som regel pertentlig på dette området, selv om hans tilførte sjablonger av og til er litt skeivt plassert i forhold til veggens kanter, er de likevel nesten alltid velkomponert i forhold til flateformatet. Derfor kan jeg ikke se annet enn at denne plasseringen, med dens bryting av hjørner, er et bevisst og intendert trekk.

Fotografiet viser fire ulike materialer: hjørnepilasteren i glatt, lys marmor, basen som følger bakken i granitt, glattere polert enn marmoren i søylen, veggene som kan synes å være

---

<sup>155</sup> Dette er, kan hevdes, et slikt tilfelle hvor anonymiteten bak pseudonymet til kunstneren gir begrensninger for en tradisjonell tolkning. Vanligvis ville man som kunsthistoriker kanskje trukket forbindelser til kunstnerens liv for å forklare motiv-valgene, i dette tilfelle er derimot en slik fremgangsmåte for tolkning langt vanskeligere.

vinduer dekket av stålpersienser, og bakken av små brostein. Pilasteren er i seg selv merkelig avkuttet, ornamenter synes ikke i system, men er heller en salig blanding av firkanter og runde former. Det kan se ut som den ikke bryter hjørnet i 90 graders vinkel, men litt bredere slik at hjørnet blir mer avrundet. Den er bygget opp av marmorblokker, og den delen vi ser av det arkitektoniske elementet i dette fotografiets utsnitt, er tre vertikale oppdelinger. Den midtre delen er i tillegg kuttet horisontalt på midten ved barnets hode, og det går en mindre rektangel rundt hjørnet som skiller seg fra de avdelte blokkene, som ellers kunne se ut som spor etter forskaling. Nå står den mer igjen som et kubistisk puslespill enn funksjonelt oppbygd arkitektur. Hjørnepilasterens venstre side går inn mot veggen brukket i vinkelen og i et virvar av ornamenteringer. Disse kan man også ane konturene av der hvor den går inn mot veggen på andre siden rundt hjørnet. Den bølgende profilen på nederste steinblokk kan synes å være repetert i blokkene over, men her forfra. I tillegg ser man små avrundede og rette blokker som bygger opp mot disse bølgende profilene. Sjablongen i forhold kan enkelte steder synes å spille på arkitekturs dekorelementer og form, slik at det er et samspill mellom motivets konturer og former, og hjørnepilasterens vekslende rettkantede og avrundende former. Se som eksempel firkanten i barnets overdel mot de små klossene, og svaien i barnets rygg, hode og bak mot den nevnte bølgende profilen. Den dissonerende plasseringen av sjablongformen kan også synes å være direkte responderende til dette underlige oppbygde arkitekturelementet.

Hvor arkitekturen i de tidligere eksemplene fungerer som en klar bakgrunn og i ulik grad virker som innramming, står den i denne sjablongens plassering heller som et lerret kunstneren forsøker å bevege seg ut fra. Til tross for dette virker ikke sjablongen malplassert, for signaturen plassert over motivet denne gang, legger føringer for hvordan man ser rammen og utsnittet i forhold til omgivelsene. I dette tilfellet er den plassert på flaten til hjørnepilasterens venstre del, og veier på denne måten opp og balanserer sjablongens fall ut til høyre. At Dolk benytter signaturen som et viktig kompositorisk element, er noe jeg videre vil utdype mer grundig.

### **Signaturen som kompositorisk element**

Slik jeg tidligere har nevnt, former Dolks signatur ved den speilvendte k-en et rektangel som lettere kan legge føringer for linjer og innramming. For signering synes han alltid å anvende en sjablong som er uavhengig av det øvrige sjablongmotivet, slik at denne er løs og kan



plasseres hvor det skulle passe i forhold til det øvrige motivet og elementer i bakgrunnen. I samtlige av verkene jeg har beskrevet ovenfor er signaturen et viktig element og fungerer som et bidrag til den helhetlige komposisjonen. I det første telefonkioskverket er signaturen plassert nedenfor motivet og trekker den avlange formen videre ned mot bakken [fig.27]. I det andre telefonkioskeksempelen er signaturen plassert ut mot høyre mellom myntautomaten og hjertet, og utfyller slik den litt bredere flaten som motivet har å forholde seg til her [fig.28]. Den valgte veggens flateformat styrer altså hvordan rytmen i verket blir stående, og signaturen er ofte et tredjelement som fungerer oppveiene til det øvrige motivet (som nærmest alltid består av to elementer). Men dette er ikke den eneste måten Dolk benytter signaturelementet, jeg vil videre vise til at den også blir benyttet for å antyde innramming av verket.



Fig.31, Flower Power



Fig.32, Flower Power

Dette verket [fig.31] er lokalisert på Nøstet, og er et av mange reproduksjoner av sjablongmotivet *Flower Power* som ennå står rundt om i Bergen sentrum. Motivet Dolk siterer her er kjent, det er en tolkning av Eddie Adams originale fotografi; *General Nguyen Ngoc Loan executing a Viet Cong prisoner in Saigon*, tatt i Sør-Vietnam i 1968<sup>156</sup>. Dolk har endret noen sentrale elementer fra originalfotografiet og skapt sin egen tolkning av motivet.

<sup>156</sup> Jeg vil komme nærmere inn med en mer utfyllende tolkning av tematikken og budskapet i dette motivet i kapittel 5.

Krig er blitt til fred og det dynamiske fotografiet er blitt til et rolig og mer statisk uttrykk. Sjablongmotivet består av to menneskefigurer, avbildet fra livet opp. Mannen til høyre står delvis med ryggen til, armen er utstrakt og i hånden har han ei spruteflaske som peker mot den andre figuren. Denne står med hendene på ryggen vendt mot betrakteren, plassert en anelse oppfor førstnevnte på et plan bakover i bildet. Ansiktet er erstattet av en stor solsikke og skjorten er rutete med et flekkete mønster av uleselig art.

Signaturen her er sentralisert rett over motivet, forholdsvis tett opp til den øvrige sjablongen. Verket domineres av symmetriske linjer som signaturen hjelper å opprettholde, men den skaper også en øvre linje i bildet, som repeterer og styres parallelt med transformatorboksen som fungerer som verkets nedre rammekant. Samspillet mellom disse to elementene; signaturen og transformatorboksen legger en klar visuell ramme for verket. Veggen sjablongen er plassert på er en forholdsvis stor flate i utgangspunktet, og dette motivet som i sin størrelse ikke makter å fylle hele dette hvite lerretet balansert, kommer bedre fram ved å bli begrenset og satt ramme på. Formatbegrensningen for dette verket er nå antydning, Dolk har lagt føringer for hvordan de som ønsker å ta bilde av verket skal avgrense motivet [fig.32].

### 3.2 Pittoreske effekter, en dynamisk kunstform i konstant endring

I kraft av å eksistere ute i det offentlige rom, utenfor kontroll og dermed utenfor museumsinstitusjonens konserveringsregime, er Dolks verk i konstant dynamisk utvikling. Som en del av veggens tekstur blir sjablongmotivene også en del av dens forfall. Som uavhengige verk er de ikke beskyttet fra tilskudd av andre gatekunstutøvere, taggere eller øvrige tilskudd av visuelle tegn som for eksempel reklame eller skiltning, i sine umiddelbare omgivelser. De er heller ikke beskyttet fra menneskers direkte inngripen i og på verkene, veggen verket står på kan bli revet, sjablongen kan bli malt over eller vasket bort; en av vegvesenets arbeidsoppgaver er nettopp å fjerne slik ulovlig spraymaling, og privatpersoner har selvfølgelig et fritt valg om de ønsker at eventuelle påførte gatekunstverk på deres eiendom skal få stå eller fjernes (slik som det kanskje ser ut som om verket i fig.39 er forsøkt vasket bort av husets eier).

## Patina, konsekvenser for utendørs kunst



Fig.33, Flower Power



Fig.34, Flower Power

Med tiden gror Dolks sjablongmotiver inn i den veggen de står på, og uttrykket endres av været, av mose og eksos. Dette eksemplaret av *flower power* [Fig.33], er et illustrerende eksempel på hvordan sjablonger blir absorbert av veggen. Om man setter verket opp mot den klare versjonen av samme motiv over, er formspråket i dette tilfellet drastisk endret. Det klare og rene uttrykket disse verkene har når de nylig har blitt tilført en vegg, er her redusert til et ullent og grumsete motiv. Naturen har grodd inn i og blitt en del av dette nå i stor grad levende verket, mosen har visket ut Dolks signatur og utslettet deler av motivet. Med en slik grad av patina gir sjablongverket inntrykk av å ha vært en del av denne veggen i flere år, likevel kan den ikke ha stått så lenge. Fotografiet er tatt høsten 2006, og sjablongen kan i så måte, i forhold til når Dolk startet sitt virke som gatekunstner i Bergen, ikke ha stått lenger enn maksimalt tre år. Slik vises det at naturen sin innvirkning på sjablongene skjer over en forholdsvis kort periode, og i det øyeblikk disse verkene blir tilsatt en vegg er de umiddelbart i en prosess av flyktighet og forgjengelighet. Det ligger i disse fra første dag at de skal forsvinne inn i den veggen de blir tilført. Selv om sjablongene ikke blir malt over av vegvesenet eller vasket bort av eieren av veggen, selv om ikke veggen de er tilført endres eller blir fjernet, selv om de ikke blir malt over av andre graffiti-, gatekunst- utøvere, eller taggere. Naturen vil til slutt uansett slite verket ned og til slutt utslette det.

Motivet i dette av naturen kamuflerte verket kan nå bare så vidt skimtes, og med en normal avstand som vi vanligvis har når vi passerer en vegg som denne, er sjablongen nærmest umulig å få øye på [fig.34]. Sjablongen går i ett med sine omgivelser, den er redusert til en



nyanse i veggflaten slik avskallet maling er en nyanse. Siden det er i ferd med å forsvinne, kan det hevdes at oppdagelsesaspektet av verket for betrakteren kanskje er ekstra stor. I enda større grad enn et nylig tilført og skarpt motiv, oppfattes kanskje de verkene som har stått en stund og er preget av det, som gjemte og bortglemte kunstverk, verdt å oppdage før de forgår.

### Interaksjon og collage-effekter



Fig. 35, *Flower Power*



Fig. 36, *Car Crush*

Selv om det kan se ut som om Dolk foretrekker å plassere sjablongene sine utenfor graffitikunstnerens allfarvei, ser man ofte at de blir kommentert av andre visuelle uttrykk i etterkant. Det kan virke som om når en vegg først er tilført ett gatekunstverk, så blir den mer tilgjengelig og utsatt for flere graffitiuttrykk. Det foregår en slags smitteeffekt av visuelle uttrykk i det offentlige rom. Med slike tilførte elementer i nærheten av, eller over Dolks verk, blir nødvendigvis dettes uttrykk og komposisjon endret. Noen ganger kan det synes som slike tilførte visuelle tegn er direkte kommentarer til det aktuelle verket. Likevel er disse elementene i hva som kan beskrives som en collage av uttrykk, stort sett i mening avdelt mens de holdes sammen av en usynlig ramme og teknikk.

Plassert på en buet hjørnevegg til et skittent, gult murhus helt nede langs gata, forholder Dolks bidrag seg til flere tags og øvrige visuelle tegn, av en mer eller (kanskje helst) mindre estetisk

verdigrad [fig.35]. Veggen står nå som en collage av tags og sjablonger, og Dolks som regel rene uttrykk blir for betrakteren i dette tilfellet bare en del av en vandalisert vegg. Det er selvfølgelig ingen garanti for at det var Dolk som først var ute med tilføringen av sin sjablong på veggen, men siden det kan synes som om han stort sett ikke blir trukket mot vegger hvor man vanligvis forventer å se graffiti er det en forholdsvis stor sannsynlighet for at de øvrige uttrykkene er blitt tilført i etterkant. Uansett blir resultatet her at alle elementene blir stående igjen som en helhet. Den ene rosa tagen kan sees som en direkte kommentar til verket. Signaturen følger sjablongen lekende, og den ene linjen treffer munningen av spruteflasken slik at det ser ut som om den inneholder og spruter ut spraymaling. Selv om tagen antageligvis er sprayet etter Dolk står likevel sjablongmotivet med dette tilskuddet som en kommentar på graffiti i seg selv. Motivet kan nå leses som om generalen tagger ned soldaten. Et annet av Dolks verk, *Car Crush* [fig.36] står på samme vis i et gjensidig forholdende til en tag, som synes å spille med sjablongmotivets form. I begge disse eksemplene er Dolks verk kommentert av den samme kvadratiske rosa sjablongen, som utsier ” Human value = Economic value”.

Gatekunstnere selv synes å sette pris på denne åpne uttrykksformen, på NuArt 2007 var det flere som uttrykte det som positivt at andre utøvere kommenterte verkene deres på denne måten<sup>157</sup>. En fysisk manifestert kommunikasjon for utøvere som operer i et felles, fritt og offentlig rom. Enkelte av gatekunstnerne legger også selv opp til en slik utviklende effekt. Et av Banksys verk består av utsagnet ”This Wall is a Designated Graffiti Area” skrevet i informative sjablongbokstaver, tilført en i utgangspunktet ren vegg. I boka hans *Wall and Piece* er det fotografisk dokumentert hvordan visuelle uttrykk på veggen i form av tags øker fra dag til dag<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Uttalte meningsvekslinger i anledning gatekunstner-presentasjonene og foredragene under NuArt 2007.

<sup>158</sup> Banksy, *Wall and Piece*, Century, 2005, side 50-55.



Fig.37



Fig.38



Fig. 39

I dette første avbildede eksempelet av Dolks portrett av en buekorpsgutt [fig.37], er verket tilført en kommentar som kanskje ikke spiller helt med på motivets tematikk men likevel er et utsagn om kunstneren bak verket. Nå har imidlertid ikke kunstneren signert noen av versjonene av denne sjablongen, men stilistiske trekk som bruken av svart spraymaling fra en ettlags sjablong, silhuettformene – særlig for nedre del av kroppen, den øvrige abstraherte oppbyggingen av motivet ved bruk av skygge, motivets størrelse og de velkomponerte

plasseringene (for eksempel i fig.39 hvor motivet spiller med trappen, som om buekorpsguttene akkurat har trødd ned det siste trinnet i), mener jeg likevel avslører dette sjablongmotivets avsender som Dolk. Sjablongmotivet beskriver en trommende buekorpsgutt som marsjerende er i ferd med å trække på en landmine. Denne kommentaren er det forenklet mulig å lese som en ønsketekning fra kunstnerens side, som har lagt fram en landmine rett foran en representant for, og i så måte et symbol på, buekorpskulturen i Bergen. Men den kan også tolkes via det militære aspektet ved buekorpskulturen; at her blir barn lært opp til å marsjere og følge ordre. Disse barna bærer også våpen ved sine fremvisninger, og landminen i dette tilfellet kan hevdes at står som et alternativt element i militær sammenheng og krigføring, som et alternativt våpen. Det ironiske i dette sjablongmotivet kan kanskje også leses som en lokal aktualisering av landminepolitikken, hvor buekorpsguttene representerer nabolagets barn som kunne ha vært ofre for en slik krigføring. Tematikken i denne sjablongen spiller uansett på samme måte som Blek le Rat, slik Manco kommenterer, på et steds kultur. På Bergens unike tradisjon i vid grad, og mer snevert et direkte forholdende til den tette forsamlingen av ulike bataljoner som holder til i området. For alle disse versjonene av buekorpsportrettet [fig.37][fig.38][fig.39], er lokalisert i indre Sandviken og Skuteviksområdet, hvor Skutevikens buekorps, Dræggens buekorps og Sandvikens bataljon, alle krever sin del av det offentlige rom. På denne måten er Dolks verk her stedlige kunstverk, som i stor grad har et historisk kulturelt forhold til stedet hvor de er plassert.

Bergenseres stolthet over sin kulturarv kan synes å ha gitt følger for hvordan disse verkene har fått sin utvikling. Det er bare den ene av disse tre som ennå er intakt, for i fig.38 er landminen retusjert med en hvit sladd, samt kommentert med utsagnet DUE. Kanskje er det en av buekorpssets medlemmer selv som har sladdet minen, og videre forsøkt å utgi seg som tagger ved å benytte seg av en signatur. Kommentaren er forøvrig dårlig sprayet på veggen, et klart tegn på at utøveren ikke er oppøvd med sprayteknikken. I fig.39 synes hele verket forsøkt vasket bort. Her er landminen fjernet, men utgnidde spor avslører imidlertid hvor den har stått. Ansiktet og overkroppen er også delvis vasket bort, mens beina og trommen ennå er tydelig.

Satt opp mot hverandre viser disse verkene tydelig hvordan ulike materialer i bakgrunnen gir stor effekt for den resulterende spraymalingen. Den første av de illustrerte versjonene her er tilsatt en vegg av grov og ruglete mur, som gir streken et loddent uttrykk. Satt opp mot fig.38



står den i stor kontrast, for her synes materialet å absorbere spraymalingen, resultatet viser et avbleket og matt uttrykk.

### 3.3 Geografisk plassering i videre betydning



Fig. 40, *Flower Power*

Den valgte veggen som lerret, legger føringer for sjablonsens nødvendige størrelse i forhold til å bli sett, samt verkets komposisjonsforhold. Denne versjonen av *Flower Power* er av større format enn de øvrige jeg har nevnt, og fyller hele det arkitektoniske feltet den er plassert på [fig.40]. Verket er plassert i krysset ved Bergen Storsenter, et sentralt trafikknutepunkt og trafikkåre inn til Bergen sentrum. Her kjører både biler og busser forbi i tett antall hele døgnet, og når man som fotgjenger står og venter på grønn mann ved lyskrysset på Bystasjon-siden, ser man rett over på Dolks verk. For biler som står og venter i lyskrysset, der den blå golfen står på fotografiet [fig.41], blir blikket ledet rett over mot det nytolkede krigsbildet. De mange bussene som kjører rett forbi verket, gir også et stort publikum hver dag.



Fig. 41, *Flower Power*

Slike sentrale trafikknutepunkt er steder Dolk ofte benytter for å tilføre sine sjablonger. På Strandkaien står ennå et slikt distinkt eksempel på hvordan Dolk tar i bruk byrommet som sitt personlige utstillingsrom [fig.56]. Dette trafikknutepunktet innebærer biltrafikk, båter, busser, samt en taxiholdeplass. Gatekunstneren har her boltret seg med et helt bygg som lerret for verket, og det er vendt i retningen mot bilveien langs strandkaien, slik at forbikjørende ikke kan unngå å legge merke til det. Dette Che-verket er heller ikke den eneste Dolk-sjablongen langs Strandkaien. Kunstneren synes å ha kurert sin egen utstilling på denne siden av Vågen, da med gata som utstillingsrom. Denne kunstreisen i det urbane landskapet starter ved Fisketorget på et hvitt kubebygg [fig.12], med en beskrivelse av et eksplosivt kjærlighetsforhold, et par som er i ferd med å fjerne splintene i håndgranatene som hodene deres er erstattet med. Utstillingen fortsetter med den nevnte *Che*<sup>159</sup>, og går videre til et verk satt på Kunstakademiets bygg i C. Sundts gate 53; en teknisk temmelig intrikat utført sjablong av et par som har falt ut av sine rullestoler og nå ligger på sammenflettet langs bakken [fig.42].

---

<sup>159</sup> Også omtalt som *Dolk as Che*

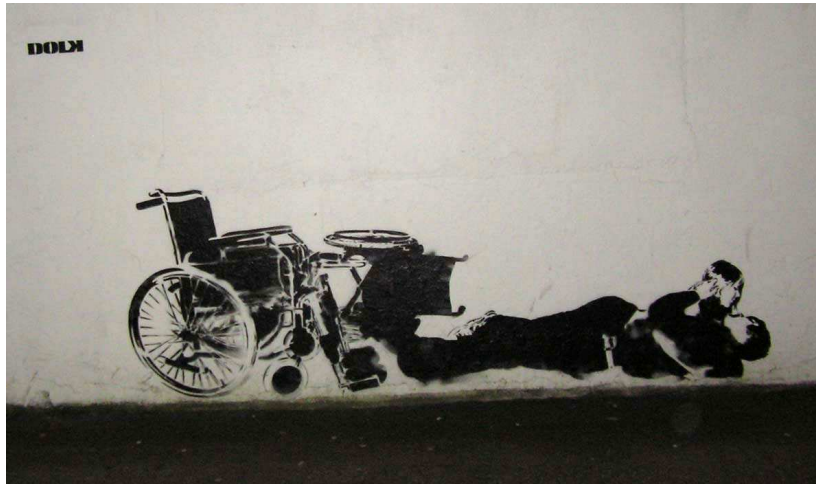


Fig.42

Om man som bilist eller fotgjenger likevel ikke følger veien videre utover Strandkaian fra krysset hvor *Che* står, følger man som regel bilveien opp Jon Smørs gate og vil så kjøre under Smørsbroen der hvor Friele-sjablongen stod tidligere, og der hvor Dolk tidligere har hatt flere verk. En alternativ rute i utstillingsrommet var i sin tid satt, før vegvesenets inngripen med malerullen.

### 3.4 Plassering og betrakteravhengighet

De fleste kunstverk blir oppsøkt, en betrakter er stort sett forberedt på å se kunst på de steder og i de situasjoner hvor man tradisjonelt møter kunstverk. Gatekunst derimot, treffer alle, om de er kunstinteresserte eller ikke. Det må sies at en del av den graffitien og gatekunsten som eksisterer i det offentlige rom, likevel er knyttet opp mot steder der det er forventet å finne uttrykket, sentrert rundt lovlige graffiti vegger, i underganger eller smug. Dolk som på den andre siden synes å foretrekke rommet hvor flest mulig mennesker beveger seg, er en demokratisk kunstner på alle måter, som gir sine verk til allmennheten. Selv om dette imidlertid ikke er snakk om et fritt valgt møte, og det er kanskje heller ikke for alle et ønsket møte. Men hvordan ser man disse verkene? Man møter som regel Dolks verk uten de forventninger og fordommer man gjerne er utstyrt med i forkant av ei tradisjonell kunstutstilling. Ute på gata beveger man seg som regel fra et sted til et annet, og i en slik situasjon er det etter min egen erfaring overraskelses- og oppdagelsesaspektet med

gatekunsten som tildeler verket en stor grad av dets verdi. Det handler om forventninger man har til verkene og kanskje grad av kontemplasjon når man møter disse.



Fig.43

Torgallmenningen i Bergen, det kanskje mest sentrale møtepunktet i sentrum, er også et slikt rom som i stor grad benyttes av nærmest alle bergensere og besøkende til byen, og som Dolk har tatt i besittelse. Verket på døren til det offentlige toalettet på Narvesen-kiosken er en ettlags sjablong satt på hvitsprayet grunning [fig.43]. Denne sjablongen viser et utradisjonelt trekk i Dolks verk, for istedenfor å benytte en uavhengig signatursjablong, har han latt signaturen her stå som en erforlengelse av hovedmotivet. Motivet viser et barn iført en gassmaske som beskyttende holder en liten hundevalp i armene. Den uhyggen som gassmasken gir motivet, reflekteres og gis ytterligere stemning av den durenende lyden i en vifte som konstant går i nærheten<sup>160</sup>. Om gassmasken kan forstås som en kommentar på og referanse til lukten i toalettet innenfor døren, er også denne sjablongen av meningsbærende karakter. Men hovedmotivet mitt for å vise dette verket her er dets plassering, for mer sentralt i Bergens bykjerne er det neppe mulig å komme, og følgene kan det synes som om Dolk også her har sikret seg et betydelig publikum hver dag. Til tross for denne sentrale plasseringen er det likevel ikke alle som legger merke til Dolks verk. Faktisk er det ganske få, ifølge de bemerkningene jeg har fått mens jeg har skrevet denne oppgaven, som i det hele tatt synes å

<sup>160</sup> Takk til Gunnar Danbolt for å ha påpekt denne forbindelsen.

ha sett dette verket på toalettdøren til Narvesenkiosken på Torgallmenningen, like i nærheten av Den Blå Steinen, et sentralt møtepunkt i Bergen sentrum. Forklaringen kan i dette tilfellet være at dørens og verkets plassering står i en blindsoner i forhold til de satte gang- og følgeveiene rundt bygget. Likevel kan det tenkes at Dolks benyttede kunstneriske virkemidler ironisk nok skaper et verk som er, og med tiden blir, en såpass integrert del av veggens tekstur at de virker totalt kamuflerte og forsvinner. De står ikke ut som verk, men inngår i den visuelle støyen i det offentlige rom. En annen forklaring kan være at folk ikke ser verkene fordi de ser det som søppel, som ikke annet enn forsøplende tagging man ikke vil legge merke til, og dermed ikke legger merke til.



Fig.44, *What?*

Stedet Dolk har tatt i bruk i dette siste eksempelet som jeg har valgt for dette kapitlet, står i en underlig forbindelse med kunstinstitusjonen, og dermed også i forbindelse med et kunstinteressert publikum [fig.44]. Sjablongen *What?* er ikke plassert innenfor Bergen kunstmuseum, men veggen det står på er en som fortsetter inn i museet. Det var altså ikke første gang Dolk har fått/tatt tilgang til en av kunstinstitusjonens vegger da han satte opp sitt verk på RKM. Dette verket forholder seg også til prosjektet "femte veggen", en midlertidig lovlig graffiti-vegg på den bakre veggen til Kunsthallen, initiert i 2003 av kunstnergruppen Kommando. Bergen kunstmuseum på sin side, med direktør Audun Eckhoff i spissen, var forøvrig ikke særlig begeistret når kunsthallen ville arrangere en slik fri graffiti-vegg. Og dette var en skepsis, som ifølge en av initiativtakerne til veggen og medlem av kunstnergruppen, Morten Kvamme, grunnet i frykten for at en slik tillatelse av et område ville resultere i en spredt benyttelse av omgivelser for annen utøvelse av spraymaling og tagging,

utover det tildelte området<sup>161</sup>. Likevel står altså Dolks verk på baksiden av museet, som var uttalt bekymret for å bli tagget ned av graffitimalerne, og det har fått stå i fred siden det ble satt opp i 2005<sup>162</sup>.

I sjablongverket gir Dolk den urbane veggen lerretets tekstur slik jeg har vist tidligere, ved å grunne bakgrunnen lett. Assosiasjoner går til modernismens kunstners løse grunning og benyttelse av sine lerreter, hvor materiale og utgangspunkt står igjen uten påført maling. Formspråket i verket er gjentatt i den brutalistiske veggen sjablongen står på, spraymalingen og teknikken her virker brutal sett i forhold til andre av hans renere uttrykk. Sporene av forskalingen i veggen spiller med den rennende, tjukke malingen. Et overforbruk av spraymaling som skaper denne rennende effekten, er som nevnt et tilsynelatende intendert trekk som virker autentifiserende for enkeltverket.

Motivet, som tidligere nevnt, kretser rundt kommunikasjonstematikken. Som i *Lite Grønt romvesen* [fig.29] er det også her avbildet en ropert, og også i dette motivet blir denne benyttet av et lite barn (tilsynelatende et lite barn, selv om man ikke kan se fordi det er skjult nede i barnevognen). Dette barnet ligger i en barnevogn med roperten rettet opp mot den foresatte sjåføren av vognen, kanskje faren. Mannen står på sin side med armene utslått i en spørrende gest - en kommunikasjonssvikt på tross av høyt volum.

Jeg har i dette kapittelet vist til at når det todimensjonale kunstverkets tradisjonelle hvite lerret erstattes med en urolig og skitten vegg, må nødvendigvis verket bli en del av denne veggen. I en offentlig setting forsterkes det interaktive forholdet mellom bilde og kontekst og sjablongen står igjen som mer en del av veggen enn et avskåret motiv. Når kunstinstitusjonen vokste fram på 1600-tallet og utstillinger av kunstverk på den måten vi kjenner det etter hvert ble vanlig, var det for å skille kunsten av fra livet. For å opphøye den på et plan som gjør det mulig å kontemplere over den uten forstyrrelser, og slik muliggjøre en rendyrking av dens funksjonløse egenverdier<sup>163</sup>. Og det er kanskje slik vi i dag er vant med å forholde oss til kunst, uten forstyrrelser. Men, all offentlig kunst må forholde seg til omgivelser, og i det urbane rom gjør dette seg enda mer gjeldende da dette er overdøvet av bråk og blinkende forstyrrelser. Det er i store, bråkete byer man hyppigst finner gatekunsten, den oppsto som et

---

<sup>161</sup> Personlig møte med Morten Kvamme, 11.04.2008

<sup>162</sup> Informasjon om datering av verket er hentet fra personlig korrespondanse med Dolk via e-mail.

<sup>163</sup> Sveen 1995, s.45 – s.77

behov for å skape identitet eller merkesetting på et i utgangspunktet upersonlig sted. Den autonome statusen vi med arven fra modernismen tenderer å tilskrive kunstverk er begrenset når det kommer til gatekunst, og da særlig sjablongkunst. Dolks verk ser likevel ut til å utnytte byrommets forstyrrelser. Verkene er, som jeg har vist, plassert og foregår i sin kontekst og sitt sted, som er i konstant og dynamisk endring. Verkenes verdi ligger i stor grad i deres egenskap av å være en uløselig del av veggen, og ved å i stadig større grad bli dens tekstur.





Fig.45, *Toer*

**Kap 4: Mellom stedsspesifikk kunst og relasjonell billedkultur –  
Dolk og den institusjonaliserte kunsten**

**“When street art is moved from the street and in to the museum, it’s like moving a wild animal from the jungle and into a zoo.”<sup>164</sup>**

I det foregående kapittelet var jeg inne på hvordan Dolk tilpasser sjablongene til omgivelsene, hvordan han benytter arkitekturen som lerret, og at verkene hans står igjen som en del av den urbane veggens tekstur. For tiden finner man likevel ikke bare gatekunst ute på gaten. Selv om ikke Banksy er den første gatekunstneren som har fått sine verk innvotert i kunstinstitusjonen<sup>165</sup>, har banksy-bølgen - den økende allmenninteressen for uttrykksformen - gitt utslag i at flere gatekunstnere nå disponerer den hvite kuben for mer eller mindre organiserte utstillinger<sup>166</sup>. Både gallerier og auksjonshus opplever økende salg av og økende verdier på reproduksjoner av gatekunstverk som trykk eller på lerret. Jeg har tidligere nevnt auksjonshuset Sotheby’s som i det siste har solgt kunstverk av gatekunstnere for millionsummer. Kjøperne er samlere opptatt av samtidskunst, og kjendiser som Brad Pitt og Angelina Jolie står også på kundelistene<sup>167</sup>. Det tradisjonelle kunstpublikummet står imidlertid ikke alene i sin interesse for kunstformen. For disse produserte verkene selges også til et langt bredere publikum som tradisjonelt ikke har vært interessert i kunst verken som investeringsobjekt, eller med en connaisseuristisk tilnærming til ”fine art”. Disse er derimot opptatt av populærkulturelle uttrykk, og/eller de har en etablert utviklet kunnskap og interesse for graffiti og gatekunst. Internett er som tidligere nevnt et velegnet redskap for utsalg av gatekunst, for det virtuelle rommet krever ikke at publikumet må henvende seg til en kunstinstitusjon for å verken se, eller kjøpe verkene. Dette er også et formidlingsmedium som når ut til en variert og stor gruppe interesserte.

Parallelt med kunstinstitusjonens opptak av gatekunsten, har den offentlige oppmerksomheten rettet mot fenomenet vært stor. Lokalt i Bergen har media, og da særlig regionalavisene BA og BT, gitt gatekunsten betydelig spalteplass. Slik jeg nevnte innledningsvis kan nok Dolks tildelte plass her hevdes å være grunnlagt på en forbindelse med Banksys tidligere besøk til byen. Men uansett på hvilket grunnlag, er en oppmerksomhet i denne graden rettet mot et

---

<sup>164</sup> Sitat Peter Meyer, direktør for Rogaland kunstmuseum. Fra intervju i Annonse for StreetArt, som billag i Rogalands Avis, 05.09.2007

<sup>165</sup> Jfr. til Keith Haring og Basquiat, begge startet som gatekunstnere men ble på 80- tallet tatt inn i gallerier og fikk kunstnerstatus.

<sup>166</sup> Tate Modern i London åpner en gatekunstutstilling 23.05.2008, hvor et utvalg av internasjonale gatekunstnere får tilgang på museets eksterne vegg mot Thames. Prosjektet innebærer også en gatekunstomvisning i området rundt institusjonen. Se [www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/default.shtm](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/default.shtm)

<sup>167</sup> Dette skuespillerparet skal angivelig ha brukt 2,5 millioner kroner på Banksys verk i forbindelse med hans utstilling ”Barely Legal” i Los Angeles høsten 2006. Dagens Næringsliv, ”Rett fra gata”, 17.02.2007

visuelt kunstuttrykk ikke nødvendigvis hverdagskost for mediabehandling. Dolk er ved hjelp av disse avisene absolutt aktualisert som lokal kunstner, og den store Picasso-utstillingen på Bergen kunstmuseum (våren 2008), fikk ikke en gang samme grad av oppmerksomhet som gatekunstneren. Dette grunner nok mye i at gatekunstfeltet er aktuelt og gjeldende også utover en ren kunstinstusjonell behandling. Blant annet kan disse verkene illustrere og sette søkelys på en politisk behandling av kulturfenomener i vid grad, og benyttes for en kulturpolitisk profilering. Dette vil jeg diskutere i neste kapittel

Videre i dette kapittelet ønsker jeg å relatere Dolk til noen retninger innefor den institusjonaliserte kunsten og sette hans verk opp mot en behandling av kunstretningene Popkunst og stedsspesifikk kunst, samt ta opp noen spørsmål innenfor den relasjonelle estetikken ved Nicolas Bourriauds *Relasjonelle Estetikk*. Jeg vil slik undersøke hvilke strenger gatekunsten spiller på innefor den institusjonaliserte kunsten, og mot slutten også forsøke å nærme meg en forståelse av den etablerte kunstscenens interesse for gatekunstfeltet.

### **Innendørs Gatekunst**

I løpet av de siste årene har det vokst opp flere gallerier på den internasjonale kunstscenen hvor fokuset og motivet ligger i å fremme gatekunstverk. De londonbaserte galleriene Lazarides<sup>168</sup> og Elms Lesters Painting Rooms, er et par av disse galleriene som fokuserer på alternative visuelle uttrykk og særlig gatekunst. Stolenspace i øst London, er også et av disse, og hadde i november 2007 en utstilling av Obey, eller kunstneren Shepard Fairy, med verk i forlengelse av hans allerede nevnte Obey-kampanje [fig.46] [fig.47].

---

<sup>168</sup> Eieren av galleriet Steve Lazarides, er for øvrig Banksys agent.

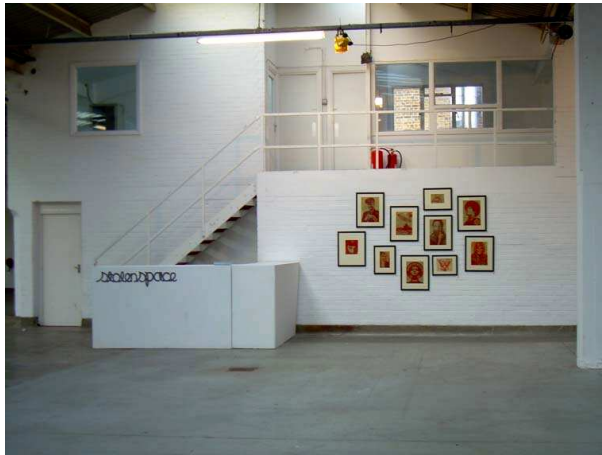


Fig.46, Obey på Stolenspace



Fig.47, Obey på Stolenspace

Denne utstillingen var fremstilt overraskende tradisjonell. Verkene var plassert sirlig på veggene, alt var koordinert perfekt, og utstillingen var en forholdsvis stor, og i form og uttrykk enhetlig serie av innrammede trykk. Om man ikke er kjent med kunstneren som gatekunstner - det må påpekes at det er nærmest umulig da han har spredt sin fenomenologiske kampanje rundt om i store deler av den vestlige verden - ville det vært vanskelig å forbinde disse verkene med gatekunstverk. Men utstillingen fortsatte utendørs, spredt rundt om i London og da særlig i de østlige og nordlige områdene av sentrum, i nærheten av galleriet, var det klistret opp flere paste-ups av samme motiv som de innenfor galleriet. En gatekunstner begrenser seg sjeldent til en innendørs utstilling [fig.48] [fig.49].



Fig.48, Obey



Fig.49, Obey

At gatekunsten blir underlagt og videre gjør seg avhengig av økonomiske og kontrollkulturelle omstendigheter har parallelt med denne voksende kunstinstitusjonelle oppmerksomheten rettet mot uttrykket, blitt problematisert og stilt spørsmål til. Den bergensbaserte kunstteoretikeren og kritikeren Øystein Hauge, mener at gatekunstverk kunstnerisk ikke er sterke nok til å ha verdi i et galleri<sup>169</sup>, i tillegg har han i en anmeldelse av den lovlige graffitiveggen ved sentralbadet påpekt at dette visuelle uttrykket er i ferd med å bli underlagt en kontrollkultur som uttrykksformen taper på<sup>170</sup>. Dette utsagnet kan forstås som om han hevder at når kunstinstitusjonen fatter interesse for uttrykksformen mister den sitt tilsynelatende viktigste trekk med å være en ideologisk uavhengig, antikapitalistisk og ulovlig-på-gaten-basert uttrykksform. Slik har det også vært hevdet at hva flere av samtidens gatekunstnere driver med, er, for å bruke Hauges uttrykk, ”prostitusjon”<sup>171</sup>, og at de i så måte bryter ned den ideologien som gatekunsten har berodd seg på til nå.

I en artikkel i BT uttaler direktør for Astrup Fearnley-museet i Oslo, Gunnar Kvaran, at graffiti er en motstanskultur, at bildene er viktig men prosessen med sitt poeng at den er kriminell er viktigst: ”Denne kunstformen stiller spørsmål ved det selvsagte, ved den konvensjonelle kunsten og den har et språk som har tapt de «farlige» premissene som den bygger på, idet den ikke lenger er ulovlig”. BT viser til at Kvaran frykter at uttrykket mister energi når det blir fremstilt på graffitivegger, en energi som det får nettopp gjennom sin «outsider»-posisjon. I tillegg hevder han at det er viktig at det ikke mister sitt overraskelsesmoment<sup>172</sup>.

Morten Kvamme som har samarbeidet nært med Dolk, og blant annet vært kurator for hans verk på kulturhuset Fysak [fig.11], uttaler imidlertid at ”All Street Art handler ikke nødvendigvis om opprør. Penger skaper også kompromisser”<sup>173</sup>. Hva som uansett er sikkert er at når gatekunst settes inn i slike kunstinstitusjonelle rammer, er det med på å redusere grensene mellom subkulturelle miljøer og Kunsten, mellom lavkultur og høykultur. Dette er imidlertid ikke et nytt fenomen, at populærkulturen beveger seg inn på kunstens felt og påvirker dette eksplisitt har vi sett tidligere. Den populærkulturelle tematikken og formspråket som gatekunstnere i stor grad anvender, er tilnærmet den av 50-tallets kunstretning Pop Art.

---

<sup>169</sup> BT, ”Mener graffiti ikke fungerer i galleri”, 16.07.2007

<sup>170</sup> BT, ”Art in your face!”, 07.10.2005

<sup>171</sup> BT, ”Mener graffiti ikke fungerer i galleri”, 16.07.2007

<sup>172</sup> BT, ”- Aldri i min tid!”, 22.10.2005, [www.bt.no/kultur/article215912.ece](http://www.bt.no/kultur/article215912.ece)

<sup>173</sup> Personlig møte med Morten Kvamme, 11.04.2008

Og man kan tenke seg modernismens kunstkjenneres skeptisisme i sin tid, når oppblåste tegneserieruter og reproduserte kanon-verk i form av silketrykk, ble fremstilt som kunst.

Men det er også en annen retning innen seinere tids kunst, hvor en problematikk mellom det offentlige og det institusjonaliserte rom er tilnærmet den av gatekunst, og i så måte kan hjelpe til med å belyse noen av de samme utfordringene gatekunsten aktualiserer i dag. Jeg tenker da på kunstretningen stedsspesifikk kunst fra 70-tallet, og videre at disse verkene på 80- og 90-tallet ble forflyttet inn under museets eller galleriets tak. For som gatekunstnerne opererte disse postminimalistiske kunstnerne også i utgangspunktet i stor grad utenfor det kunstinstitusjonelle rom. Miwon Kwon beskriver i sin "One Place After Another: Notes on Site Specificity", hvordan enkelte minimalistiske verk, og andre satt under kategorien Land Art, uttrykte en tilbakegang fra det modernistiske paradigme hvor kunstverket ble plassert høytidelig i tilsynelatende nøytrale omgivelser, og dermed forstått som noe autonomt med fokus på verkets interne relasjoner<sup>174</sup>. I disse verkene som går under kunstretningen Stedsspesifikk kunst, blir, eller rettere sagt ble, stedet en del av den bevisstheten betrakteren så kunstverket med. Stedet sto altså her som et avgjørende forhold som grunn gav betrakterens bevissthet. På samme måte som Dolks verk, gav også det stedsspesifikke kunstverket seg til dets kontekst og omgivelser for å bli formalt bestemt og styrt av disse. Når disse verkene senere ble flyttet inn i gallerier og museer, fikk de en ny dimensjon av objektiv grad og disinteresse. Kwon argumenterer for at kunst utenfor versus innenfor er to fundamentalt ulike former for kunst. Med en gang et slikt verk blir satt inn i en kunstinstitusjonell sammenheng blir det satt opp mot kunnskap av kunsthistorien og videre preget av denne<sup>175</sup>. Enkelte av gatekunstnerne anvender selv begrepet "site-specific" for å beskrive verkene og deres verdi, og jeg kommer til å se nærmere på denne termen og videre problematisere sjablongkunstens forhold til den postminimalistiske kunstretningen.

Kwon gir her et poeng som støtter opp om en sammenlikning mellom gatekunst og etablerte kunsthistoriske retninger. For det er uunngåelig at et verk satt inn i en kunstinstitusjonell sammenheng må forholde seg til kunstens historie, om så bare på det grunnlaget at utstillingsrommet i seg selv har en historie. På den andre siden må gatekunst, også når den er flyttet inn i den hvite kuben, forholde seg til en tradisjonell graffiti tradisjon ute i det offentlige

---

<sup>174</sup> Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity", i Erika Sudenberg (ed.) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2000

<sup>175</sup> Ibid.



rom. Utstilt under termen ”gatekunst”, er det nødvendigvis en tett relasjon mellom den institusjonaliserte gatekunsten og det uavhengige uttrykket. Relasjoner er et nøkkelbegrep for gatekunsten, og slik Nicolas Bourriauds beskriver i hans *Relasjonell Estetikk*, var det nettopp relasjoner som kunsten mot slutten av forrige århundre også tematiserte. Her er det ikke bare snakk om det begrensede forholdet verkene imellom, men slik betrakteren har vært en svært viktig aktør i og for kunstverkene i løpet av de siste årene, er den også sentral i gatekunsten.

På siste side i *One Place after Another*, tar Miwon Kwon opp et begrep i forbindelse med den indisk-amerikanske postkoloniale teoretikeren Homi K. Bhabha; ”relational specificity”<sup>176</sup>. Med dette viser hun hvordan vi i denne postkapitalistiske tiden, og i vårt forhold til globaliseringen, ikke lenger har vårt eget trygge sted som vår identitet avhenger av og konstitueres gjennom. Likevel har vi heller ikke mistet dette stedet, vi har bare mistet vårt tidligere forhold til det. Stedet for oss vestlige, som har mulighet til å reise nærmest hvor vi vil og når vi vil, og i tillegg blir oppfordret til det og tjener på det, er i dag ikke geografisk lokalisert slik det var tidligere. Kwon diskuterer hvorvidt tryggheten for oss, eller stedet for identitet; hjemmet, ikke lenger er fysisk konkret, men av en flyktig karakter. I dag har det stedet hvor vi befinner oss til enhver tid, blitt en erstatning for det tidligere, og det er dette som nå knyttes opp mot vår identitet<sup>177</sup>. Slik vil jeg nedenfor undersøke om det kan hevdes at også gatekunstens identitet ikke nødvendigvis må forholde seg til et konkret geografisk sted - den urbane veggen - likevel.

#### 4.1 Populærkultur fra Andy Warhol til Dolk

I kapittel tre beskrev jeg Dolk som en readymade-kunstner som følge av en oppmerksomhet i stor grad rettet mot hans valg av sted for sine sjablonger, og ved dette antydte jeg en forbindelse mellom Dadaismen, Duchamp og Dolks verk. Denne kunstretningens opprør i mellomkrigstiden, mot borgerskapets finkultur og den kunstinstitusjonen som hadde skapt modernismen<sup>178</sup>, fikk en fornyet interesse og videreutvikling etter andre verdenskrig. Det kan hevdes at kunstnerne som arbeidet innenfor retningen Pop Art, en retning som oppstod i kjølvannet av den abstrakte ekspresjonismen på 1950-tallet, gikk imot den elitistiske kulturen

---

<sup>176</sup> Kwon, 2002, s.166

<sup>177</sup> Kwon 2002, s.156 - s.166

<sup>178</sup> *Billedspor 2*, s.170



på samtidens kunstscene. Disse kunstnerne fremmet populærkulturelle uttrykk som skulle få prege både teknikken og tematikken i deres visuelle uttrykk. Som et alternativ til tidens formalisme i kunsten, ble popkunsten i etterkrigstiden med verkene figurative fremleggelse av og refleksjoner rundt samtidens velkjente objekter, en svært populær kunstretning. Med en tilbakevending til det figurative, med fokus på representasjon og en fremleggelse av motiver fra lavkulturen, nådde disse verkene ut til betrakteren, som gjennom avant gardens fokus på det formale og kunstens renhet, kan til en viss grad hevdes å ha vært fremmedgjort<sup>179</sup>.

At gatekunsten kan settes i sammenheng med denne kunstretningen er blitt tydeliggjort av fellesutstillinger mellom først Basquiats verk, og nå de mer aktuelle Banksys verk, side om side med verk av Andy Warhol<sup>180</sup>. Gatekunstnere ser ut til å legge seg til en tilnærmet interesse som den av popkunsten for populærkulturelle uttrykk som tegneserier, film, popmusikk og øvrige elementer hentet fra massemedia. Manco påpeker også at "Even if they did not use actual stencil templates, both Warhol and Rauschenberg, with their hybrid of techniques and pop imagery, are forerunners of today's stencil artists"<sup>181</sup>. Som hos Lichtensteins oppblåste tegneseriemotiver, er ofte motivene til Dolk, som jeg tidligere har nevnt, også reproduksjoner eller avbildninger av massemedias bilder. Det er altså ikke bare stedet han setter opp sine sjablonger på som er pre-eksisterende, funnede objekter. Motivene er også slike. Som etterkrigstidens "art of assemblage"<sup>182</sup> er sjablongvirket i stor grad basert på kunstneren som videreutvikler og sammensetter av den eksisterende visuelle kultur. Også Dolk reproduserer det som allerede er billedgjort, en formidlet virkelighet<sup>183</sup>.

Det å benytte seg av massekulturens bilder for kunstverket er kanskje lettere i dag en hva det var på 50-tallet. Som popkunstnerne finner også Dolk inspirasjon og utkast for verkene sine i stor grad gjennom den etablerte og pre-eksisterende visuelle kulturen. Fotografiene han benytter seg av for sine sjablongmotiver henter han blant annet direkte fra Internett, for så å redigere de videre i fotoredigeringsprogram på pc. Det kan tenkes at popkunstnerne, om disse hadde hatt tilgang på samme teknologi, også hadde benyttet seg av en tilnærmet metode som sjablongkunstnerne. For Dolks teknikk i seg selv er et medium hvor kunstnerhånden ikke

---

<sup>179</sup> Fred S. Kleiner, Christin J. Mamiya og Richard G. Tansey, *Gardner's Art Through The Ages* (11.ed.), Thomson, Wadsworth, 2001, s.1091

<sup>180</sup> Basquiat var en venn av, og arbeidet sammen med Pop- kunstneren på 80- tallet, se Leonhard Emmerling, *Basquiat*, Thaschen, 2006. For fellesutstillingen av Banksy og Andy Warhol på The Hospital, London, høsten 2007, se [www.warholvsbanksy.com](http://www.warholvsbanksy.com).

<sup>181</sup> Manco 2002, s.8

<sup>182</sup> Edward Lucie-Smith, *Movements in art since 1945 new edition*, Thames and Hudson Ltd, London 2000, s.97

<sup>183</sup> Slik som popkunstnerne gjorde, se *Billedspor 2*, s.180

kommer synlig tilstede, og nettopp dette var et sentralt trekk hos flere av popkunstnerne<sup>184</sup>. Den nevnte Lichtenstein demonstrerte rasterteknikk gjennom oljemaling, som metodisk visket ut spor av det personlige penselstrøk og gav en tilsynelatende teknisk-produsert overflate. Kunstnerpersonligheten som slik glimter med sitt fravær, er kan hevdes i enda større grad enn hos popkunstnerne forsterket i gatekunsten, hvor verkene signert med pseudonym ikke kan tilskrives en avsender en gang. Likevel bryter Dolk med tradisjonelle graffiti-tradisjoner når han lar spraymalingen renne i enkelte av verkene [fig.44][fig.55], noe som for tradisjonell graffiti har blitt betraktet som slurvbeid. I Dolks verk er imidlertid dette formtrekket som jeg tidligere har vist til, et av visuell autentisitetetsretorikk.

Som jeg tidligere har vært inne på, skiller ikke Dolk gjennom sine motivvalg seg i første hånd fra øvrige gatekunstnere eller for den saks skyld popkunstnerne. Han lar seg også direkte inspirere fra populærkulturen, noe som kanskje er tydeligst i hans reproduserte figurer fra Star Wars som han benytter i flere av sine sjablonger [fig.2] [fig.50]. Et annet slikt tydelig eksempel er sjablongen av Sylvester Stallone som kjærlighetsgud; *Love Hurts* [fig.51], en tolags-sjablong plassert flere steder på Nygårdshøydens urbane vegger.



Fig.50, *I am your Father*



Fig.51, *Love Hurts*

<sup>184</sup> *Billedspor 2*, s.181, og Lucie-Smith, 2000, s.129

Andy Warhol har også hatt en mer direkte innflytelse på Dolks motivvalg. Gatekunstnerens portrett av prinsesse Martha Louise [fig.46] på Rogaland Kunst Museum i forbindelse med NuArt-festivalen, gir klare assosiasjoner til popkunstnerens tidligere tolkning av dronning Sonja. Som popkunstneren bruker gatekunstneren også slike klassiske motiv og tematisering av det representative portrettet som genre. Dolks verk på denne utstillingen var en stor ettlags-sjablong, med motiv av den norske prinsessen med prinsessekrone og med en terning med to øyne plassert på skulderen. Tilsynelatende skal denne betegne en tatovering, og slik er elementet en referanse til hennes mann Ari Behns tatovering av terningkast seks, som han fikk på si novellesamling ”Trist som Faen”. Prinsesse Martha Louise ble også portrettert i en tid hvor hennes Engleskole var mye omtalt av tabloidpressen. Prinsessekronen på hodet, sammen med terningkastet, er av Dolk en beskrivelse av denne mediadebatten som omhandlet hennes rolle som prinsesse og tok opp spørsmålet om hun burde si fra seg sin tittel. Disse assosiasjonene er ”Se og Hør-nyheter” som de fleste har fått med seg, og motivet er slikt lettfattelig for tolkning, en demokratisk tematikk.

Dette Martha- portrettet står i en forlengelse av Dolks tidligere portretter av den norske kongefamilien [fig.5] [fig.6] [fig.7]. En serie hvis motiver altså kan hevdes å være en lek med det representative portrettet, med kongeportrettet. Kongefamilien i Norge er, gjennom å stadig bli omtalt av ukeblader som blant andre Se og Hør, i stor grad blitt en del av vår populærkultur. Igjen tematiseres populærkulturen av Dolk, denne gangen ukebladene og tabloidpressens behandling av kjente personligheter. Både i Warhols og Dolks tilfelle ser man at verkenes innhold slik tematiserer forholdet mellom høy- og lavkultur.

Øvrige paralleller til en kunsthistorisk tradisjon kan trekkes i flere retninger i dette verket. Den mest opplagte går kanskje til den nevnte portrett-tradisjonen ved bruken av en klassisk trekvartss profil. Posituren, men også prinsessens uttrykk; det halve smilet, kan også gi assosiasjoner til gatekunstnerens gjentatte reproduseringer av Leonardo da Vincis *Mona Lisa*. Likevel er det i størst grad popkunstens tradisjoner som lyser mot betrakteren, og da først og fremst i selve formatet til verket. Hva vi ser i Dolks verk er en oppblåst toer, prinsessekrona er til og med blåst opp til å strekke seg over veggens rammer. Assosiasjoner går til Oldenbergs overdimensjonerte skulpturer av junk-mat, Lichtensteins reproduserte tegneserier, samt øvrige populærkulturelle uttrykk som 50-tallets kunstnere blåste opp til enorme størrelser.



Fig.52, *Mona Lisa*

Ulike tolkninger av Leonardo Da Vincis *Mona Lisa* er altså et yndet motiv for gatekunstnere, et kunsthistoriens kanon-verk som Dolk også har tatt for seg [fig.52]. Slike reproduksjoner av historiske kunstverk ble i sin tid også bedrevet av popkunstnerne, blant annet av Rauschenberg<sup>185</sup>. Når *Mona Lisa* er tolket i dette tilfellet, er referansen imidlertid kanskje ikke rettet mot Leonardos verk direkte, assosiasjonene går heller, kan hevdes, via Marcel Duchamps L.H.O.O.Q (1919). Et verk som for øvrig er tildelt status som det første modernistiske verket som inkorporerer graffiti i dets strategi<sup>186</sup>. I så måte står Dolks verk som en referanse til Leonardos portrett transformert til et populærkulturelt ikon som har blitt masseprodusert. Popkunsten, og nå gatekunsten, gir ikke bare populærkulturen en plass i Kunstens verden, disse retningene gir også kunsten tilbake til populærkulturen. Det er et gjensidig forhold mellom disse, for det høykulturelle kunstverket er nå en del av populærkulturens visuelle verden. Slik tematiserer Dolk i dette verket de gjensidige relasjonene i vår visuelle kultur, og verket står igjen som en illustrasjon på relasjoner i vår visuelle kultur.

En øvrig fellesnevner mellom Dolk og popkunsten, er at begge uttrykksformene benytter seg av reproduserbarhetsmotiver. Sjablongteknikken i seg selv, som jeg viste til i første kapittel, er sammenliknbart med trykkteknikken og dermed blant annet med Warhols kunstnerskap. Som popkunstnerne på 50-tallet, benytter gatekunstnerne seg av en form som legger til rette

---

<sup>185</sup> *Billedspor 2*, s.181

<sup>186</sup> Kirk Varnedoe og Adam Gopnik, *High & Low: modern art, popular culture*, New York: Museum of Modern Art, 1990

for at motivene kan masseproduseres og har mulighet for å bli gjentatt og reproduisert nærmest i det uendelige. Spørsmål rundt et verks unike eksklusivitet og originalitet blir aktuelt i denne sammenhengen. Særlig i kraft av sjablongteknikkens historie, og dens industrielle funksjonelle forbindelser, ser man sammenhengen med Warhols masseproduserte silketrykk, og hans titulering av sitt studio som ”The Factory”<sup>187</sup>. Sjablongverket *Dolk as Che* [fig.56] problematiserer nettopp forholdet mellom en populær visuell kultur og masseproduksjon<sup>188</sup>, slik Warhol også gjorde med sine colaflasker. Form, innhold, tematikk og motivvalg; alt med referanser til vårt moderne samfunn, spiller i gatekunsten på problematikk som er like aktuell i dagens konsumsamfunn, som den var i etterkrigstiden. Og om ikke Dolks sjablonger er popkunst, så står de i et nært forhold til den visuelle kultur-tradisjonen som popkunsten representerer.

## 4.2 Serra, Dolk og stedet

Dolks verks gjensidige avhengighetsforhold mellom sjablongen og det offentlige rom, den urbane veggen, har som nevnt blitt omtalt med et benyttet begrep av opphav i den postminimalistiske kunstretningen steds spesifikk kunst; som en steds spesifikk egenskap. Miwon Kwon påpeker imidlertid i sin *One Place After Another* at denne benyttelsen av begrepet som beskrivende for en egenskap ved konkrete kunstverk i dag, er problematisk. Hun bemerker at denne termen til en viss grad er oppbrukt, den viser til en retning på 1970- og 80-tallet, og har for det første for mange konnotasjoner til denne spesifikke kunstretningen, til disse kunstnerne. For det andre påpeker Kwon at om det ikke lenger fungerer å benytte begrepet som en beskrivende term, er dette kanskje delvis grunnet i de konseptuelle begrensninger av de eksisterende modeller av ”site specificity” i seg selv<sup>189</sup>. På beslektet grunnlag til hva som forgår med gatekunsten i dag, har også kunstretningen blitt kritisert for å ha mistet sin kritiske slagkraft<sup>190</sup>. Selv om disse steds spesifikke verkene i utgangspunktet ble konstruert for å avhenge av sitt tilsatte sted, ble de som fremstilte verk revet ut av sin fysiske lokalisasjon. De verkene som i utgangspunktet var laget inni den hvite kublen, som en engangsfremstilling, ble blant annet gjentatte ganger rekonstruert på ulike plasser og slik fremstilt i ulike situasjoner. Verkene som ble laget for å eksistere i det offentlige rom, på en

---

<sup>187</sup> Gardner’s s.1096, og Lucie-Smith, 2000, s.129

<sup>188</sup> Jeg vil komme nærmere inn på en tolkning av dette verket i neste kapittel

<sup>189</sup> Kwon, 2002, s.2

<sup>190</sup> Ibid.

fastsatt lokalisasjon, ble fremstilt og kontemplert utelukkende som fotografisk dokumentasjon inne i et galleri eller museum.

En gjenopptagelse av et begrep som slik som dette er direkte knyttet til en historisk kunstretning, vil nødvendigvis få konsekvenser for dets definisjonsavklaring. For begrepet er i den senere tid blitt interessant på nytt, men betydningen har samtidig tatt en noe annen retning enn innenfor begrepets opprinnelige postminimalistiske arv. Likevel er det interessant at nettopp dette begrepet blir knyttet til gatekunsten, i alle fall når de kunstverkene som termen i sin opprinnelse er knyttet til, har gjennomgått samme type problematikk som hva Dolks verk i dag kan hevdes å stå framfor. Nedenfor vil jeg forsøke å undersøke hvilke likhetstrekk som kan spores mellom Dolk og disse postminimalistene.

Den kunstneren som kanskje er av de mest kjente av de som arbeidet innenfor en stedsspesifikk kunsttradisjon er Richard Serra. Han brukte til og med begrepet som hovedforsvar for sitt verk *Tilted Arc*, i anledning en fem år pågående rettslig disputt vedrørende en eventuell flytting av verket. Motstandere mente at verket som fra 1981 og fem år fremover fikk stå på Federal Plaza på Lower Manhattan, var i konflikt med stedet og at det ikke gjorde annet enn å forstyrre utsikten over plazaen. Selv om dette verket var bestilt av The General Service Administration (GSA) i deres program Art-In-Architecture, som et permanent verk, ble spørsmålet om å flytte *Tilted Arc* til en annen lokalitet aktuelt når stadig flere negative reaksjoner kom til uttrykk. Serras forsvar grunnet i, som Douglas Crimp beskriver; "The work was conceived for the site, built on the site, had become an integral part of the site, altered the very nature of the site. Remove it and the work would simply cease to exist."<sup>191</sup>.

At gatekunstnere ikke akkurat får anledning til å forsvare sine verk, slik som Serra i sin tid fikk, forhindrer en slik prinsipiell argumentasjon for at uttrykket deres skal få stå i fred på den urbane veggen. Lokalt har vi sett at Vegvesenet uten noen form for konsultasjon kan male over hva de vil, det er nettopp en av deres arbeidsoppgaver å fjerne ulovlig spraymaling, uansett om det bli betraktet som kunst eller som vandalisme<sup>192</sup>. Selv om en profilert politiker som tidligere ordfører Herman Friele har gått ut i etterkant og påpekt Vegvesenets smålighet i

---

<sup>191</sup> Douglas Crimp: "Redefining Site Specificity", i *On The museum's ruins*, Cambridge, Mass., London 1993 s. 153

<sup>192</sup> BT, "Vegvesenet ødela Friele-graffitien", 30.08.2007, [www.bt.no/lokalt/bergen/article402665.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402665.ece)



denne situasjonen<sup>193</sup>, er det likevel langt fra en tabloidbasert og overfladisk artikkel i BT til rettsalen. Det må likevel nevnes her at da Banksys sjablongverk med motiv av et homofilt politipar som kysser, ble tagget over - sensurert med svart spraymaling - av to unge gutter, ble disse dømt til seks måneders betinget fengsel for skadeverk<sup>194</sup>; en av Brightons største turistattraksjoner ble tross alt ødelagt. Dette Banksy-verket demonstrerer for så vidt problematikken rundt eiendomsretten til gatekunsten. Nedtaggingen av dette verket forgikk på en privat eid vegg, sjablongen var ikke bestilt og betalt, men heller ikke offentlig eiendom. Den private eieren hadde en selvfølgelig stemme i debatten, og det var han som anmeldte forholdet<sup>195</sup>. I dag er imidlertid sjablongen restaurert og beskyttet av plexiglass<sup>196</sup>, konserverert på samme måte som antikkens graffiti i Pompeii er.

Det er likevel ikke denne debatten som er mest interessant for en sammenlikning mellom gatekunst og de kunstverkene som står i en tradisjon av steds spesifikk kunst. Når Miwon Kwon beskriver kunstretningen i innledningen til *One Place After Another: Notes on Site Specificity* kunne hun like godt beskrevet Dolks verk, slik jeg i forrige kapittel la fram deres stedsavhengige egenskaper:

”...Site Specific works used to be obstinate about ”presence,” even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction. Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the “site” as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of constitutive physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lightning, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features... Site Specific art, whether interruptive or assimilative, gave itself to its environmental context, being formally determined or directed by it.”<sup>197</sup>

Dolks sjablongers direkte respons til den urbane veggen, som hans *Telefonkiosk* [fig.27] klart illustrerer, er på samme måte som Serras *Tilted Arc* konstruert for sin spesifikke geografiske lokalisasjon, slik de står i dag kan de ikke flyttes. Slik Kwon beskriver kunstretningen her, har jeg allerede vist til de samme egenskapene for sjablongkunsten. Som steds spesifikk kunst er

---

<sup>193</sup> BT, ”Friele: - Smålig og byråkratisk” 31.08.2007, [www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece)

<sup>194</sup> Dagbladet, ”Kvalitetsvandalen”, 23.08.2007,

[www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001070074866&tag=EMNEORD&words=KUNST](http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001070074866&tag=EMNEORD&words=KUNST)

<sup>195</sup> BT, ”Vegvesenet ødela Friele-graffitien”, 30.08.2007, <http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402665.ece>

<sup>196</sup> Se [www.flickr.com/photos/fredpipes/397752512](http://www.flickr.com/photos/fredpipes/397752512)

<sup>197</sup> Kwon, 2000, s.38



også Dolks verk direkte forbundet med de egentlige fysiske egenskaper til et bestemt sted; “The size, scale, texture, and dimension of walls, ceilings, rooms; existing lighting conditions, topographical features, traffic patterns, seasonal characteristics of climate, etc.”<sup>198</sup>. Og de flyktige egenskaper jeg viste til i Dolks sjablonger, deres iboende forgjengelighet, var også en egenskap hos steds spesifikke kunstverk i sin tid. Disse kunstnerne benyttet seg også av organiske og naturlige materialer i sine verk, som virker dynamiske. Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970) var et av disse.

De verkene som blir satt under termen stedsspesifikk og øvrig offentlig kunst, spiller også ofte på den aktuelle historiske og kulturelle plasseringen, og tematiserer denne i verkene. Som jeg nevnte i kapittel tre, påpeker Manco at dette spillet er en egenskap ved blant annet Blek Le Rats verk. Dolk, som jeg også tidligere har vist, benytter seg også av dette virkemiddelet, noe som er tydelig i hans plassering av buekorpsguttene [fig.37] [fig.38] [fig.39], og det kan også hevdes at dette er en egenskap ved telefonkiosksjablongen i bakgården til utestedet Garage [fig.28].

Stedsavhengighetsaspektet i disse postminimalistiske verkene, den kanskje mest sentrale fellesegenskapen mellom gatekunst og stedsspesifikk kunst i denne sammenhengen, er klart illustrert av Serras tidligere verk *Splashing* fra 1968 [fig.53]. Dette verket gav absolutt et brudd i vår oppfatning av hva som kan forstås som et kunstverk, for her blir verket som et tradisjonelt forstått objekt problematisert; “Our difficulty with *Splashing* was in trying to imagine its very possibility of continued existence in the world of art objects”<sup>199</sup>. *Splashing* bestod av smeltet bly kastet eller ”splashet” i overgangen mellom vegg og gulv, slik at det som stod igjen var hardt bly, uløselig knyttet til Leo Castellis galleri (i anledning en utstilling kurert av Robert Morris ”9 at Leo Castelli” i galleriets lagerhus). Serra satte fokus på og brøt en normal markør for skillet mellom vegg og gulv, verket var ment som en utfordring til betrakterens oppfatning av et interiør eller rom. Med mitt opparbeidede blikk for konsekvenser av verk som er plassert utendørs, synes også dette verket å være en innendørs illustrasjon på nettopp hva som skjer på den urbane veggen. Verket kan hevdes å ha visuelle likheter med den urbane veggens skitt- og støvsamling langs bakken [fig.35], og dets utvisking av et markert skille mellom arkitektur og gateplan. I så måte kan det hevdes at

---

<sup>198</sup> Kwon, 2002, s.3

<sup>199</sup> Douglas Crimp: Redefining Site Specificity. i: *On The museum's ruins*, Cambridge, Mass., og London, 1993. s.151

*Splashing* problematiserer den hvite kubens, dens påtatte renhet og stillstand, og at Serra gir galleriveggen gatas tekstur.



Fig.53, Serra, *Splashing*, 1968

Som i Dolks sjablongverk ble også dette verket en uløselig del av veggen og gallerirommets tekstur. Det sier seg selv at det ikke er mulig å verken fjerne eller flytte et slikt materiale, for det benyttede mediet var ikke utelukkende det tilførte blyet, selve veggen og gulvet var her også en vesentlig del av verkets helhet. Parallellen til gatekunstutstillingen på Rogaland Kunstmuseum i 2007 er opplagt. Denne var ikke bare den største og mest betydningsfulle utstillingen vi i Norge har hatt av denne typen, men også en utstilling som tok hensyn til gatekunstnerens egne premisser. Mens utstillinger av gatekunst som uttrykksform som oftest har begrenset seg til å være salgsutstillinger av verk på lerret, fikk kunstnerne på NuArt-festivalen muligheten til å spraye direkte på museumsveggen, med det samme verdigrunnlag som uttrykket på gata har; uavhengig av økonomiske forhold og ephemeralt. Etter to måneder ble hele utstillingen malt over. Utstillingen reflekterer på et vis gatekunst i sin opprinnelige setting, hvor verket som tidligere vist står som og er en del av den urbane veggens tekstur. Til tross for at disse verkene var plassert innendørs, tatt opp av kunstinstusjonen, hadde altså alle gatekunstverkene på NuArt-utstillingen et avhengighetsforhold til stedet. Verkene her var kanskje ikke knyttet til en urban vegg, men de stod likevel i et direkte og uløselig avhengighetsforhold med den museale veggen, på tilsvarende vis som Serras verk i sin tid gjorde.

Nå har det seg slik at vi i det siste likevel har sett at et gatekunstverk til tross for sitt i utgangspunktet uløselige forhold til den urbane veggen, likevel makter å bli solgt. I innledningen nevnte jeg at Banksys verk på veggen til Portobello Road ble auksjonert bort for en betydelig sum, og dette viste at om man er villig til å i tillegg til prisen for verket i seg selv, vil legge ut omtrent 5000 pund for å fjerne det og reparere veggen, kan verket i sin tilsynelatende helhet distribueres<sup>200</sup>. Kunstekspert og forsikringsspesialist Bobby Read uttaler i denne anledning at “This sale poses many interesting questions for the art world. How do you move a piece of work like this, how do you display it and how do you insure it?”<sup>201</sup>.

### **Institusjonskritikk**

I motsetning til seinere stedsspesifikke verk var *Splashing* fremdeles plassert innenfor institusjonen. Den stedsavhengige karakteren i verket antyder likevel en kritikk rettet mot institusjonen og det etablerte forholdet mellom verk og dets økonomiske verdi. For i kraft av å være uløselig knyttet til en vegg hadde det verken mulighet for å bli tatt opp i en museal samling, distribuert eller solgt. I så måte var dette verket med på å belyse og stille kritiske spørsmål til det økonomiske forholdet i kunstfeltet. Gatekunstverkene på RKM ble også tapt for alltid da de ble malt over i november. Museet hadde ikke mulighet for å ta disse inn i samlingen, alt som nå står igjen av denne utstillingen er fotografisk dokumentasjon. Dette vil ikke si at *Toer* må leses som en materialistisk kritikk av kunsten. Denne har som så mange andre kritikker blitt nøytralisert og alminneliggjort, da klart gjennom de siste tiårenes kunstverks karakter av flyktighet og objektløshet; konseptkunst, performance-kunst, videokunst og lignende. Likevel kan det hevdes at *Splashing* med dens aksept, og som inspirasjonskilde for videre verk fremover i kunsthistorien, har vært med på å muliggjøre en gatekunstutstilling som av den karakteren den hadde på NuArt.

Det er ingen selvfølge i dag at kunstverk skal ha mulighet for å bli distribuert, men det er heller ikke så lenge siden dette var en slik selvfølge som kanskje verkene innenfor kunstretningen stedsspesifikk kunst har vært med på å bryte ned. Ifølge Douglas Crimp er

---

<sup>200</sup> Her vil jeg innskyte at det utsnittet av veggens helhet som i dette tilfellet, om verket flyttes, blir tatt med sammen med verket, likevel vil være et begrenset utsnitt av verkets helhet, dens sammenheng med det offentlige rom, og slik en avgrensning av dets forhold til sine omgivelser.

<sup>201</sup> BBC News, “£208,100 eBay bid for Banksy wall”, 14.01.2008, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7188387.stmm>

denne kunstretningen nettopp i hovedsak en slik materialistisk kritikk av kunst; en uttalt motstand til ”the disintegration of culture into commodities”<sup>202</sup>. Disse kunstnerne, hevder han, ville med sine stedsavhengige verk først og fremst avsløre de materielle forutsetningene for tidens forhold til kunst, og med dette sette søkelys på institusjoners makt i forhold til produksjon og resepsjon, alt slikt som er skjult eller ikke fremlagt av en tradisjonell estetisk diskurs<sup>203</sup>.

Et utvalg av kunstnere på 60- og 70-tallet insisterte altså i sin tid på å flytte verkene ut fra den opphøyde atmosfæren i museene og galleriene, og inn i den offentlige sfæren<sup>204</sup>. For gatekunsten i dag kan det imidlertid synes som om denne bevegelsen foregår i revers. Til tross for at man i stadig større grad ser gatekunst innendørs, hentet inn av kunstinstitusjonen, må det likevel nevnes at utøverne ikke nødvendigvis tar rommet i bruk som et slikt opphøyd og religiøst kontemplerings-rom<sup>205</sup>. Ved utstillingen på Rogaland Kunst Museum synes det som om det museale rommet for utøverne ikke virket som annet enn en erstatning, et alternativ til å arbeide i det offentlige rom. Gatekunstnerne uttalte i forbindelse med kunstnerpresentasjonene at ”A white wall is a white wall, no matter were”<sup>206</sup>. Dette forholdet til museumsrommet tydeliggjøres ved at plassene som gatekunstnerne gjennom omhyggelig kurering fikk tildelt for denne gatekunstutstillingen, ble overskredet. Til tross for beskjed om å holde seg til en tildelt vegg hver, fikk både søylene i utstillingsrommet samt toalettet gjennomgå med spraymaling. Utøverne hadde til og med arrangert en sjablong som ordføreren i anledning åpningen av utstillingen ble instruert om å spraye på en av søylene [fig.54], på en flate som gatekunstnerne altså hadde fått beskjed om å holde seg borte fra. I Dolks verk *Toer* er også dette rebelske trekket tydelig, for sjablongen bryter utover den tildelte veggens grenser. Kronen strekker seg over den avgrensede flaten på veggens rammer, og utsier slik en kommentar som kan leses som et ønske om å bryte de satte kunstinstitusjonelle grensene. Når Dolk satte opp sitt sjablongverk på RKM tematiserte han altså stedet og plasseringen av sitt verk, gjennom formen på det. Slik jeg tidligere har vist at han poengterer den urbane veggen, problematiserte han også her den museale veggen og de kunstinstitusjonaliserte rammene, som slik blir en uløselig del av verkets helhet, samt en del av dets helhetlige mening.

---

<sup>202</sup> Crimp, 1993, s.155

<sup>203</sup> Crimp, 1993, s.154

<sup>204</sup> Kwon, 2002, s.11

<sup>205</sup> Craske påpeker at fra slutten av 1700-tallet ble Kunsten betraktet som kvasi-religiøse relikvier. Craske 1997, s.30. Se også Sveen, 1995, s. 9 – s.115 for kunstinstitusjonens fremvekst og betydning. Bourriaud beskriver også hvordan 1990-tallets kunst i sin tid frigjorde seg fra ideologisk og teologisk tyngde. Bourriaud, 2007, s.16

<sup>206</sup> Uttalt i forbindelse med fordragene og kunstnerpresentasjonene under NuArt 2007, som svar på spørsmål fra salen om hva de tenkte rundt det å stille ut på et kunstmuseum.

Gatekunstnerne som fikk stille ut på Rogaland Kunst Museum er altså ikke uttalt kritiske til den fysiske kunstinstitusjonen per se, eller til det markedsorienterte kunstverket. Men kanskje som i Serras *Splashing*, problematiserer de den renheten den hvite kubens tradisjonelt har.



Fig.54, Åpen

Likevel eksisterer det ennå, til tross for at stadig flere gatekunstnere utnytter eller lar seg utnytte av kunstinstitusjonen, en oppfatning av at gatekunstnere prinsipielt ønsker å være uavhengige. Noe gatekunstmiljøet selv uttrykker:

“POW was founded by a loose collection of alcoholics and show-offs that felt they were too underground (meaning not good enough) to be embraced by the proper art world. They set up their own production facility in an East London shit-hole from where prints could be produced and sold direct over the internet without the usual art world sham, snobbery and mark-up... Whatever you choose to call this stuff (not 'post graffiti' please) the vast number of you that photograph it, collect it, trade it, hang it up and slag it off are making this the first genuinely democratic art form.”<sup>207</sup>

Dette utsagnet viser til en typisk kritisk holdning til kunstinstitusjonens tilsynelatende lite demokratiske høykultur, tilnærmet den vi har sett opp gjennom kunsthistoriens avant garde-retninger. Utstillingen ved RKM viste imidlertid også til at selv om uttrykket er blitt tatt opp og behandlet av den hvite kubens, begrenset ikke verkene seg til å forkomme innenfor dette kontrollerte rom. I forbindelse med denne festivalen utførte også gatekunstnerne oppdrag på private, men helst offentlige vegger. Folk som ønsket gatekunst på sin vegg kunne altså bestille verk via festivalens nettsider. Dette muliggjorde en lovlig utførelse av uttrykket

<sup>207</sup> POW, [www.picturesonwalls.com/FAQ.asp](http://www.picturesonwalls.com/FAQ.asp)

utendørs, men begrenset ikke gatekunstnerne videre. I løpet av uken kunne man observere stadig flere gatekunstverk på urbane vegger uten at det så ut som disse var oppdragsverk. Siden disse kunstnere, som i stor grad drives av og for et uavhengig og gjerne ulovlig uttrykk, fikk altså en del uorganisert utøvelse utenfor den tildelte plassen også manifestert seg i byrommet.

Nå har det seg slik at de kunstinstitusjonelle verkene som står i en stedsspesifikk kunsttradisjon, uansett hvor kritiske kunstnerne er til galleriers kommersielle behandling av kultur, var avhengig av nettopp den samme institusjonen. Gatekunst som generelt uttrykk, vil jeg derimot hevde at ikke er det. Uansett i hvor stor grad disse kunstnerne samarbeider med etablerte institusjoner, vil de nok alltid fortsette å benytte seg av det offentlige rom for visning, dette rommet har vært grunnleggende for uttrykksformen, og termen gatekunst setter i seg selv også forutsetninger for en eksistens i det offentlige rom. Det uavhengige uttrykket kommer mest sannsynlig ikke til å forsvinne med det første.

### **Noen problemer rundt dokumentasjon av slike stedsbundne verk**

Verk innenfor retningen stedsspesifikk kunst var i flere tilfeller lokalisert geografisk langt unna betrakteren, og ble på denne måten vanskelig tilgjengelige. Dan Grahams *Two Adjacent Pavilions* (1978-81) er et klart eksempel i denne sammenhengen. Det var mulig å oppsøke dette verket hvor det stod, men de fleste betrakterne fikk sitt inntrykk og oppfatning av det via fotografisk dokumentasjon, slik det ble fremvist på utstilling. Verket tatt inn i og fremstilt av kunstinstitusjonen, er altså bare en fotografisk avbildning av det originale verket. Slikt kan man spørre seg hva som egentlig er det genuine kunstverket; det originale oppsettet som er plassert utenfor kunstbetrakterens rekkevidde, eller dokumentasjonen av det; "fixed with the imprint of the single moment when they were photographed"<sup>208</sup>.

Denne problematikken rundt dokumentasjonen, og dermed aktualisering av spørsmålet rundt autentisitet og hva som egentlig er det originale verket, kan hevdes å være av tilsvarende format for gatekunsten. Selv om gatekunst ofte er konsentrert i og rundt sentrale og urbane storbyer, lett tilgjengelige for interesserte, er det også en i stor grad internasjonal uttrykksform

---

<sup>208</sup> Andrew Causey, "Public Spaces", i *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, Oxford 1998, s.195

som har betraktere på tvers av landegrenser. Formidlingen av disse verkene foregår, som ved steds-spesifikk kunst, via dokumentasjon i form av fotografier. Internett er visningsrommet, og nettsiden Flickr, samt blogger og ”grupper” på Facebook<sup>209</sup>, synes å være et viktig møtepunkt for de mange samlere av fotograferte gatekunstverk. Det er i dag altså svært populært å gå ut å ta egne bilder og på denne måten samle på verkene, gjøre dem til sine egne og fremstille dem i et virtuelt rom. Det er til og med her de kanskje også i størst grad blir betraktet.

Om det er fotografiet av sjablongene som står igjen som et endelige verket, like autentisk som verket ”live”, er det visse faktorer man må være bevisst på. For dette er ikke konstante verk, de lever og endres og er altså ikke fryst som verk innenfor den hvite kuben er. At fotografier bare har muligheter for å gi begrensede inntrykk av samspillet mellom den tilførte spraymalingen og verkets helhet, dets sted, er en sak. Disse verkene lever og endres sammen med sine omgivelser fra dag til dag. Slik vil et fotografi også være preget av og bestemme verkets uttrykk bare i et umiddelbart øyeblikk. Været har påvirkning for avbildningen, natt og dag gir ulike stemninger i bildet. Når på døgnet, under hvilke forhold og i hvilket utsnitt man da skal velge å fryse et slikt verk blir en subjektiv vurdering fra fotografen, og i så måte er kanskje resultatet ikke lenger utelukkende gatekunstnerens eget uttrykk, men det blir også preget av den som har fotografert det.

Slik blir altså gatekunst i stor grad formidlet via fotografiske andrehåndstolkninger. Dette til tross for at den urbane veggen er utgangspunktet for verkene, termen ”gatekunst” setter jo i seg selv det urbane rom som et fundamentalt forhold ved verket. Slike fotografiske andrehåndstolkninger av de originale verkene blir også lagt ut for salg. Bøker blir trykt opp med fotografiske utsnitt; jeg har nevnt Tristan Mancos bøker, men det finnes også flere nærmest rene fotografi- og illustrasjonsbøker på markedet som *London Street Art*<sup>210</sup> og *Street World: Urban Culture from five continents*<sup>211</sup>. Parallelt med popularitet har altså denne typen fotografiske skildringer av uttrykksformen eksplodert.

Fotografier av gatekunst har også blitt presentert eksplisitt som kunstverk i seg selv.

Aftenpostens fotograf Rolf M. Aagaard hadde i august 2007 fotoutstilling under tittelen

---

<sup>209</sup> Se [www.flickr.com/search/?q=dolk](http://www.flickr.com/search/?q=dolk), <http://dolk.blogspot.com>, samt [www.facebook.com](http://www.facebook.com) som også har en egen Dolk-gruppe, hvor debatter, uttalelser og utsagn kommuniseres.

<sup>210</sup> Alex MacNaughton, *London Street Art 2*, Prestel, 2007

<sup>211</sup> Roger Gastman, Caleb Neelon og Anthony Smyrski, *Street World: Urban Culture From Five Continents*, Thames and Hudson, U.K 2007



”Street Art, sjablongkunst, kunst eller hærverk?”, hvor han med tilsynelatende tilfeldig utvalg av diverse sjablongverk fra lokalisasjoner spredt rundt om i Europa, fremstilte sine egne fotografier som verk i seg selv. Aagaard gav også ut en bok i forbindelse med utstillingen, og anmelder Truls Ramberg kommer med følgende kritikk av Aagaards fotografier i boken:

”De er beskåret slik at de fremstår som flatekomposisjoner med kun et fjernt slektskap til de opprinnelige arbeidene ... Aagaards prosjekt virker i større grad motivert av et ønske om å ufarliggjøre street art, og bokstavelig talt gjøre den stueren, enn å få frem hva den egentlig dreier seg om. Paradoksalt nok oppnår arbeidene dette ved å tilpasse uttrykksformen til et formspråk den i utgangspunktet forsøker å distansere seg fra”<sup>212</sup>.

Serras verk *Encircle's* (1970), lokalisert i New York, Bronx, er et annet klart eksempel på geografisk vanskelig tilgjengelighet, som resulterer i betraktninger av verket hovedsakelig betraktes via fotografisk dokumentasjon. Selv om mange av de kunstverkene som blir plassert under termen steds spesifikk kunst, ble fremstilt som slike fotografiske dokumenter i en kunstinstitusjonell sammenheng av kunstneren selv, ser Serra også det problematiske ved en slik fremstilling. Som en uttalt essensialist påpeker han eksplisitt den manglende autentisiteten i sine verk som fotografier:

”If you reduce sculpture to the flat plane of the photograph, you’re passing on only a residue of your concerns. You’re denying the temporal experience of the work. You’re not only reducing the sculpture to a different scale for the purposes of consumption, but you’re denying the real content of the work. At least with most sculpture, the experience of the work is inseparable from the place in which the work resides. Apart from that condition, an experience of the work is a deception.”<sup>213</sup>

Crimp påpeker at det hovedpoenget Serra i utgangspunktet hadde med sine skulpturer, var å gå mot og bekjempe denne konsumpsjonen av kunst som etterlikning. Faktisk, hevder han videre, ønsket Serra å gå imot denne konsumpsjon i det hele tatt, og erstatte den med opplevelsen av kunst i dets materielle virkelighet; “...a pictorialism he wished to defeat with the sheer materiality and duration of experience of his work”<sup>214</sup>. Slik var det et bedrag for Serra; “That deception was the image of the work as against the actual experience of it”<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> Aftenposten, ”Undereksponeerte gatebilder”, 17.08.2007, <http://oslopuls.no/kunst/article1942032.ece>

<sup>213</sup> Crimp 1993, s.167, Serra sitat fra ”Extended Notes from Sight Point Road,” in *Richard Serra:Recent Sculpture in Europe 1977-1985* (Bochum:galerie m, 1985), s.12

<sup>214</sup> Crimp, 1993, s.167

<sup>215</sup> Ibid.

### 4.3 Gatekunst og ”relational specificity”

Gatekunst i dag synes å eksistere som verk i et utall alternative former enn i sin opprinnelige tilstand. Som fotografier lagt ut på nett, som trykk eller lerret - tilgjengelig for den som skulle ønske å ha et slikt bilde i stuen sin, som fotokunstverk i seg selv utstilt under fotografens navn, som fotografier i bøker som tar for seg gatekunst, på tildelte vegger, eller som tradisjonelle kunstverk innenfor den hvite kuben. Men er gatekunst fremstilt slik et bedrag på samme måte som Serra hevder at sine verk utstilt var? Truls Ramberg kritiserer Aagaard for å til en viss grad bedra gatekunstens opprinnelige uttrykk, og Gunnar Kvaran uttaler som nevnt at uttrykket mister sin energi ved å bli lagt til rette for med graffiti vegger.

Da jeg spurte Dolk om han hadde noen tanker rundt at hans verk i stor grad blir betraktet som fotografiske utsnitt av en annen avsender, uttalte han ingen skepsis til dette<sup>216</sup>. Serras tidligere siterte essensialisme synes altså kanskje ikke å være like aktuell i dag, og i følge Kwons betenknninger, som jeg nevnte i starten av kapittelet, kan dette være grunnet en endring i vår oppfattelse av stedet som grunngever for vår egen, og dermed alle tings identitet. Etter å ha lagt ut om verkene i kunstretningen stedsspesifikk kunst og deres i utgangspunktet plassbundne identitet som ble revet opp av en nomadisk tilværelse i etterkant, hevder Kwon helt mot slutten i sin bok at vi kanskje må se på slike fremstillinger ”next to another”, istedenfor ”after another”<sup>217</sup>. For selv om disse verkene, til tross for at de er fysisk flyttet, eller fremstilt som fotografiske avbildninger, har de fremdeles iboende relasjoner til hverandre. Siden store deler av denne problematikken også kan spores ved å se på gatekunstverk som reproduksjon, samt den institusjonaliserte gatekunsten, vil det kanskje være hensiktsmessig å også se på disse verkene og dette uttrykkets ulike fremstillinger med en beslektet innstilling.

Kwon beskriver sitt virke som teoretiker slik:

”Whether we enjoy it or not, we are culturally and economically rewarded for enduring the “wrong” place. We are out of place all too often. Or, perhaps more accurately, the distinction between home and elsewhere, between “right” and “wrong” places, seems less and less relevant in the constitution of the self”<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> Spm.: ”Mange ser verkene dine sekundært, som fotografiske utsnitt og dermed tolkninger av din valgte helhet og plassering. Har du noen formening om dette?” Svar: ”Nei”. Personlig korrespondanse via mail, 04.08.2007

<sup>217</sup> Kwon, 2002, s.166

<sup>218</sup> Kwon, 2002, s.157

Den institusjonaliserte gatekunsten, samt det reproduerte, markedsorienterte gatekunstverket har blitt kritisert for på tilsvarende vis å ha blitt utviklet i feil retning. Hauge påpeker, slik jeg har sitert ham, at kunstinstitusjonen og gallerier ikke er det rette stedet for graffiti og gatekunst, på tilnærmet vis som Serra i sin tid markerte at han ikke stod inne for en fotografisk fremstilling av verk som i utgangspunktet skulle kontempleres i sin materielle virkelighet. Men dette gjelder altså ifølge Kwon altså ikke bare i kunstens verden. Hun hevder at hele vår oppfattelse av eksistens, vårt grunnlag for identitet er forflyttet til: "A sense of belonging that is not bound to any specific location, but to a system of movement"<sup>219</sup>. En slik romlig "undifferentiation" og "departicularization", hevder hun at er en følge av samfunnets utvikling ved globalisering og telekommunikasjon<sup>220</sup>. I sammenheng med gatekunsten vil jeg hevde at Internett er en forutsetning for dette flyktige stedet som verkene på flere måter eksisterer i. Nettet er et "non-place"/"non-site", et slikt bevegelig, relasjonelt sted som er overalt, alltid. I kraft av å bli fremstilt på nett, synes det som om disse verkene stedsavhengighet ikke nødvendigvis trenger å være av fysisk manifestasjon, et fysisk sted. De trenger det nødvendigvis som utgangspunkt for å bli fotografert, men i etterkant kan de fortsette å eksistere som verk, uavhengig av sin opprinnelse. Gjennom Internett kan det kanskje hevdes at gata har blitt fiksjonalisert. Flere gatekunstverk i dag eksisterer utelukkende i det begrensede øyeblikket de blir fotografert. De synes laget nettopp for å bli fotografert og for videre å eksistere i form av disse fotografiske avbildningene på Internett<sup>221</sup>. Dolks sjablongverk på sin side, som i større grad er festet til veggen, har kanskje en lengre levetid i sin opprinnelige form enn andre, for eksempel tredimensjonale, gatekunstverk. Likevel har jeg vist til at også disse kan forsvinne når som helst, og må forsvinne med tiden uansett. Også for disse verkene er levetiden i sin opprinnelige tilstand skjebnesvanger ephemeral.

Serras uttalelser i forholdet til sitt *Tilted Arc* hvor han hevder at verket er identisk med stedet, slik jeg også har påpekt at Dolks verk i stor grad er, får i denne sammenhengen en gjenbetydning. For om man tar bort det fysiske stedet som betinget referanse for verkets identitet og eksistens, er en flytting eller avfotografering av verket bare en del av dets reise. Aktiviteten og reisen er i så måte et hvor og når som det også hører hjemme i, og det er i bevegelsen hvor det identifiseres som det verket det er. Denne reisen vil da også være en del

---

<sup>219</sup> Kwon, 2002, s.163

<sup>220</sup> Kwon, 2002, s.157

<sup>221</sup> Se som eksempel Slinkachu sine tredimensjonale dukker som blir arrangert i handlende situasjoner og fotografert. Disse er så små at de i stort sett alle tilfeller vil forflyttes ut av sin opprinnelige situasjon temmelig umiddelbart etter at kunstneren er borte og ikke lenger har kontroll. Slike beslektede verk er i stor grad fremvist på nettsiden [www.woostercollective.com](http://www.woostercollective.com)

av verkets referanse, for det er allerede dokumentert i sin opprinnelige sammenheng, og vil i så måte stadig forholde seg til sitt opprinnelige sted selv om det flyttes. Slik trekkes konteksten hele tiden med verket, for dette vil forholde seg til alle steder alltid. På denne måten vil også et institusjonalisert gatekunstverk forholde seg til gata samtidig som det er plassert i den hvite kuben, og gata blir således trukket med inn i galleriet.

I kapittel en påpekte jeg at Internett må regnes for å være til dels utslagsgivende for den trenden gatekunsten i dag innehar. Dette virtuelle rommet skaper internasjonal tilgjengelighet og åpner opp for publikumsdeltakelse. Jeg nevnte også at det å få fremstilt arbeider på aktuelle nettsider for gatekunstmiljøet synes nærmest like betydningsfullt for kunstneren, som å sette opp verk i det offentlige rom. Dette offentlige rommet for oss i dag er kanskje på generell basis likestilt med Internettets offentlige arena, slik at disse rommene da er likestilte i forhold til en demokratisk formidling. Et verk synes også like autentisk fremlagt på nett, til tross for at dette er fremstilte fotografiske avbildninger av verket i det offentlige rom. Samspillet mellom disse to visningsrommene er kanskje ikke like adskilt som Serra i sin tid hevdet at de var. Vi i dag oppfatter disse som likestilte, og dermed kanskje ikke som Internett etter gata, men som Internett ved siden av gata som visningsrom. Det virtuelle rom kan også synes å samstemme mer med vår forståelse av situasjoner og omgivelser som et rom for relasjoner, i forhold til det konkrete fysiske stedet. I stor grad er det jo tross alt på nettet at vi stor grad kommuniserer og har våre relasjoner i dag<sup>222</sup>.

#### 4.4 Øvrige relasjoner - verk og betrakter

Et slikt relasjonelt forhold mellom den uavhengige gatekunsten satt opp mot den institusjonaliserte, kan hevdes å være illustrert av Dolk gjennom hans sjablongverk plassert på baksiden av Bergen kunstmuseum, på veggen som altså fortsetter inn i den hvite kubens [fig.44]. Dette er ikke nødvendigvis en uttalt kritikk til kunstinstitusjonen per se, men snarere en relasjonell kommentar til den. For kunstneren har her maktet, ved en slik bevisst geografisk plassering i et trafikkknutepunkt - et sted hvor bilkøen er stillestående store deler av døgnet - å skaffe seg et større publikum enn hva verkene inne på museet fra dag til dag har. Dette setter altså søkelys på sammenhengen mellom det institusjonaliserte gatekunstverket og

---

<sup>222</sup> Se på "Facebookfenomenet" som eksempel, samt e-mail som i stor grad har erstattet brevveksling og slik ikke avhenger av å forflyttes i det fysiske rom.

det uavhengige uttrykket, men også på betrakterens betydning for og relasjonelle forhold til gatekunsten. Verkene i sin opprinnelige situasjon ute på gata, som en del av dens tekstur, er også betinget av sitt sted som i seg er et absolutt samhandlingsrom, og slik eksisterer gatekunst også i et allment fellesrom for relasjoner.

Jeg nevnte begynnelsen av kapittelet at relasjoner er et sentralt stikkord for å forstå gatekunsten og dens utvikling, og at vi i det siste har sett at det er nettopp vårt relasjonelle forhold til virkeligheten og omverdenen som i løpet av det siste tiår har blitt tematisert gjennom kunsten. Dette har altså Nicolas Bourriaud tatt fatt i og tematisert i hans *Relasjonell Estetikk*, hvor han ser nærmere på 1990-tallets kunst. Hans uttalte definisjon på Kunst er; ”...Kunst er en aktivitet som består i å produsere forbindelser til verden ved hjelp av tegn, former, gester eller objekter.”<sup>223</sup> Dette at han beskriver og fremhever kunst som en aktivitet blir svært interessant satt opp mot gatekunsten, og kanskje kan denne definisjonen også forklare eller i det minste gi en indikasjon på denne uttrykksformens kunstinstitusjonelle oppmerksomhet. For hva som vektlegges av gatekunstutøverne selv, eller for den sags skyld de som søker å beskrive uttrykket, er jo i stor grad nettopp handlingen. Slik Shepard Fairly med sin fenomenologiske Obey-kampanje påpekte i sitt manifest; ”The medium is the message”<sup>224</sup>. Gatekunst i seg selv er handling og interaksjon med den urbane veggen, og dette vektlegges ofte i større grad enn selve verket i dets konstante fysiske form – det endelige produktet. Den ephemerale egenskapen, samt utøvernes verdsetting av denne, bekrefter nettopp at utøvelsen er høyere vektlagt enn objektet. For utøverne er alle klar over risikoen for at et verk kan forgå bare kort tid etter det er utført, men dette stopper likevel ikke utøvelsen.

Bourriaud beskriver hvordan samtidskunstnere fra 90-tallet også stilte ut prosesser eller situasjoner, heller enn objekter. Han påpeker videre at dette ikke var grunnet en motvilje mot objektet, men heller en sterkere prioritet av tidsaspektet<sup>225</sup>. Dette dynamiske og flyktige aspektet har jeg også vist at gjelder for Dolks sjablonger. I seg selv er disse en prosess, mer enn et fastlagt objekt i stillstand, og som kunstverkene som i følge Bourriaud forholder seg til den relasjonelle estetikken, foregår også Dolks verk over tid. Hva som skiller Dolks verk og gatekunst fra 1990-årenes verk, er vel først og fremst utgangspunktet for førstnevnte, som er av materiell karakter, i forhold til Bourriauds omtalte verk som er immaterielle og uttalt

---

<sup>223</sup> Bourriaud, 2007, s.161

<sup>224</sup> [http://thegiant.org/wiki/index.php/Obey\\_Giant](http://thegiant.org/wiki/index.php/Obey_Giant)

<sup>225</sup> Bourriaud, 2007, s.76

flyktige i seg selv. Gatekunst er imidlertid også fremvist som prosess, og slik er gatekunstverk beslektet med verk fra 90-tallet. Dolks verk blir, som jeg har påpekt, i stor grad konsumert som fotografiske andrehåndstolkninger via Internett, men det er ikke utelukkende det ferdige produktet som blir fremvist her. Ofte er det selve utførelsen, handlingen, da i mange tilfeller sprayprosessen til en utøver som blir fremvist i form av video, som selve verket. Til og med under kontrollerte utstillinger som for eksempel den på RKM under NuArt, ble dokumentasjon av prosessen i forkant av utstillingen lagt ut på nett som en del av prosjektet<sup>226</sup>. Det er ikke mange andre kunstformer hvor fremgangsmåten og mediet blir tildelt en så stor betydning som den i gatekunst.

Bourriaud fremlegger kunstverk som står i forhold til den relasjonelle estetikken slik: "De fremviser og utforsker prosessen som leder frem til objektet, til meningen"<sup>227</sup>. Videre siterer han Philippe Parreno som reduserer det endelige objektet til å være en "happy ending" på selve utstillingsprosessen. På beslektet vis kan Dolks sjablonger også forstås som en "happy ending" på hans handling som gatekunstner. Dette blir i enda større grad aktualisert av arven til uttrykksformen, slik jeg la denne fram i andre kapittel. Ved tagsene, som ofte hevdes å være utgangspunktet for graffiti og gatekunsten, er det i følge Høigård det å være "oppe" som er viktigst, å spre sitt uttrykk i rom og tid. Slik blir verdien i gatekunstverk stedet, tiden, dyktigheten og vågalheten. Og det endelige resultatet av spraymaling på veggen, bekrefter bare selve handlingen av utøvelsen.

Utførelsen av verket er altså særs viktig for gatekunsten, og da det aspektet at disse verkene plasseres i det offentlige rom. Men dette rommet er også et allment miljø; betrakteren eller gatekunstens publikum må nødvendigvis tas med i betraktning, og igjen ser man forholdet mellom samtidskunstscenen og gatekunsten. For Bourriaud beskriver nettopp dette møtet mellom betrakter og bildet som en kollektiv meningsproduksjon<sup>228</sup>, og videre at kunstnere som forholder seg til den relasjonelle estetikken har til felles det at;

"Verkene deres setter de sosiale utvekslingsformene på spill, samhandlingen med betrakteren står i kjernen av den estetiske opplevelsen de tilbyr, og kommunikasjonsprosessene fungerer i sin konkrete form som redskaper til å knytte sammen individer og grupper."<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Se <http://youtube.com/watch?v=GDeaUraYOoQ&feature=related>, og [www.nuart.no/nuart/?q=node/33](http://www.nuart.no/nuart/?q=node/33)

<sup>227</sup> Bourriaud, 2007, s.76

<sup>228</sup> Bourriaud, 2007 s.19

<sup>229</sup> Bourriaud, 2007, s.60

Betrakterens betydning for gatekunsten i dag er særlig illustrerende i denne sammenhengen. Det er ikke bare Aftenpostens fotograf som stiller ut sine egne tolkninger og fotografier av gatekunst. Som jeg har nevnt er det uttallige gatekunstinteresserte som i dag benytter seg av Internett for å legge fram sin samling av fotograferte gatekunstverk. Og selv om disse ikke legges ut på nett, vil jeg hevde at det likevel er på denne måten en stor del av betrakterskaren til gatekunsten behandler verkene. Det er slik disse kontemplerer over og bruker dem, som aktive deltakere og medskapere av den fortsettende reisen og identiteten til kunstverket. Slik legger gatekunsten opp til en samhandling, en publikumsdeltakelse, og avsenderens bruk av pseudonym og resulterende ikke-tilstedeværelse skaper en tilgjengelighet for verkene som åpner opp for betrakterens behandling av verkene som sine egne samleobjekt. Gatekunstens relasjonelle kraft er tydelig, og når bildene omsider blir lagt ut på nett, er også betrakterne av disse nettfremstilte verkene, igjen deltakende og kommenterende i forum. Som 90-tallets kunst reflekterer også gatekunstverkene i sin reise og ulike manifestasjoner, et bilde av menneskelige refleksjoner<sup>230</sup>.

Publikummets møte med gatekunstverkene er absolutt av relasjonell grad. En mulighetsbetingelse for dette forholdet mellom verk og publikum er nok i stor grad også grunnet i at dette møtet forgår i det offentlige og det felles rommet. Den ytringsfriheten jeg nevnte i kapittel to, som av graffiti- og gatekunstnerne er tematisert gjennom mediet, er sentralt i denne sammenhengen. For selv om jeg har argumentert for at Dolk tar det spesifikke stedet som en del av hans verk, er det likevel ikke med den hensikten å ta dette som sin egen eiendom. Bruken av slike steder poengterer heller det offentlige rom som felleseie. Det er ikke det spesifikke stedet de tar i besittelse som er av interesse i denne sammenhengen, men heller det spesifikke rommet for relasjoner, for ytringsfrihet og kommunikasjon. Utøverne vil påpeke at dette er et rom de også er en del av, og videre kommuniserer de dette gjennom sine verk.

Denne kommunikasjonsprosessen har vi også sett at Dolk selv har tematisert. I første kapittel var jeg inne på hvordan han uttalte at veggen med den tilførte sjablongen skriker. Om det kan sies at veggen skriker, og denne for sin del er en uløselig del av verket, så vil vel det si at verket i seg også skriker. Gjennom de avbildede ropertene har vi i forlengelse av dette sett at verkene står som avbildninger på kommunikasjon, et eksplisitt symbol på at bildene søker å

---

<sup>230</sup> Bourriaud, 2007, s.19



kommunisere med betrakteren. Dette trekket kan sammenliknes med middelalderens bilder, hvor talegestuser, symbolske tegn som på beslektet vis kommuniserer. Disse verkene snakker, men Dolks verk synes i større grad å rope ut tematikkens slagordaktige ordspråk. Vi har også sett et en mer innadvendt kommunikasjon tematisert i verket av det avbildede barnet som ber, en kommunikasjon mellom mennesket og guddom. Dolk diskuterer altså gjennom disse verkene tematikk, ulike måter for betrakteren å bli tatt inn i verket på.

Gatekunsten som lokalisert i det offentlige rom, har tatt i besittelse det absolutte moderne sted for relasjoner - byen. Og om man går tilbake til den relasjonelle estetikken av Bourriaud, påpeker også han at for 90-tallets kunstverk er "rommet der verkene utfolder seg er helt og holdent et samhandlingsrom"<sup>231</sup>. For dette kunstuttrykket som tradisjonelt fremvist i en institusjonell setting; inne på et museum eller galleri, skapes altså dette samhandlingsrommet. Forenklet er det mulig å hevde at for gatekunsten er dette rommet selve utgangspunktet for verket, at det offentlige rom betinger den handlingen gatekunsten er. Bourriaud beskriver samtidskunstens målsetning, som i motsetning til den av modernismens verks som er: "Å forme imaginære eller utopiske virkeligheter, men snarere å utgjøre eksistensformer eller handlingsmodeller innenfor den faktiske virkelighet"<sup>232</sup>. Det offentlige rom er i større grad det virkelige rom enn en hvit kube er det, i alle fall når man tar hensyn til den autonome statusen og funksjonen som dette rommet tradisjonelt gjennom modernismen har blitt forstått som. Slik kan det kanskje hevdes at gatekunsten står som en slags bokstavliggjøring av eller illustrasjon på hva relasjonell kunst søker å beskrive. Gatekunstverket er som 1990-tallets relasjonelle verk virkeligheten. Dolks verk eksisterer nå, i dag, noe som også forsterkes og bekreftes ved at de kan forsvinne når som helst; eksistensen bekreftes av forgjengelighet. Gatekunst forholder seg til omgivelser som er i konstant bevegelse (i motsetning til stillstanden i den hvite kuben). Verket selv er også i bevegelse og utvikling hele tiden, det foregår; som performance i "slow motion". Det er ikke bare til i kraft av å være et konstant objekt. I tillegg til dette hevder Bourriaud at hva som ligger til grunn for 90-tallets kunstneriske opplevelse er "betrakernes tilstedeværelse sammen foran verkene"<sup>233</sup>, men i gatekunsten ser man at verkernes liv, reise og eksistens kanskje i ennå større grad avhenger av en betrakter som aktiv deltaker og videreformidler av verkene.

---

<sup>231</sup> Bourriaud, 2007, s.62

<sup>232</sup> Bourriaud, 2007, s.16

<sup>233</sup> Bourriaud, 2007, s.81

At det på kunstscenen i dag, som delvis en følge av den relasjonelle estetikken, regjerer en bevissthet og oppmerksomhet rundt slike forbindelser og relasjoner som avgjørende faktorer for kunsten, kan kanskje forklare noe av den oppmerksomheten gatekunst har fått.

Interaktiviteten, da i betydning betrakterens ikke bare fysiske nærvær, men også aktive deltakelse, er på beslektet vis trekk hos den tradisjonelle institusjonssamtidskunsten og gatekunsten. Selv om gatekunstverk blir stilt ut i et rom av stillstand og dermed kanskje, slik enkelte stemmer har hevdet, at de mister noe av sin kraft, vil de stadig forholde seg til sin bevegelse inn i dette rommet. Stilt ut under termen gatekunst, vil verkene alltid forholde seg til sitt liv og sin bevegelse. Dolks verk samt en del av den øvrige gatekunsten i dag, er i tillegg figurativt, i tillegg til å være formidlet og demokratisk kontemplerbare i det offentlige fellesrom, og i kraft av dette er det en kunstform som nærmest alle betraktere kan relatere seg til. Manco påpeker også at: "In the end, whatever the message or motivation, all stencils become part of our environment. As they become absorbed into city walls and as we discover them, they become part of our experience; they become, ultimately, part of us."<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Manco 2002, s.15



Fig.55, Herman Friele

## Kap 5: Politisk gatekultur og lokal kulturpolitikk

I dette siste kapittelet vil jeg nærme meg en politisk forståelse av Dolks kunstprosjekt. Tidligere har jeg lagt vekt på hvordan kunstneren integrerer sjablongene med sine omgivelser og slik lar verket bli en del av gatas tekstur, men jeg har også påpekt at han i en større geografisk målestokk benytter seg av sentrale trafikkknutepunkter som visningsrom. En slik plassering vitner om at kunstneren ønsker å nå frem til et størst mulig publikum, og i dette kapittelet vil jeg undersøke hva han vil formidle og om det kan sies at han har et uttalt budskap som han ønsker å få frem. Det ligger ingen singularer annerledeshet over motivene hans, de synes tvert imot å kunne plasseres direkte i en graffiti-tradisjon. Som jeg har nevnt tidligere er reproduksjoner av populærkulturelle symboler og ikoner særs vanlige motiver innen gatekunsten, og popkunsten er nok den kunstretningen som i størst grad har inspirert uttrykksformen. Den litt tørre og lette humoren Dolk benytter er nok mye av grunnen til at han stadig blir sammenliknet med Banksy, og sistnevnte er en av dem som i størst grad har inspirert og lagt grunnlaget for hvordan gatekunst i de senere årene har utviklet og manifestert seg på den urbane veggen. Et annet gjennomgående trekk for den ulovlige uttrykksformen er en uttrykt politisk holdning, ofte av radikal venstreorientert karakter. Che Guevara, den latinamerikanske frigjøringshelten med radikale sosialistiske idealer, er som eksempel et av de motivene som stadig gjentar seg på den urbane veggen, et motiv Dolk også har benyttet. Som jeg viste til i kapittel to, er kunstneren gjennom sin sjablongmetode også knyttet til en tradisjon av en politisk aktivisme. Blek le Rat, en viktig forgjenger for alle som driver med gatekunst og særlig sjablonger, hentet deler av sin inspirasjon fra de italienske fascistenes propaganda. Gatekunst er en usensurert uttrykksform, noe som har manifestert seg i mange ulike uttrykk og meninger i det offentlige rom, men den i størst grad uttrykte politiske holdningen må kunne sies å være den av sosial aktivisme og protest; anti-krig, anti-kapitalisme og generell markedskritikk.

I løpet av det siste året har det gjennom media foregått en kulturpolitisk meningsutveksling i både Bergen og Oslo, omkring graffiti som uttrykksform. Et noe overraskende element i denne debatten er at i Bergen er det den politiske høyresiden representert ved både den tidligere ordføreren Herman Friele og kultur- og næringsbyråden Henning Warloe som står som forkjempere for uttrykket. Disse synes å ha en forkjærlighet for gatekunst, og de benytter Dolk som illustrerende eksempel for å skille graffiti av hva de hevder kvalitet, fra hærverk og tagging.

At det er den politiske høyresiden i Bergen som står som forkjempere for dette ulovlige uttrykket kan synes noe utradisjonelt, i alle fall med en slik tradisjon og politisk holdning gatekunsten innehar. I Oslo synes det mer tradisjonelt å være talsmenn av partier i motsatt ende av fargeskalaen som uttaler seg for å fremme lovlige graffiti vegger og ungdommens visuelle uttrykk. Jeg vil gå nærmere inn på grunnlaget Warloe og Friele baserer seg på når de fremmer Dolk og gatekunst generelt, og samtidig forsøke å avdekke hvorfor Dolk som utøver av en uavhengig og ulovlig uttrykksform appellerer til de liberalkonservative høyrepolitikerne. Dette er interessant på bakgrunn av at det er kollektivismen og en "lufta er fri for alle"-holdning som tradisjonelt ligger som et politisk bakteppe for gatekunsten. Mot slutten vil jeg forsøke å knytte en sammenheng mellom Dolks billedspråk og tematikk, og sette dette opp mot denne uttalte politiske interessen. Det kan tenkes at hans verks nytteverdi av å være illustrerende eksempler for de lokale politikerne kan forklares ut fra nettopp Dolks spesifikke verk selv, og at han slik ikke bare benyttes som representant for øvrige gatekunstnere, ungdomskultur.

## 5.1 Dolk as Che

Mandag 31. august 2007 uttalte Ordfører Herman Friele seg slik gjennom Bergens Tidene: "Både Henning Warloe og jeg liker profesjonell tagging. Det gir kulturelt mangfold i byen"<sup>235</sup>. Bergens Tidene hadde kontaktet han for å få en reaksjon på at Vegvesenet nå hadde malt over den mye omtalte karikaturen av ordføreren, et sjablongverk av Dolk plassert i en av nisjene under Smørnsbroen [fig.55]. Sjablongen avbildet en dresskledd og bredt smilende Friele med hendene i "West Coast-positur", et tegn fra hip hop kulturen. Iført strikkelue, og med ordførerkjedet erstattet av et gullkjede hvor anhenget er et enormt dollartegn. Motivet, med en slik kombinasjon av to ulike betydninger i det samme visuelle tegnet er, som jeg tidligere har påpekt, et gjennomgående trekk i Dolks billedunivers. Bildet virker på ingen måte unaturlig sammensatt, snarere tar motivet den folkelige ordføreren på kornet. Bergens befolkning har i hele hans ordførervirke fått inntrykk av ham som en politiker som også taler ungdommens sak, en som er opptatt av å kultur på alle nivåer, som han innskyter selv: "vi har mange spennende sub-miljøer, ikke bare Harmonien og Festspillene"<sup>236</sup>. Sjablongen fremviser mediebildet av Friele som en frisk og sporty høyremann; strikkeluen er kanskje et tillegg fra

<sup>235</sup> [www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece)

<sup>236</sup> BA, "Yo, Bergen!", 21.03.2007, [www.ba.no/nyheter/article2664653.ece](http://www.ba.no/nyheter/article2664653.ece)

Dolk, men i så tilfelle er denne heller ikke et fremmedelement i forhold til Frieles kjente image. Denne luen blir et elementært personlighetstrekk ved sjablongen, som viser at fremstillingen ikke er en hvilken som helst fremstilling av en sentral politiker, men et portrett av mannen bak sitt politiske verv. Ordførerkjedet er her transformert til å stå som et symbol på hip-hop-kulturen, men i og med at Friele er en velholden næringsmann, er det den kommersielle, lukrative subgenren av hip-hop-kulturen han blir plassert i. Han er ikke fremstilt med saggebukse og caps på snei, men med dress og et enormt dollartegn rundt halsen; med "bling", som en "gangsta rapper". Det kan tenkes at om det ikke hadde vært mannen bak politikken Dolk hadde fremstilt her, om Friele ikke hadde vært portrettert som den sjarmerende, folkekjære personligheten han er, at verket heller hadde stått som en uspiselig kommentar på en figur i maktposisjon. Det er heller ikke hvem som helst som kunne blitt portrettert på dette viset, for Dolk stiller på et vis Friele til skue her ved å la motivet spille direkte på hans rikdom. Friele selv har likevel aldri lagt skjul på at han er velholden; han er kjent for å kjøre rundt i Bergen i sin åpne kabriolet, med skinnhansker og "glitter". Slik blir motivet, til tross for sitt potensielle kritiske aspekt, komisk og trivelig, mer enn uttalt kritikk. Fremstillingen er avvæpnete, Dolk har satt seg på utsiden av et direkte standpunkt, og legger heller fram en varm beskrivelse av ordføreren. Slik står verket igjen som en visuell beskrivelse av en sentral og offentlig politisk personlighet opptatt av kultur på alle nivå, som den folkelige ordføreren han fremstod som gjennom media, også etter egen hensikt.

Dolk har tidligere benyttet Smørsbroen gjentatte ganger som lokalisasjon for sine verk. Denne hvelvbroen ble ferdigbygd i 1923 etter bybrannen i 1916, i en tid da Bergen skulle bygges opp igjen som en mer moderne by. Den nordøstlige fasaden er av middelaldersk stil, med utsmykninger fra gresk mytologi av Bernard Greve og Mandur Eriksen. Den andre fasaden er av en rent funksjonalistisk stil, med glatte flater og rene kanter<sup>237</sup>. Plassert i en av broens 14 stiliserte hvelvbuer vokser den avbildede ordføreren ut av veggen, eller han glir inn i nisjen. At beina er avkuttet men likevel antydnet med rennende spraymaling gir en eterisk effekt, en gradvis overgang fra bakgrunn til motiv. Den avbildede ordføreren står som en del av teksturen til Bergens eneste bybro, en bro som i dag er et viktig bindeledd mellom Nordnes og sentrum. Denne plasseringen bekrefter også at Friele-sjablongen ikke en latterliggjøring eller ironisk karikering, for ordføreren blir gjennom verket beskrevet som en del av byen, faktisk sentralt plassert midt i byen.

---

<sup>237</sup> Statens Vegvesen, *Vegvalg, Nasjonal Verneplan*, Statens vegvesen Vegdirektoratet, 2002  
[www.vegvesen.no/aktuelt/nasjonale\\_verneplan/enkeltoobjekter\\_159-190\\_w.pdf](http://www.vegvesen.no/aktuelt/nasjonale_verneplan/enkeltoobjekter_159-190_w.pdf)

Her spiller altså både stedsplasseringen og ulike aspekter i motivet sammen for det helhetlige innholdet i verket, og verket er absolutt karakteristisk for Dolk; motivene hans er i seg selv ofte av dualistisk karakter men likevel med et enhetlig sammenføydd budskap. Dette typiske trekket er godt synlig i flere av hans verk. *Car Crush* [fig.36], som er en avbildning av to biler som krasjer, er ikke et harmonisk motiv i utgangspunktet. Ved å benytte to enkle trekk som å plassere et hjerte over, og legge skygge et lite stykke under bilene, er imidlertid det dramatiske krasjet forandret seg til å bli et intenst kyss mellom to svevende karakterer. Karakteristikken av Sylvester Stallone som kjærlighetsgud, *Love Hurts* [fig.51] er også en slik sammenføyning av to i utgangspunktet totalt ulike tegn. 80-tallets internasjonale ikon for mannlighet og absolutt heltomot à la Hollywood, kontrasteres til, samtidig som dynamikken sammenliknes med, den av erosfiguren, kjærlighetens gud fra gresk mytologi. Begge disse figurene er ofte i nød men de finner alltid en utvei. Mens Rocky eller Rambo utsletter med mennesker med sine våpen, har den greske kjærlighetsguden en pil og en bue, hvor pilen er magisk og gjør at de som blir truffet forelsker seg. *Granatpar* [fig.12] er en avbildning av en gutt og en jente som står tett ansikt til ansikt. Hodene deres er erstattet av håndgranater, som paret gjensidig er i ferd med å utløse på hverandre. Et elskende par assosieres med krig og våpen, med andre ord en visuell beskrivelse av kjærlighetens mørke side.



Fig.56, *Dolk as Che*

Langs Strandkaaien i Bergen har Dolk tatt i besittelse hele den ene langsiden på et lite bygg for et sjablongportrett av den marxistiske revolusjonæren Che Guevara [fig.56]. Figuren smiler bredt, og han står oppreist pekende på t-skjorten sin som er dekorert med et motiv av seg selv;



en absolutt dobbelhet. På samme måte som i Friele-sjablongen vokser også denne figuren ut av veggen, denne gangen med en gradvis oppbygd kontrast fra bunnen til toppen. Motivet som pryder skjorten er et av forrige århundres mest berømte bilder; det er kunstneren Jim Fitzpatricks gjengivelse av Alberto Kordas fotografi fra 1960, gjennom hvilket Ernesto Guevara de la Serna ble foreviget som en ettertenksom og alvorlig leder. Revolusjonæren med dette noe nedstemte uttrykket, er blitt masseprodusert i den grad at det nå er slik vi kjenner han. Uttrykket i seg selv er ikke grunnet i annet enn at fotografiet ble tatt i en begravelse han deltok i. Mannen slik han egentlig var, er kanskje mer autentisk fremstilt av Dolk; en gjengivelse av Roberto Salas sitt fotografi fra 1963, altså som en sigarrøykende, fornøyd og stolt mann. Kontrasten mellom disse to bildene av samme mann er stor.

Gjennom Fitzpatricks fotografi har den latinamerikanske frigjøringshelten blitt et politisk forbilde og ikon, men også et symbol for revolusjon og sosialistiske idealer. Men, fotografiet har også blitt slukt opp av kapitalismen og blitt visuell populærkultur; reproduert på en lang rekke produkter som T-skjorter, postere, kaffekrus, babyklær, møbler og undertøy, har det kanskje mistet noe av sin originale politiske kraft. I første hånd er det lett å tolke sjablongen som en kritikk av slike masseproduserte politiske ikoner, og dagens samfunns tingliggjøring av meninger og holdninger. Slik det i dag er mulig å få kjøpt utallige variasjoner av palestinskjerf på Hennes og Mauritz, er Dolks sjablong her, med motiv av et politisk ikon som peker ned på en variasjon av seg selv som masseprodusert motebilde, en kommentar på ikoner som i samtiden benyttes i større grad som moteeffekter enn for uttrykte politiske holdninger. Likevel, når Dolk setter sin egen signatur under t-skjortemotivet viser han at han selv er en del av dette samfunnet. Han synes å være bevisst på og poengtere eksplisitt hvordan han er med på å bruke dette samme ikonet i nettopp en populærkulturell sammenheng. Che-figuren har også slik som Friele-figuren, en håndstilling som referer til hip-hop-kulturen, og det kan tenkes at verket setter opp *sell out* av det politiske ikonet, symbolet på en ideologi, mot *sell out* av den i utgangspunktet ideologiske gatekunsten. Det kan her tenkes at Dolk identifiserer seg med Che, som en frigjøringshelt for graffitiuttrykket som i den siste tiden har blitt masseprodusert og ”mainstream”. Den samme sjablongen er også å finne i klesbutikken Carlings i strandgaten, etter en vennetjeneste han utførte i 2005<sup>238</sup>. Carlings er for så vidt også et sted hvor t-skjorter med Che-motiv sannsynligvis kunne blitt solgt. Alt dette uttrykker Dolk med den sedvanlige dosen humor; en fyr ikledd en t-skjorte med motiv av seg selv på.

---

<sup>238</sup> Personlig korrespondanse med Dolk via e-mail

Det tidligere omtalte *Flower Power* [fig.32] er også et slikt manipulert fotografi som fra før har symbolisert en ideologisk verdi. Denne gangen er det originale bildet tatt av fotograf Eddie Adams i Sør-Vietnam i 1968. Også dette bildet er velkjent, i 1969 ble Adams tildelt Pulitzer-prisen for fotografiet. Bildets tittel er *General Nguyen Ngoc Loan executing a Viet Cong prisoner in Saigon*, men Dolk har med enkle trekk omdannet henrettelses-scenen til en ikke like dramatisk blomstervannings-scene. Viet Cong-soldatens hode har blitt erstattet av en blomst og den originale pistolen en sprayflaske. Dolk selv uttaler at han lagde verket med en intensjon om å gi bildet en annen mening; ”gi liv istedenfor å ta liv”<sup>239</sup>. Videre påpeker han at hippienes inntog var på samme tid som Vietnamkrigen, og at han ønsket å blande inn disse kontrasterende stemningene som forgikk i samme tidsrom, i det samme bildet<sup>240</sup>. Hva den unge generasjonen, Dolks generasjon, i dag også i stor grad forbinder tiden rundt Vietnamkrigen med, er vel også nettopp flower power, blomster og hippier, ikke krig, soldater og henrettelser. Dolks nytolkning og gjengivelse av det kjente krigsbildet, er slik altså også i dette tilfellet en ren visuell beskrivelse, ikke en antikrigsholdning som man kanskje forventer av en gatekunstner<sup>241</sup>.

Sjablongers visuelle uttrykk blir ofte assosiert med ungdomsopprør og pønk, og Manco påpeker også at pønkbevegelsen fra 70-tallet benyttet sjablonguttrykket for sin militære stil, som tilla budskapet en symbolsk autoritet og dermed var velpasset opprørernes generelle D.I.Y. (do-it-yourself)-filosofi<sup>242</sup>. Sjablonger, hevder han videre, var også et av fascismens og kommunistisk uttrykk, begge ideologier som pønkbevegelsen flørtet med i sine uttalte anarkistiske og nihilistiske holdninger<sup>243</sup>. Sjablongaktivisme kan spores særlig på steder med sterke motkulturelle historier, som i Berlin og Barcelona, men å benytte sjablonger i det offentlige rom for å uttrykke politiske holdninger er heller ikke uvanlig her i Bergen. I fig.57 har representanter fra det politiske partiet RV benyttet seg av dette visuelle uttrykket for uttalt politisk propaganda.

---

<sup>239</sup> Personlig korrespondanse med Dolk via e-mail

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> En tittel som på internett (blant annet på flickr.com) er knyttet til bildet er *Weed killer*, slik står Dolks gjengivelse som en parallell til det originale fotografiet hvor både blomsten og Viet Cong soldaten blir fjernet som ugress. Dette er et klart eksempel på at konsekvenser for en åpen og relasjonell uttrykksform kan skape totalt ulike meninger av et og samme verk.

<sup>242</sup> Manco 2002, s.13

<sup>243</sup> Ibid.



Fig.57, Politisk propaganda-sjablong

## 5.2 Uttalte holdninger av politisk art

De lokale høyrepolitikere Warloe og Friele har altså gått ut gjennom media og fremmet graffiti som uttrykksform, noe de har gjort i stor grad på grunnlag av og illustrert ved Dolks verk. Disse sjablongene har gjennom en slik positiv oppmerksomhet fått stå som kvalitetseksempler på en uttrykksform som i utgangspunktet vel godt kan sies å ikke vekke den største velvilje blant menigmann. Det var en fire siders artikkel i Dagens Næringsliv som omhandlet Banksys suksess på kunstmarkedet, som for alvor kjørte i gang denne mediale oppmerksomheten<sup>244</sup>. Siden våren 2007 har BT og BA jevnlig ført artikler om uttrykksformen. I starten fokuserte også disse avisene, som DN, i stor grad på Banksys og Dolks salgssuksess, samtidig som de lokaliserte hvor verk av disse kunstnerne har vært og ennå eksisterer i byrommet. I forlengelse av dette kom det stadig flere innlegg, debatter vokste fram omkring tagging og graffiti i byrommet og det ble oppfordret i nettavisene til å uttrykke sin mening om uttrykksformen bør anses som kunst eller hærverk. Høsten 2007 forlenget debatten seg til en mellom Oslo og Bergen, da omkring forholdet mellom lovlige graffiti vegger, tagging og hærverk. Etter denne ble det igjen gjennom media gjort oppmerksom på det voksende hærverksproblemet i Bergen, det ble påpekt at antallet anmeldte

<sup>244</sup> Dagens Næringsliv, "Rett fra gata", 17.02.2007

graffitiforhold hadde fordoblet seg på et år, og nå fikk politiaksjonen mot taggerne oppmerksomhet fra media<sup>245</sup>.

Til tross for dette fortsatte høyrepolitikerne sin kampanje for uttrykket. Warloe uttaler at det er uaktuelt med nulltoleranse for graffiti for Bergen, og Frieles kommentar da karikaturen av han ble malt over var i BT denne:

”Nei det var kjedelig. Hvis ikke byen kan tillate litt sjarm blir den altfor byråkratisk og kjedelig. Helt uavhengig av at det var meg som ble portrettert, så mener jeg at Dolk er en dyktig kunstner. Han gav broen en renessanse. At grafittien ikke fikk stå, er smålig... Gjort er gjort, men vegvesenet bør være litt rausere i fremtiden.”<sup>246</sup>

Dette tydeliggjør politikken i Bergen sin holdning i forhold til dette visuelle uttrykket. Friele henviser som nevnt til uttrykksformen som profesjonell og legger den i så måte høyere enn ”ordinær” tagging, han bruker et såpass positivt adjektiv som ”sjarm”. Warloe på sin side har også gått ut offentlig med positive uttalelser om Dolks verk. Sommeren 2007 kunne man lese i BT at han hadde kjøpt et verk av gatekunstneren, og han uttaler i artikkelen at Dolk og gatekunstnere ikke kan anses som kriminelle.<sup>247</sup> I forlengelse av debatten mellom Bergen og Oslo seinere på året uttaler han at:

”Det er tydelig at synet på kunst er noe forskjellig. I Bergen har vi et moderne og fremtidsrettet kultursyn. Vi ønsker at Bergen skal være en mangfoldig og moderne kulturby. Graffiti er en kunstform som har eksistert i den vestlige verden i mer enn 30 år. Graffiti er dessuten en viktig kunstform som har påvirket billedkunst oppgjennom de samme årene ganske betydelig.”<sup>248</sup>

Det er tydelig at byråden vil fremstille Bergens politikk som både mer tolerant og med en mer nyansert forståelse enn den i Oslo. At det på vestlandet er kulturbyråden som uttaler seg om saken mens det i Oslo blir tatt hånd om innen samferdsels- og miljøsektoren, viser også til to ulike oppfatninger av hvordan et slikt visuelt uttrykk forstås og bør behandles.

---

<sup>245</sup> I etterkant av denne debatten har igjen Banksys besøk til byen blitt omtalt. BT har nylig påpekt at verkene briten satt opp under sitt besøk i Bergen i 2003 har blitt fjernet, og at følgende har verk som i dag er verdt flere millioner er blitt malt over. BT, ”Solgte graffiti for tre millioner”, 10.03.2008, samt ”Kverket kunst for millioner”, 10.03.2008.

<sup>246</sup> [www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece)

<sup>247</sup> BT, ”Gatekunst på byrådskontoret”, 24.07.2007, [www.bt.no/bergenpuls/utstilling/article387897.ece](http://www.bt.no/bergenpuls/utstilling/article387897.ece)

<sup>248</sup> NRK, ”- Lovlige graffiti vegger rekrutterer taggere”, 19.09.2007, [www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166)

I lys av en helt annen, men minst like aktuell kulturell debatt kan man spekulere i Warloes hensikter med sine uttalelser pro graffiti. Våren 2008 viste byråden igjen en uttalt regionalisme for Bergens kunstsyn, og igjen påpeker han eksplisitt hovedstatens overfladiske konservativisme. Når Oslo avviste kunstneren Lene Bergs kunstprosjekt med å sette opp Picassos Stalin-portrett på Folketeaterbygningen på Youngstorget, én dag; 5.mars, i anledning diktatorens dødsdag, var Warloe umiddelbart på banen med forslaget om å dekorere selveste Rådhuset i Bergen med det samme respektive portrettet<sup>249</sup>. Uttalelsen utløste naturligvis ramaskrik lokalt, hvordan kunne en høyrepolitiker gå ut med ønske om å la rådhuset bli dekorert med et gigantisk bilde av den sovjetiske diktatoren, en folkemorder? Et bilde av en diktator på en husvegg gir ikke bare forbindelser mellom Bergen og Stalins regime, men også assosiasjoner til hvordan det er i slike totalitære regimer, hvor nettopp enorme portretter av diktatoren preger bybildet på nøyaktig samme vis.

Men Oslo, sier Warloe, innehar en sensur av kunstnerisk uttrykk, et vi ikke vil ha i Bergen<sup>250</sup>. Igen påpeker han at ”Vi har et mer åpent kunstsyn i Bergen enn i Oslo”. Argumentene han støttet seg på for forsvar var at dette ikke handler om Stalin per se, men at det først og fremst er et Picasso-prosjekt som ville komme til å samhandle perfekt med den store Picasso-utstillingen på Bergen kunstmuseum samme år. Det handler om sammenhengen mellom kunst og politikk. Warloe påpeker også her Aftenpostens påvisning av at skoleelever i dag ikke vet hvem Mao, Stalin og Hitler var. Slik ser byrådene i tillegg muligheten for videre kunnskapsheving gjennom dette kunstprosjektet, at verket også ville ført til en økende allmennbevissthet rundt hvem denne diktatoren var og hva han gjorde<sup>251</sup>.

Som kulturbyråd synes Warloe å være sær opptatt av å poengtere Bergens overlegne kunstforståelse fremfor den i Oslo. Han har et personlig forhold til og interesse for kunst, og det er tydelig at radikale ytringer ikke skremmer han. Han har imidlertid ikke gitt noen begrunnelse for sine holdninger, utenom det at vi vil ha et fremtidsrettet kunstsyn lokalt. Bergen har likevel lenge hatt et positiv holdning til og vært et foregangssentrum for graffiti som uttrykk. Som jeg tidligere har vært inne på arrangerte Kunsthallen gjennom kunstnergruppen Kommando sitt prosjekt ”Femte veggen” i september 2003. Her ble den

---

<sup>249</sup> Picasso tegnet portrettet av Josef Stalin til en nekrolog for den kommunistiske ukeavisen «Les Lettres Francaises» i 1953. Tegningen vakte debatt allerede den gang. BT, ”Warloe vil ha Stalin på rådhuset”, 0502.2008, [www.bt.no/lokalt/bergen/article502829.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article502829.ece)

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> Ibid.

nederste delen av baksiden til Kunsthallen tildelt graffiti-malere som en temporær lovlig vegg, mens den øvre delen ble bevilget 6 malere fra Oslo. Den lovlige graffiti-veggen på Sentralbadet er en forlengelse av dette prosjektet hvor to av ytterveggene; en kortvegg og baksiden, står som den første permanente, offentlige og lovlige graffiti-vegg i Norge<sup>252</sup>.

Begge disse prosjektene, samt kulturpolitikerens uttalelser viser til en holdning av at ”profesjonell tagging” eller graffiti er kunst eller i det minste en del av vår visuelle kultur, og i så måte bør bevares og prises. Bergen står ikke aleine med disse standpunktene, restaureringen og konserveringen av Banksys verk i Brighton, viser til en tilnærmet interesse for uttrykksformen internasjonalt. For Henning Warloe er graffiti kunst, og med å påpeke at ”Ulovlig tagging var ulovlig før, og det er fortsatt ulovlig”, hevder han også at tagging er et begrep som beskriver en ulovlig uttrykksform, mens graffiti er noe annet. Men det er ikke alle som deler byrådens oppfatning av begrepet, for mange er all visuell utøvelse med sprayboks eller tusj underlagt ”tagging” uansett om det er en kommentar rablet på et offentlig toalett eller en forseggjort ”burner” på en lovlig graffiti-vegg. Høigård påpeker også at det å oppheve skillet mellom lovlig og ulovlig er et felles trekk ved kampen mot graffiti i den vestlige verden<sup>253</sup>. Kriminologen påpeker videre at etter 90-tallets kampanjer er det graffitiuttrykket i seg selv som blir stående igjen som truende og stygt, uavhengig av hvor det er satt opp og uavhengig av kvalitet, og at: ”En kvalitetsvurdering av ulike graffitiuttrykk er helt fremmed for autoritetene bak graffiti-kampanjer. All graffiti er svineri og skal ødelegges”<sup>254</sup>. Byrådssekretær for FRP i Oslo, Lene Langemyrs uttalelse, viser også til en gjenopptagelse av 80-tallets forståelse for at graffitiutøvere og uttrykkets generelle kriminelle karakter når hun uttaler at ”Du skal heller ikke undervurdere taggernes forhold til annen kriminalitet”<sup>255</sup>.

Det er nok også i stor grad denne holdningen som regjerte i hovedstaden under debatten på nyåret 2008, omkring lovlige graffiti-vegger og konsekvenser av disse. Et bystyrevedtak i 2006 åpnet for at hver bydel selv kan bestemme om det skal settes opp lovlige graffiti-vegger, men siden da er veggen i tilknytning til kulturhuset Hausmania i Hausmanns gate den eneste som er satt opp. Debatten foregår i Dagsavisen, det diskuteres om slike vegger avler mer hærverk og om bystyrevedtaket i så måte bør tilbakevirkes. Kontrasterende hevder den politiske venstresiden ved Sv, Ap og Rødt, at løsningen på taggeproblemet heller må være å

---

<sup>252</sup> Kunsthallen, ”Kommando: etter den femte veggen”, [www.kunsthall.no/prosjekt/index.php](http://www.kunsthall.no/prosjekt/index.php)

<sup>253</sup> Høigård 2007, s.128

<sup>254</sup> Høigård 2007, s.128

<sup>255</sup> [www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166)

sette opp flere lovlige vegger, for disse kan bidra til å marginalisere den ulovlige taggingen. Mens Frp vil inndra muligheten for bydelene å legge til rette for lovlige vegger, mener Stian Oen fra Sv at flere slike vegger vil være med på å redusere hærverk som problem i hovedstaden. Det er tydelig at det i disse debattene hersker en grunnleggende uenighet om hva tagging er og om lovlige vegger er med på å kontrollere og redusere vandalisme, eller om slike bare skaper grunn for mer kriminalitet. Det uttales flere erfaringer som tilsier at graffitivegger legger grunnlag for mer hærverk:

”All erfaring, både fra Norge og utlandet, viser at lovlige taggevegger medfører økt taggeproblem. I Molde ble det lov å tagge på en undergrunn. Ett år etterpå var tagging for første gang blitt et alvorlig problem i hele Molde by og taggetillatelsen ble inndratt”

Dette opplyser Kallmyr i en e-mail til Dagsavisen<sup>256</sup>, og Oen svarer med det kontrasterende argumentet, at Oslo trenger flere lovlige vegger om man skal se at disse begrenser hærverket. Likevel påpeker han samtidig at det ikke er de samme aktørene som står bak herjingen på t-banen som dem som driver med graffiti. Dette har også Warloe ytret tidligere med utsagnet:

”Hvorfor øker det nå? De har økt før også, uten lovlige vegger, så det er i hvert fall ikke veggens skyld. Det er ikke en gang sikkert at det er samme folkene som står bak taggingen, som de som lager graffiti”<sup>257</sup>.

Ved byrådets uttalelse om saken virker det ikke som om han setter seg opp mot at tagging er et problem og slik noe som bør holdes under en viss kontroll. Hans debatt synes heller å være av en annen karakter; som kulturbyråd ønsker han å fremme et uttrykk han mener er verdifullt. Et uttrykk som det kan synes som han mener har blitt uberettiget satt under samme kategori som den av hærverk; ”Vi må også skille mellom bra kunst - altså graffiti - og det som er hærverk, nemlig tagging”<sup>258</sup>. Den samme forskjellen jeg i kapittel to hevdet at er en intensjonsskilnad, mellom graffitikunst og graffitivandalisme. Om de lovlige veggene blir satt opp med en tro på at hærverket blir konsentrert til et kontrollerbart område, er nok dette å vente for mye av dem. Lovlige vegger fremmer et tradisjonelt graffitiuttrykk hvor en mer kompleks og eksperimentell utforming blir tilgjengelig for et publikum. Dette spesifikke uttrykket synes utenom lovlige vegger å eksistere på områder vanskelig tilgjengelig for både

---

<sup>256</sup> Dagsavisen, ”Vil forby graffiti-vegger”, 01.02.2008, [www.dagsavisen.no/innenriks/article333314.ece](http://www.dagsavisen.no/innenriks/article333314.ece)

<sup>257</sup> [www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece)

<sup>258</sup> Ibid.



publikum og myndigheter som søker å fjerne disse<sup>259</sup>. Piecer og burnere tar tid å lage, og utøverne benytter ikke en hvilken som helst urban vegg for slike verk. Graffitikunstnerne tar gjerne i bruk disse lovlige veggene, for dem virker det ikke som om det spiller noen rolle om hva de gjør er ulovlig eller ikke, i dette uttrykket er det håndverket og utførelsen som synes som det viktigste. Dette mens taggerne, altså graffitivandalene, mest sannsynlig alltid kommer til å operere utenom, for disse er det viktig at stedet er ulovlig, de ønsker å drive hærverk, det synes å i seg selv være deres mål<sup>260</sup>. Dette kan man også se om man sammenlikner uttrykket på de lovlige veggene med den av hærverk ellers i byrommet som ofte ikke er av en godt utført karakter.

Hvordan kan da slike lovlige vegger være med på å redusere hærverket? Om det er riktig å skille graffiti fra tagging på den måten Warloe gjør, vil det si at en slik ting som taggevegger per i dag ikke eksisterer, og det kan synes vanskelig, om ikke umulig å få satt opp slike også. Oens argumentasjon om at slike vegger kan være med på å begrense hærverket holder i så måte ikke, men er det likevel mulig at slike vegger rekrutterer kriminalitet?

Bergen Kunsthalls ”Femte veggen” var et prosjekt som ble initiert i forlengelse av at fløybanen i Bergen var blitt nedbombet med utsagnet ”hip hop don’t stop”, og kommunens videre debattforslag rundt aktiv nulltoleranse for å stoppe problemet<sup>261</sup>. Kunstnerduoen Kvamme og Larsson, ønsket med sitt prosjekt å sette fokus på de positive egenskapene for uttrykksformen; ”vi ville vise hvor bra graffiti kan være”<sup>262</sup>. I anledning dette prosjektet fryktet også mange at graffitien ville spre seg, at veggen ville signalisere en aksept for fri spraying utover det tildelte stedet<sup>263</sup>. Det var direktør ved Bergen kunstmuseum Audun Eckhoff som i størst grad ytret skepsis for prosjektet, i forbindelse med at Kommando søkte om fasadeendring i anledning prosjektet og la ut nabovarsel. Ifølge Kvamme grunnet dette en frykt for spredning av spraymalingen over på naboveggene, noe også Larsson bekrefter:

”Det er en holdning som baserer seg på frykt, og vi mener det er en ubegrunnet holdning. Vi tror at den utsmykningen som Bergens Kunsthall har sagt ja til, verken vil føre til mer eller mindre graffiti. Men det vil muligens føre til bedre graffiti”<sup>264</sup>.

---

<sup>259</sup> For eksempel under Puddefjordsbroen i Bergen

<sup>260</sup> Se Høigårds utsagn ”kicket ved det forbudte”, Høigård, 2007, s.211

<sup>261</sup> Personlig korrespondanse med Morten Kvamme, 11.04.2008

<sup>262</sup> Ibid.

<sup>263</sup> Se NRK, ”Graffitibråk i Bergen”, 09.07.2003, [www.nrk.no/nyheter/kultur/2900611.html](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/2900611.html)

<sup>264</sup> Ibid.



Fig.58, Figurative tags

Det var Henning Warloe som til slutt gav den endelige tillatelsen for veggen, men Anne Grethe Strøm Eriksen, tidligere kulturbyrådsleder i Bergen, var også aktivt positiv<sup>265</sup>. Det er ikke bare de lovlige veggene i seg selv som det blir hevdet at legger grunn for en økning av ulovlig spraymaling i det offentlige rom. Gjennom de nevnte graffitidebattene har det også kommet fram holdninger som hevder at selve mediaoppmerksomheten skaper en økende aksept for uttrykket. Det at profilerte politiske personligheter, i forbindelse med tilretteleggingen av veggene, går ut med varme omtaler av uttrykksformen og slik anerkjenner og bifaller uttrykket, er en forutsetning som tilskrives et grunnlag for inspirasjon for ulovlige uttrykk og tilrettelegging for stadig mer hærverk og kriminalitet. Gatekunst har blitt, som jeg har påpekt, en svært populær uttrykksform. Dette er nok ikke utelukkende grunnet i medias oppmerksomhet og politiske utsagn, for det finnes flere tilfeller hvor slike subkulturer får et oppsving med jevne mellomrom. Likevel kan det spekuleres i om offentlige personers positive uttalelser og deres direkte påvirkning på den lokale politikken kan ha vært påvirkende for den stadig mer hyppige forekomsten av uttrykksformen. Flere steder i Bergen finner man vegger som dette [fig.58], som altså flere mener setter ansikt på og synliggjør den egentlige effekten av den politiske og institusjonelle strømmingen av å omfavne gatekunsten.

---

<sup>265</sup> Personlig møte med Morten Kvamme, 11.04.2008

## Utøver av en ulovlig kunstform

Debatten har stagnert. Det er den samme problematikken media fremstiller i dag som den Høigård beskriver foregikk for 20 år siden. Denne dreier seg om graffiti versus tagging, dualistiske begreper som kunst/hærverk, fint/stygt gjentas i det uendelige og det synes ikke som om politikerne kommer til noen enighet. De som fremmer uttrykket, gjør det i kraft av å se på uttrykket som et verdifullt kulturelt uttrykk, motstanderne fokuserer på hærverket og synes å mene at det som er fint også må forkastes for å unngå dette. Debatten mellom Bergen og Oslo omkretser om man bør sette opp lovlige vegger for dette visuelle uttrykket, for å redusere tagging og hærverk andre steder i byrommet, med den hensikt å konsentrere uttrykksformen til kontrollerte rom.

Når høyrepolitikerne Friele og Warloe går ut i en slik sammenheng og offentlig verdsetter Dolk som kunstner er dette likevel en annen problematikk. Dolk ville nok aldri satt sine sjablonger på en lovlig graffiti vegg. Stedet er viktig for gatekunstneren, men da et fritt valg av sted, han som utøver ville aldri lagt seg under denne kontrollkulturen. Graffiti vegger tjener sin hensikt for en estetisk inspirasjon for det tradisjonelle uttrykket, mer enn for de nye formene for graffiti. Problemet er at de fleste ser på disse i enorm grad varierte uttrykkene som ett og samme fenomen, at det er en enhetlig gruppe som driver med sprayboks ulovlig. Slik fungerer det derimot ikke i praksis. Hensikten til Dolk er som jeg har vist av en annen enn den av de radikale røde som setter opp politiske slagord laget av sjablongformer. Den er heller ikke likeartet den av taggerne, som utelukkende synes opptatt av å drive hærverk. Og de graffitiutøverne som opererer på et høyere nivå i den tradisjonelle graffiti tradisjonen, har altså også en ulik tilnærming til sitt uttrykk og stedet for utførelsen enn Dolks. For disse er utførelsen essensiell, som et håndverk. For Dolk er utførelsen også viktig, men denne henger sammen med et fritt valg av sted hvor utøveren tar plassen og komposisjonen på stedet som en del av denne utførelsen. Selv om, som jeg har vært inne på i kapittel tre, Dolks sjablonger kan føre til at taggere ser stedet som mer eller mindre aksepterte steder for utøvelse og dermed skaper et område for videre hærverk, kan det se ut som om Dolk i utgangspunktet velger steder utenfor allfarvei for taggere. Han styrer også unna de stedene hvor tradisjonell graffiti i form av piecer og burnere eksisterer, som blant annet de lovlige veggene. På bakgrunn av dette vil jeg hevde at Dolk ikke er noen tagger, men en utøver av en ulovlig kunstform.

Manco påpeker at sjablongkunst i motsetning til tradisjonell graffiti, har en lengre levetid og oftere får stå i fred fra myndighetenes opprensning, fordi de eksisterer på mer veloverveide lokalisasjoner. Dette påpeker han at kan grunne i at de ikke blir sett på som graffiti, men mer offentlige notiser eller veggmalierier<sup>266</sup>. Dette omtaler han i boka *Stencil Graffiti* fra 2002, men oppmerksomheten rundt uttrykksformen har utviklet seg på denne tiden, og jeg vil hevde at forholdet mellom og til sjablonger, øvrig gatekunst og graffiti, i dag er noe annerledes. Overmalingen av Frielesjablongen under Smørrebroa viser dette klart; en overmaling som skjedde temmelig direkte etter, som en konsekvens av medias oppmerksomhet rundt sjablongen. Det er langt fra sikkert at Vegvesenet hadde forstått dette som et graffitiverk, og slik fått utløp for sin mening av denne uttrykksformen ved å male over verket, om det ikke hadde foregått en debatt rundt nettopp Dolk i avisene. En generell oppmerksomhet for graffiti som disse veggene skaper kan slå ut både negativt eller positiv for en kunstner som virker uavhengig av et uttrykk han samtidig er sterkt knyttet til, ikke minst allment normativt.

### **Figurative tags**

Jeg har i tidligere påpekt at det figurative og forenklete billedspråket i Dolks verk gjør han til en demokratisk formidler av sitt uttrykk og at han i så måte også kanskje får større positiv oppslutning rundt sine verk i det offentlige rom, selv om disse er resultat av en hærverkshandling. Sjablongmetode for uttrykk er slik i større grad enn den tradisjonelle graffitiens kodifiserte språk, tilgjengelig for allmenn kontemplasjon, og dermed kanskje også aksept.

Om man ser på fig.58 står denne veggen som en collage av tags og sjablonger. Begge enkle uttrykksformer som er lette å sette opp hurtig. Sjablongene satt sammen med tagsene her virker likevel ikke kontrasterende i uttrykk. Her vises det altså tydelig at sjablonger også kan være redusert til tagging og, eller vandalisme, utført uten noen form for estetisk omtanke og hensikt. Slik vil jeg hevde at det ikke er sjablongformen i seg selv som skaper en kunstverdi, men plasseringen<sup>267</sup>. Sjablonger plassert overalt, ukritisk i forhold til Dolks sirlighet ved valg

---

<sup>266</sup> Manco, 2002, s.11

<sup>267</sup> Et problem kanskje, eller et interessant aspekt ved denne uttrykksformen, er at alt (selvfølgelig alt som ikke blir fjernet eller malt over) står igjen på den urbane veggen. Hele kunstnerskapet får stå, og blir slik representerende for kunstneren. Verkene er ikke datert og i så måte står ikke disse for betrakteren i en logisk

av sted, tjener i så måte bedre på å beskrives som figurative tags. Disse er kanskje allment og kulturpolitisk i større grad akseptert enn de tradisjonelle tagsene, for eksempel Ba og Crew (lokale tag-navn). At sjablonger og figurative motiver på klistremerker er mindre kryptiske enn tagsene, lettere å avkode/lese har nok noe med aksepten å gjøre, men reint verdiinteressant og estetisk vi jeg argumentere for at slike uttrykk er likestilte. I så måte kan ikke gatekunst skilles fra graffiti, for det handler ikke om metode, men plassering. Manco påpeker også at det er essensielt for en kunstner å symbolsk, politisk og kunstnerisk ta hensyn og veie lokalisasjon<sup>268</sup>.

Når Henning Warloe og Herman Friele uttaler seg om graffitiuttrykket, synes det som om de glemmer å skille mellom disse ulike hensiktene som utøverne har i forhold til å uttrykke seg i det offentlige rom. Når Warloe uttaler at Dolk ikke kan anses som kriminell, samtidig som han sier at taggerne driver ulovlig, blir dette også feil. All form for graffitiutøvelse utenom de lovlige veggene er i utgangspunktet ansett som kriminelle handlinger, noe Vegvesenet også påpekte i forhold til overmalingen av Frielesjablongen<sup>269</sup>. Når Warloe fremmer lovlige graffiti vegger er likevel Dolks verk i stor grad upåvirket av disse. Dolk kan stå som illustrerende eksempel på et uavhengig og ulovlig uttrykk i det offentlige rom, men han kan kanskje ikke representere andre graffitiutøvere som benytter seg av dette rommet på en annen måte.

### 5.3 Borgerlig liberalisme versus radikal gatekultur

I motsetning til i Oslo er det i Bergen ikke den tradisjonelle politiske siden som har støttet og fremmet dette ulovlige og for mange provoserende visuelle uttrykket. I stedet er det Høyre, et parti av konservative oppdragere, som står i teten for positive utsagn. Dette er et parti som i Bergen er representativt for store deler av befolkningen, og i kraft av å ha flertall har det også innflytelse for kulturpolitikken. Paradokset forsterkes av at det har vært forholdsvis gamle personer som uttaler seg positivt til dette uttrykket, et som tradisjonelt tilhører en kultur som kanskje konvensjonelt er forbeholdt representanter for de unge. Jeg vil nedenfor søke en forklaring på disse tilsynelatende selvmotsigelsene.

---

utviklingslinje. Både utprøvende sjablonger fra Dolks tidligere virke, samt de nyeste verkene hans, eksisterer på samme plan her og nå og utsettes på denne måten for likestilt kritikk og omtale.

<sup>268</sup> Manco, 2002, s.11

<sup>269</sup> BT, "Vegvesenet ødela Friele-graffitien" 30.08.2007, [www.bt.no/lokalt/bergen/article402665.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402665.ece)

Det er mulig å tenke seg at liberalkonservative politikere som Warloe og Friele grunner sin interesse for uttrykksformen i økonomi. Det var tross alt Dagens Næringsliv som hadde det første store oppslaget rundt uttrykksformen i 2007, omhandlende Banksy og hans enorme salgstall og interesse fra kunstinstitusjoner. Warloe er jo ikke bare kulturbyråd, men også byråd for næring, og slik kan det tenkes at hans uttalelser rundt Bergens fremtidsrettede kunstsyn kanskje er grunnet i økonomisk verdiskapning. Kanskje ser Warloe at Bergen kommer til å tjene på Dolks verk med tiden, om han virkelig er Norges svar på Banksy. Sammenliknet med denne briten, som i dag synes å leve godt med utgangspunkt som gatekunstner og selger for summer som kanskje er forbeholdt kunstnere som har slitt for å komme seg innenfor kunstinstitusjonens vegger, står Dolk i en tradisjon knyttet opp mot økonomi. På denne måten kan det tenkes at Dolk som gatekunstner blir lettere fordøyd enn "taggerne" er for høyrefolk, han tjener penger på hva han gjør og dermed blir han satt som eksempel på en "profesjonell tagger". At han har mulighet for å tjene penger på sitt virke, og slik er en nyttig borger i et kapitalistisk samfunn, en tjener av deres samfunnsstruktur, kan hevdes at er et grunnlag for aksept fra den politiske høyresiden<sup>270</sup>.

Slik kan altså den politiske høyresiden i Bergen sin uttalte aksept for fri ytring i form av gatekunst, til en viss grad forstås. Og den utviklingen vi i det siste har sett mot en markedsorientert gatekunst, legger nok et grunnlag for at en positiv holdning rettet mot uttrykket, ikke lenger nødvendigvis er forbeholdt venstresiden. Jeg vil imidlertid hevde at mye av grunnen til at det tradisjonelt har vært slik, er også at gatekunstnere selv som regel legger seg til, og har uttrykt en politikk som i utgangspunktet ikke er i samsvar med høyres liberalistiske holdninger. I denne sammenhengen blir det også klarere at Dolk kan benyttes som eksempel for de nevnte politikerne, for denne utviklingen av et forflyttet politisk standpunkt reflekteres ikke bare hos politikerne, men også hos Dolk selv. Sjablongverket under Smørrebroen [fig.55] gikk som jeg har vist, i dialog med motivet og det som motivet representerer, altså kommunen. Jeg mener ikke at Dolk uttrykker en høyresympatisk politikk gjennom dette verket, men at det så vidt jeg kan se er fullstendig løst fra et politisk budskap. Ved å avbilde en høyrepolitiker på en slik sympatisk og politisk avvæpnende måte, som en personlighet, viser det at gatekunst ikke nødvendigvis trenger å være venstreradikal ideologikritikk. Dolk skiller seg slik fra sin tradisjon, de sosialistiske kunstnerne, og dette verket viser at Dolk ikke er subversiv i sitt uttrykk slik gatekunst tradisjonelt er forbundet

---

<sup>270</sup> Slik jeg også i første kapittel via Craske la ut om kunstnernes beslektede grunnlag for aksept på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet.

med. Dette på tross av at han står i en tradisjon som knytter han temmelig direkte opp mot protestbevegelser og subkultur, kommunisme og fascisme. Selv om han benytter motiver som det politiske ikonet Che Guevara, gjør han ikke dette med en reist knyttneve. Han forsøker ikke presse på publikum en politisk korrekt holdning med moralske indisier. Han beskriver handlinger og situasjoner, holdninger og tanker. Uten å legge til en eksplisitt mening selv, blir han slik en politisk kommentator heller enn en politisk aktør<sup>271</sup>. Kunstneren synes likevel å være bevisst på den tradisjonen han står i, og det kan til og med hevdes at han tematiserer sin arv gjennom den nevnte roperten som figurerer både i *Lite grønt romvesen* [fig.29] og i *What?* [fig.44]. Et symbolsk element som konnoterer til sjablongteknikkens egen historie og bruksverdi av politisk aktivisme.

Plasseringen av Friele-sjablongen på Smørsbroen, forsterker ytterligere Dolks budskap av en avvæpnende politisk art, gjennom en tematisk dobbelhet. Når Friele uttalte til BT at ved Dolks verk fikk broen en renessanse<sup>272</sup>, ser vi nettopp i sjablongmotivet og det valgte stedet en borgerlig liberalisme mot radikal gatekultur. Ordføreren er portrettert som den aldrende mannen han er, med briller på nesen, men likevel fremstilt ung opptatt av det den unge generasjonen uttrykker. Og denne dobbelheten i sjablongen gjenspeiles i det valgte stedet, Smørsbroen; på den ene siden funksjonalistisk, ny og radikal, på den andre siden middelaldersk, en gammel politiker av konservativ oppdragende art.

I den forenklete mediastyrte debatten står Dolk på flere måter som absolutt velegnet til denne debatten omkring tagging, graffiti og ungdomskultur. Det kan hevdes at det har vært mye grunnet Dolk og hans spesifikke uttrykk, som nettopp har ført til at debatten har manifestert seg slik som den har i Bergen, med disse uttalelsene fra politiske personligheter på høyresiden. Likevel dreier dette seg ikke utelukkende om Dolks tematikk av en avvæpnende politikk. I vid forstand er stedet også en viktig faktor i denne sammenhengen, og igjen er Fairey sitt utsagn sentralt; ”the medium is the message”. I kraft av å ikke bare eksistere i det offentlige rom, men å være en del av det, er Dolks sjablonger også en del av en sentral arena for politikk. Slik ligger det politiske i Dolks sjablonger ikke nødvendigvis i hans litterære tematiserte budskap, men i hans tematiske samspill med den urbane veggen. Det lokale

---

<sup>271</sup> En av Dolks få eksplisitte politiske verk er av USAs president Bush tolket som terminator, hvor halve ansiktet vises som en kald maskin. Dette var i en tid da demonstrasjoner mot Bush og USAs krigspolitikk foregikk over hele verden.

<sup>272</sup> [www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece)



byrommet er et absolutt sted for politikk og Dolks verks direkte samspill med allmennheten gjør hans uttrykk svært aktuelt for politikere. Det er visuell kultur som mange ser og mange også har en mening om, og slik fungerer uttrykket utmerket for kulturpolitisk profilering.

## Avslutning

Dolks symptomatiske billedspråk er i første hånd karakterisert av hans motivoppbygging av kontrasterende forekomster. Poetiske motiver, benyttelse av humor og populærkulturelle referanser som virkemiddel, samt indirekte politiske beskrivelser gjennom dualistisk oppbygde motiver og karakteristikk, er en temaer og typiske trekk som går igjen i hans kunstnerskap. Avbildede barn er gjennomgående i hans motiver og han tematiserer ofte kommunikasjon gjennom en symbolsk ikonografi, som for eksempel gjentatte forekomster av roperter og de nevnte mynttelefonene.

Formspråket til kunstneren er av gjennomgående abstraherte former og figurer og de har et grafisk uttrykk. Sjablongmotivene hans er i stor grad redusert til silhuettformer og han benytter nærmest utelukkende svart/hvitt-kontrast. Når han samtidig begrenser modelleringen og oppbyggingen av motivene til ett- eller tolags sjablonger, står verkene hans igjen som forenklete figurer. Til tross for dette har vi likevel sett at han makter å fremstille stoffligheten i de ulike avbildede materialer med enkle trekk. Formspråket eksisterer imidlertid ikke utelukkende i samspill med Dolks spraymalingsteknikk. Lokalisasjonen som han har valgt ut er også en stor del av verkets helhet, og dette styrer også det øvrige formspråket eksplisitt, slik jeg tidligere har vist.

Jeg mener at jeg i denne oppgaven har beveget meg inn på et viktig aspekt ved Dolks verk, og det kan hevdes at dette aspektet gjør verkene hans til mer enn utelukkende utfall av en personlig ytring som ikke ville kommet fram om han ikke arbeidet ulovlig. Det er ikke den kriminelle handlingen som synes mest sentral for Dolk som utøver, faktisk synes den ikke sentral i det hele tatt, men verkene hans avhenger likevel av å eksistere uavhengig i et offentlig rom, på fritt valgte steder. At Dolks verk står i et uløselig forhold til sine omgivelser, kretser rundt et verk/sted-forhold som ikke er ukjent fra kunsthistorien. I Dolks verk ligger det en verdi knyttet til stedet det er plassert, i så stor grad at verket selv blir en integrert del av den urbane veggen, som på sin side betinger verkets eksistens. Vi har sett at sjablongverket blir en del av det jeg har benevnt som gatas tekstur.

Jeg har gjennom denne oppgaven forsøkt å avsløre de forhold som ligger til grunn for den forholdsvis store interessen gatekunst og da særlig Dolk har fått, både fra en

kunstinstitusjonell og en kulturpolitisk kant. Først og fremst er Dolks billedspråk rent formmessig i seg selv interessant, men dagens kunstinstitusjonelle oppmerksomhet til gatekunsten synes ikke utelukkende å fokusere på graffiti som formuttrykk, på hvilket grunnlag som det kan tenkes at Keith Haring og Basquiat ble tatt inn i den hvite kuben på 80-tallet. Gatekunstutstillingen på Rogaland Kunstmuseum høsten 2007 viser at fokuset i stor grad kretser rundt graffiti og gatekunst med de referanser dette uttrykket har til det offentlige rom. Relasjonen den hvite kuben har med virkeligheten utenfor synes også å være illustrert av gatekunstnerne på denne utstillingen, for eksempel med at utøverne sprayet utover sine tildelte områder. På sitt vis kan det hevdes at Serra tematiserte dette allerede på 70-tallet, med sitt *Splashing* som kan leses som et bilde på gata ute, den institusjonseksterne virkeligheten. Gatekunst på sin side har forsterket denne forbindelsen og makter å illustrere denne i kraft av å i utgangspunktet ha sin eksistens i fellesrommet, utenfor en institusjonell kontroll. Den konstante reisen disse verkene i seg selv innehar, ved å være dynamiske og foregå, ved å stadig re-aktualiseres av sitt publikum og bli fremvist i et virtuelt rom samtidig som et fysisk rom, gjør en utstillingen i en hvit kube bare til en del av denne ferden. I gatekunstsammenheng synes utstillingsstedet, den spesifikke fysiske kuben, å ikke være annet enn nok et visningsrom. Det er altså for disse verkene ikke et fysisk sted som grunnlegger identifikasjonen for deres kunststatus. Gjennom slik å trekke gatas tekstur inn under kunstinstitusjonens tak, kan det hevdes at Kwons "relational specificity" tematiseres og illustreres av gatekunsten.

Innledningsvis nevnte jeg at det har vært, og til en viss grad ennå eksisterer en uenighet rundt gatekunstverks kunststatus. Jeg mener imidlertid å ha vist, og da særlig med en behandling av disse sjablongene i sammenheng med nyere estetikk og teori, representert ved Kwon og Bourriaud, at Dolks verk likevel virker i en nærliggende sfære til hva som har blitt tematisert på kunstscenen de siste årene. På et vis illustrerer også disse verkene hva samtidskunsten søker å uttrykke. Fellesnevneren for de kunstretningene som jeg har satt Dolks verk opp mot er deres hver for seg institusjonskritiske karakter. Dada, Pop kunst og stedsspesifikk kunst var alle visuelle uttrykk som i sin tid var et utslag av en motstand mot den elitistiske kunstinstitusjonen, at kunsten skulle være avsondret fra det øvrige livet og det autonome verket. Disse kunstnerne synes også å ha hatt et ønske om å fremstille og formidle en demokratisk kunstform, samt å gi kunsten ut til folket. De hadde til felles, kan hevdes, en antielitistisk holdning til kunstscenen, en holdning jeg har vist at er nærliggende også for gatekunsten.

Dolks verk som befinner seg i et spenningsfelt mellom visuell populærkultur og samtidskunst, kan hevdes å ta til seg de behandlede elementer fra disse institusjonskritiske retningene, samle dem og slik fremstille en forsterket effekt. Som i etterkrigstidens visuelle kunstuttrykk popkunsten, kan det på samme måte hevdes at gatekunsten i dag, og i dette tilfellet Dolks motivers generelle tilgjengelighet, er noe av grunnen til at de blir har blitt så populære som de har. Formspråket til Dolk er enkelt, tematikken er lettgripelig og hans demokratiske uttrykk setter ingen sosiale begrensninger for betrakteren. Med en samtidig lokalisasjon i det offentlige fellesrom, kan det i så måte hevdes at det figurative uttrykket og den demokratiske tematikken i gatekunsten har lettere for å treffe folk flest enn annen offentlig kunst. Det er en kunstform plassert i vårt felles rom, og det er en kunstform for allmennheten. Slik griper gatekunsten tak i popkunstens institusjonskritikk i form av en figurativ fremstilling av vår kjente, visuelle kultur. Uttrykket tar opp kunstretningen stedsspesifikk kunst sin institusjonskritikk ved å ta i bruk det offentlige rom for samhandling, og det fremstiller på samme vis som 90-tallets relasjonelle verk en virkelighet. Gjennom å samtidig ikke avhenge av kunstinstitusjonen for fremvisning og eksistens, kan gatekunsten hevdes å ytterligere makte å bryte ned den tradisjonelle elitistiske og høykulturelle forståelsen av denne institusjonen. Andre kunstretninger som gjennom sine verk har forsøkt å bryte ned etablerte kunstinstitusjonelle grenser har likevel alltid måttet forholde seg til dem. Dette trenger ikke gatekunst, deres uavhengige eksistens og fremstillingsstrategi, samt utøvernes insistering på å opprettholde denne, gjør at dette uttrykket først og fremst er, og mest sannsynlig også i framtiden vil fortsette å være uavhengig. Gjennom gatekunstens kunstinstitusjonelle opptak fortsetter kunsten dens bevegelse mot et homogent forhold mellom kunstinstitusjonen og gata, mellom den hvite kuben og virkeligheten. I enda sterkere grad enn slik Bourriaud beskriver de kunstverkene som forholder seg til den relasjonelle estetikken, at de viser til at kunsten ikke lenger overgår hverdagen, er gatekunsten nettopp fra før en uløselig del av hverdagen og våre relasjoner.

Populariteten til dette uttrykket har nok i stor grad sin forklaring i at det er en representativ kunstform som alle forstår, men betrakterens relasjonelle forhold til disse verkene kan også hevdes å være en utslagsgivende faktor. Ved å være en aktiv del av verket, ved å fange sitt eget utsnitt med kamera og slik skape det om til sitt eget verk, kan det hevdes at publikum føler en mening i disse verkene som går utover en ren kontemplasjon. De relaterer seg til uttrykket gjennom å la verkene bli en del av sin hobby, sitt eget liv. Anonymiteten til

kunstneren og uttrykkets tilstedeværelse i det offentlige rom har vi også sett at muliggjør dette.

Jeg har vist til at Dolk som utøver arbeider på kanten, men likevel som en del av og nært knyttet til en ungdomskultur og en ofte protest-radikal tankegang. Slik står han som et egnet objekt for høyres liberale kulturpolitikere til å tilegne seg en aksept til et felt de vanligvis ikke samstemmer med, nemlig ungdommens radikale motpolitikk. Disse verkene plassert i et offentlig rom, setter et tydelig søkelys på en kulturpolitisk behandling av kulturfenomener i vid grad, og slik er Dolk som gatekunstner velegnet for en kulturpolitisk profilering i høyeste grad.

Jeg har i denne oppgaven nærmet meg gatekunst gjennom Dolks verk, ikke som populærkultur eller samtidskunst, men som et fenomen som synes å legge føringer for en behandling et sted mellom disse. For Dolks verk, i kraft av å forekomme et sted mellom populærkultur, trender, gatekunst og kunst, har resultert i at denne oppgaven retter blikket mot gatekunstverk som interessante visuelle uttrykk i seg selv, nemlig hvordan de tematiserer og aktualiserer vår relasjonelle visuelle kultur. Slik griper vinklingen her et element av hva visuell kultur og visuelle studier har søkt, en demokratisk behandling av visuelle fenomener uavhengig av deres ytre status.

## Litteraturliste

### Bøker:

- Banksy, *Wall and Piece*, Century, 2005
- Bourriaud, Nicolas, *Relasjonell Estetikk*, Pax forlag, Oslo 2007, (1998), (oversatt av Boel Christensen-Scheel, med etterord av Andrea Kroksnes)
- Causey, Andrew, "Public Spaces", i *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, Oxford 1998
- Craske, Matthew, *Art in Europe 1700 – 1830*, Oxford University Press, New York 1997
- Crimp, Douglas, "Redefining Site Specificity", i *On The museum's ruins*, Cambridge, Mass., og London 1993
- Danbolt, Gunnar og Kjerschow, Mabel, *Billedspor 2*, Tell forlag a.s., 1997
- Elkins, James, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, Routledge, New York 2003
- Emmeling, Leonard, *Basquiat*, Taschen, Köln 2006
- Ganz, Nicolas, *Graffiti World: Street art from five continents*, Thames and Hudson, London 2004, s.192 og 193
- Gastman, Roger, Neelon, Caleb og Smyrski, Anthony, *Street World: Urban Culture From Five Continents*, Thames and Hudson, U.K 2007
- Høigård, Cecilie, *Gategallerier*, Pax Forlag A/S, Oslo 2007
- Jacobson, Staffan, *Den Spraymålade Bilden*, Aerosol Art Archives, Lund 1996
- Kleiner, Fred S., Mamiya, Christin J. og G. Tansey, Richard, *Gardner's Art Through The Ages*, Thomson, Wadsworth, 2001 (11.ed.)
- Kwon, Miwon, "One Place After Another: Notes on Site Specifity", i Erika Sudenberg (ed.) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2000
- Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002 (paperback edition, 2004)
- Lucie-Smith, Edward, *Movements in art since 1945 new edition*, Thames and Hudson Ltd, London 2000 (rev.utg.)
- MacNaughton, Alex, *London Street Art 2*, Prestel, 2007
- Manco, Tristan, *Stencil Graffiti*, Thames and Hudson, New York 2002 (rev.utg.2004)

- Manco, Tristan, *Street Logos*, Thames and Hudson, New York 2004 (rev.utg.2005)
- Statens Vegvesen, *Vegvalg: Nasjonal Verneplan*, Statens vegvesen Vegdirektoratet, 2002 (som pdf.-fil hentet fra internett på [www.vegvesenet.no](http://www.vegvesenet.no))
- Sveen, Dag, "Kunstforståelse og kunstinstitusjon: Et historisk perspektiv", i *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax Forlag A/S, Oslo 1995
- Tanzer, Helen H., *The Common People of Pompeii: a study of the Graffiti*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1939
- Tapies, Xavier A., *Street Art and the War on Terror: How the World's Best Graffiti Artists Said No to the Iraq War*, Korero Books, 2007
- Thames and Hudson, *Dictionary of Art Terms*, UK, London, 2003
- Varnedoe, Kirk og Gopnik, Adam, *High & Low: modern art, popular culture*, Museum of Modern Art, New York 1990
- Wilson, Michael, Sturgis, , Alexander, Christiansen, Rupert og Oliver, Louis, *Rebels and Martyrs - The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Yale University Press, National Gallery Company, London 2006

#### Aviser:

- Aftenposten, "Undereksponerte gatebilder", 17.08.2007, <http://oslopuls.no/kunst/article1942032.ece>
- BA, "Yo, Bergen!", 21.03.2007, [www.ba.no/nyheter/article2664653.ece](http://www.ba.no/nyheter/article2664653.ece)
- BBC News, "£208,100 eBay bid for Banksy wall", 14.01.2008, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7188387.stm>
- BBC News, "How to Spot a Banksy", 11.01.2008, [www.news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/7190137.stm](http://www.news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7190137.stm)
- BT, "Art in your face!", 07.10.2005
- BT, "- Aldri i min tid!", 22.10.2005, [www.bt.no/kultur/article215912.ece](http://www.bt.no/kultur/article215912.ece)
- BT, "Er dette ein ekte Banksy?", 13.07.2007, [www.bergenspuls.no/bergenspuls/kultur/article383398.ece?uid=1&parentId=384001&replyId=383649&insert=true](http://www.bergenspuls.no/bergenspuls/kultur/article383398.ece?uid=1&parentId=384001&replyId=383649&insert=true)
- BT, "Mener graffiti ikke fungerer i galleri", 16.07.2007
- BT, "Gatekunst på byrådskontoret", 24.07.2007



- BT, "Gatekunst på byrådskontoret", 24.07.2007, [www.bt.no/bergenpuls/utstilling/article387897.ece](http://www.bt.no/bergenpuls/utstilling/article387897.ece)
- BT, "Vegvesenet ødela Friele-graffitien" 30.08.2007, [www.bt.no/lokalt/bergen/article402665.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402665.ece)
- BT, "Friele: - Smålig og byråkratisk", 31.08.2007, [www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article402969.ece)
- BT, "Dolk og "girlpower" slår an tonen i Fysak", 04.10.2007, [www.bt.no/bergenpuls/kultur/article419238.ece](http://www.bt.no/bergenpuls/kultur/article419238.ece)
- BT, "Kunstner: - Uheldig krimstempel", 21.10.2007, [www.bt.no/lokalt/bergen/article427837.ece](http://www.bt.no/lokalt/bergen/article427837.ece)
- BT, "Solgte graffiti for tre millioner", 10.03.2008
- BT, "Kverket kunst for millioner", 10.03.2008
- Dagbladet, "Sjablongbobla", 17.08.2007, [www.dagbladet.no/nyheter/2007/08/17/509099.html](http://www.dagbladet.no/nyheter/2007/08/17/509099.html)
- Dagbladet, "Kvalitetsvandalen", 23.08.2007, [www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001070074866&tag=EMNEORD&words=KUNST](http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001070074866&tag=EMNEORD&words=KUNST)
- Dagens Næringsliv, "Rett fra gata", 17.02.2007
- Dagsavisen, "Vil forby graffiti-vegger", 01.02.2008, [www.dagsavisen.no/innenriks/article333314.ece](http://www.dagsavisen.no/innenriks/article333314.ece)
- Rogaland Avis, billag, Annonse for NuArt-festivalen, 05.09.2007
- Studvest, "Vandalkunstnere", 13.04.2005, [www.studvest.no/kultur.php?art\\_id=2441](http://www.studvest.no/kultur.php?art_id=2441)

#### Artikler:

- Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon, "tagging" [www.snl.no/article.html?id=771001&o=1&search=tagging](http://www.snl.no/article.html?id=771001&o=1&search=tagging)
- Grove art Online, "Graffiti", [www.groveart.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=1032747056&hitnum=12&section=art.033960&authstatuscode=200](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1032747056&hitnum=12&section=art.033960&authstatuscode=200)

- Grove art Online, ” Stencilling: Techniques”,  
<http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.081284.1#art.081284.1>
- Grove art Online, “Titles: Western World”,  
[www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.085280.1](http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.085280.1)
- Graffiti.no, ”StreetArt”, 10.06.2004, [www.graffiti.no/streetart](http://www.graffiti.no/streetart)
- Kunsthallen, ”Kommando: etter den femte veggen”,  
[www.kunsthall.no/prosjekt/index.php](http://www.kunsthall.no/prosjekt/index.php)
- NRK, ”Graffitibråk i Bergen”, 09.07.2003, [www.nrk.no/nyheter/kultur/2900611.html](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/2900611.html)
- NRK ”Lovlige graffitivegger rekrutterer taggere”, 19.09.2007,  
[www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3510166)
- SCHHH, intervju med Dolk 20.08.2006 på  
[www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151](http://www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151)
- The Giant, ”Dolk”, wiki, [www.thegiant.org/wiki/index.php?title=Dolk&redirect=no](http://thegiant.org/wiki/index.php?title=Dolk&redirect=no)
- The Giant, “Obey Giant”, wiki, [http://thegiant.org/wiki/index.php/Obey\\_Giant](http://thegiant.org/wiki/index.php/Obey_Giant)

### **Avhandlinger:**

- Blindheim, Martin “Graffiti in the Norwegian Stave Churches C.1150- C.1350”,  
Universitetet i Oslo, Doktorgrad, Universitetsforlaget, Oslo 1986
- Nyhuus, Rita R., ”Street Art- Inside out: makt og avmakt på gateplan”, Masterstudie i  
formgivning, kunst og håndverk, Høgskolen i Oslo, Avdeling for estetiske fag. Oslo  
2005

### **Filmer:**

- “Beat Street”, Regi: Stan Lathan, Produsent: Harry Belafonte og David V. Picker,  
Orion Pictures, USA 1984
- ”Rash”, Regi: Nicholas Hansen, Melbourn, Australia 2006
- ”Style Wars”, Regi: Tony Silver, Produsent: Henry Chalfant, USA 1983

## Nettsteder:

- [www.andrethegiant.com/bio.html](http://www.andrethegiant.com/bio.html)
- [www.ba.no](http://www.ba.no)
- [www.bt.no](http://www.bt.no)
- [www.dagbladet.no](http://www.dagbladet.no)
- [www.dagsavisen.no](http://www.dagsavisen.no)
- <http://dolk.blogspot.com>
- [www.dolk.co.uk](http://www.dolk.co.uk)
- [www.facebook.com](http://www.facebook.com)
- [www.flickr.com/photos/marenb/238710284/in/set-72157594275110507/](http://www.flickr.com/photos/marenb/238710284/in/set-72157594275110507/)
- [www.flickr.com/photos/fredpipes/397752512](http://www.flickr.com/photos/fredpipes/397752512)
- [www.flickr.com/photos/tristanmanco](http://www.flickr.com/photos/tristanmanco)
- [www.flickr.com/search/?q=dolk](http://www.flickr.com/search/?q=dolk)
- [www.flickr.com/photos/nevernevermind/356067799/](http://www.flickr.com/photos/nevernevermind/356067799/)
- [www.flightphase.com](http://www.flightphase.com)
- [www.graffiti.no](http://www.graffiti.no)
- [www.groveart.com](http://www.groveart.com)
- [www.handmadeposters.com](http://www.handmadeposters.com)
- [www.kunsthall.no](http://www.kunsthall.no)
- [www.nrk.no](http://www.nrk.no)
- [www.nuart.no](http://www.nuart.no)
- [www.nuart.no/nuart/?q=node/33](http://www.nuart.no/nuart/?q=node/33)
- <http://news.bbc.co.uk>
- <http://oslopuls.no/kunst/article1942032.ece>
- [www.picturesonwalls.com](http://www.picturesonwalls.com)
- [www.rashfilm.com](http://www.rashfilm.com)
- [www.rkm.no](http://www.rkm.no)
- [www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151](http://www.schhh.unmicroclima.com/blog/?p=151)
- [http://smoking-room.ru/data/pnp/sub\\_art/18731.jpg](http://smoking-room.ru/data/pnp/sub_art/18731.jpg)
- [www.sn1.no/article.html?id=771001&o=1&search=tagging](http://www.sn1.no/article.html?id=771001&o=1&search=tagging)

- [www.stencilrevolution.com](http://www.stencilrevolution.com)
- [www.studvest.no](http://www.studvest.no)
- [www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/default.shtm](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/default.shtm)
- [www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/images/saletnik\\_fig12large.jpg](http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/images/saletnik_fig12large.jpg)
- [www.usf-verftet.no/index.php?ID=program&ID2=Vis&arrID=2664](http://www.usf-verftet.no/index.php?ID=program&ID2=Vis&arrID=2664)
- [www.vegvesen.no/aktuelt/nasjonalt\\_verneplan/enkeltobjekter\\_159-190\\_w.pdf](http://www.vegvesen.no/aktuelt/nasjonalt_verneplan/enkeltobjekter_159-190_w.pdf)
- [www.warholvsbanksy.com](http://www.warholvsbanksy.com)
- [www.woostercollective.com](http://www.woostercollective.com)
- <http://youtube.com/watch?v=GDeaUraYOoQ&feature=related>