

Flygtige forbindelser og midlertidige mobiliseringer

Om kulturel produktion på Roskilde Festival

Munkgård Pedersen, Kristine

Document Version

Final published version

Publication date:

2010

License

Unspecified

Citation for published version (APA):

Munkgård Pedersen, K. (2010). *Flygtige forbindelser og midlertidige mobiliseringer: Om kulturel produktion på Roskilde Festival*. Copenhagen Business School [Phd]. Ph.d. Serie No. 20.2010

[Link to publication in CBS Research Portal](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us (research.lib@cbs.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 04. Jul. 2025

ISSN 0906-6934
ISBN 978-87-593-8433-6



Flygtige forbindelser og midlertidige mobiliseringer · Om kulturel produktion på Roskilde Festival

Ph.d.-serie 20.2010

FLYGTIGE FORBINDELSER OG MIDLERTIDIGE MOBILISERINGER

OM KULTUREL PRODUKTION PÅ ROSKILDE FESTIVAL

Kristine Munkgård Pedersen
Maj 2010

Ph.D-afhandling
Hovedvejleder: Jørgen Ole Bærenholdt
Institut for Interkulturel Kommunikation og Ledelse
Copenhagen Business School

Flygtige forbindelser og midlertidige mobiliseringer

Kristine Munkgård Pedersen
Flygtige forbindelser og midlertidige mobiliseringer
Om kulturel produktion på Roskilde Festival

1. udgave 2010
Ph.d. serie 20.2010

© Forfatteren

ISBN: 978-87-593-8433-6
ISSN: 0906-6934

Doctoral School of Organisation and Management Studies (OMS) er et tværvideenskabeligt forskningsmiljø på Copenhagen Business School for ph.d.-stipendiater, der teoretisk og empirisk beskæftiger sig med organisation og ledelse i private, offentlige og frivillige organisationer.

Alle rettigheder forbeholdes.

Kopiering fra denne bog må kun finde sted på institutioner, der har indgået aftale med COPY-DAN, og kun inden for de i aftalen nævnte rammer. Undtaget herfra er korte uddrag til anmeldelse.

Kristine Munkgård Pedersen

Flygtige forbindelser og midlertidige mobiliseringer

Om kulturel produktion på Roskilde Festival

CBS / Copenhagen Business School

Doctoral School of Organisation and Management Studies

Ph.d. serie 20.2010

Indholdsfortegnelse

Liste over figurer og fotografier	5
Abstract	7
Forord	9
1. Et studie af Roskilde Festivals socio-materielle tilblivelse	11
1.1. Afhandlingens opbygning.....	15
2. Kulturel produktion - festivalen som begivenhed og bevægelse	18
2.1. Festivalforskning mellem ritualer og events	20
2.2. Symboler og magt	22
2.3. Organisation og industrier	24
2.4. Kulturens materialisering.....	26
2.5. En anden socio-materiel tilgang - ANT	30
2.6. ANT på Roskilde	33
2.7. Et heterogent mix - et netværk af mening og materialitet.....	35
3. Metode og proces	37
3.1. Rum, symbolik og materialitet.....	37
3.2. Teoretisk indkredsning.....	39
3.3. Translationsetnografi	41
3.4. Ting og tale - deres forskellige status	46
3.5. Mig og Roskilde.....	48
3.6. Ethiske overvejelser	49
4. Fest og protest: Roskilde Festivals socio-æstetik	51
4.1. Oplevelseslandskabet Roskilde Festival	52
4.2. Indre Plads	54
4.3. Camping.....	58
4.4. Menneskelandskabet	60
4.5. Roskilde Festivals kulturhistoriske rødder	62

4.6. Liminalt rum.....	64
4.7. Festivalen som modkultur.....	67
4.8. Oppositionel identitet i musik og kultur.....	68
4.9. Publikum og performere - en spejling.....	72
4.10. Opsummering.....	73
5. Nonprofit - Social profit.....	74
5.1. Økonomi og kulturel produktion.....	75
5.2. Musik og markedsplads.....	76
5.3. Musikfestivaler og deres legekammerater.....	78
5.4. Non-profit og identitet.....	79
5.5. Ambivalens i praksis.....	81
5.6. De subkulturelle producenter.....	84
5.7. Den etiske økonomi.....	85
5.8. Konklusion.....	89
6. Porøs produktion.....	91
Hvem og hvad skal have opmærksomhed?.....	93
6.1. At forestille sig Cosmopol.....	94
Den indledende involvering - accept og kontrovers om projektets problematik.....	96
En sammenvævning af erfaringer og inspiration.....	98
Det semantiske netværk involverer nye aktører.....	101
Aktører og ideer mødes.....	102
At designe involvering.....	106
Problematisk materialitet.....	110
Diversitet som idé, praksis og form.....	114
Semantik på vej mod stabilitet.....	117
6.2. At samle Cosmopol.....	118
Synlige og usynlige netværk.....	119
Desorienterede aktører.....	120
At arbejde det sociale frem.....	123
Festens roller og rekvisitter.....	125
Byens tegn - et håndarbejde.....	126

Inkompetence i brand	130
Sikkerhed - en alliance mellem moral og materialitet	131
Fra samarbejdsvillig diskurs til modstridende materialitet	132
6.3. At alliere sig med publikum	135
Roooooskiil!de!	136
Festivalfotos - en fælles imageproduktion	139
Breakdance - løst manuskript og få rekvisitter	142
"Få en ny ven" - en materiel metafor	146
Galleri V1 - involverende diskurs og demotiverende materialitet	147
Øl og klager	153
Synlighed	154
Opsamling: manuskripter, materialitet og mobilisering	155
6.4. Konklusion - et porøst netværk af mening og materialitet	157
7. Det arrangerede kontroltab	159
7.1. Grænseoverskridelse og kontroltab	160
Risky business	163
7.2. Ansvar og grænseoverskridelse	164
7.3. Kontrollens materialitet	165
7.4. Orange Scene - at designe kontrol	166
Orange Scenes omkonfigurering	170
Modstridende teknologier	171
At materialisere intensitet	172
Institutionaliseret teknologi	173
Omsorgsfuld teknologi	176
7.5. En socio-materiel alliance mellem ansvar og grænseoverskridelse	178
8. Konklusion	180
Dansk resumé	184
Litteraturliste	185

Liste over figurer og fotografier

Figur 1: Kort over Roskilde Festivals Indre Plads, 2008.....	55
Figur 2: Kort over festivalområdet.....	56
Figur 3: Kunst og events på Indre Plads.....	57
Figur 4: Festivalens midlertidige landskab.....	59
Figur 5: Festivallandskabets mest markante træk: publikum.....	61
Figur 6: Mødet mellem publikum og kunstnere.....	71
Figur 7: Festivalens kommercielle landskab.....	77
Figur 8: Cosmopols projektbeskrivelse.....	95
Figur 9: Visuel og programmatisk fremstilling af Cosmopol.....	99
Figur 10: Januar måned: Workshop på Havsteensvej.....	105
Figur 11: Illustrationer fra Mortens power point.....	108
Figur 12: Slide fra Mortens power point præsentation.....	109
Figur 13: Mortens visualisering af hvordan Cosmopol skal se ud.....	111
Figur 14: Mortens slide er et nedslag i translationsprocessen.....	112
Figur 15: Et led i designprocessen. Ideer fastholdt på post its.....	115
Figur 16: Cosmopolprojektet efter den kollektive oversættelse.....	116
Figur 17: Frivillige i Kunst & Events hovedkvarter.....	122
Figur 18: Graffitimalerne udsmykker Cosmopol.....	127
Figur 19: Skitse og scenemaleri - inskription og oversættelse.....	128
Figur 20: Graffitiarbejde på Cosmopol.....	129
Figur 21: Cosmopol i aktion.....	135
Figur 22: Hacky-sackspillere.....	136
Figur 23: Roskillz - hiphop battle på Cosmopol.....	137
Figur 24: Per Vers på Cosmopol.....	138
Figur 25: Fotografering til projektet "Stop and stare".....	141
Figur 26: Breakdance på Cosmopol.....	144
Figur 27: Publikum og dansere på Cosmopol.....	145
Figur 28: Galleri V1 på Cosmopol.....	149
Figur 29: Plakater på galleriet.....	150
Figur 30: Inskription til publikumsmobilisering.....	152
Figur 31: Begrænset aktivitet på plakatgalleriets terrasse.....	153
Figur 32: Midlertidig grænseoverskridelse.....	162

Figur 33: Koncert på Orange Scene.....	166
Figur 34: Roskilde Festivals logo	167
Figur 35: Orange Scene 2000.	174
Figur 36: Orange Scene 2000.	174
Figur 37: Orange Scene 2008.	175
Figur 38: Orange Scene før ulykken i 2000.....	177
Figur 39: Orange Scene efter redesignet.....	177
Figur 40: Det risikofrie kontroltab.....	179

Abstract

Ephemeral connections and temporary mobilizations

The dissertation explores how cultural production is unfolding at Roskilde Festival – the biggest music- and culture festival in Denmark. The overall question being addressed is how the festival is assembled. The question is explored through four subquestions related to the cultural expressions, identity and materiality of the festival.

The first part of the dissertation investigates the specificity of the festival's audience-based culture. The symbolic and historical connections between the festival and the 1960s' cultural activism is argued to be of an importance to the socio-aesthetics, performed jointly by audience as well as performers.

The dissertation further investigates how the identity of the festival is being negotiated between a number of different commercial and cultural actors: sponsors, volunteers and artists among others. The many different economic and cultural practices and values converge when the festival ground is being transformed from anonymous space to festival space embracing both cultural and commercial content. In this regard the dissertation investigates how the valuebased economic logics of subcultural production is debated and negotiated during the practices of materializing space. It is argued that the complexity of the festival identity adds to the credibility of the festival and its many different producers.

The second part of the dissertation is a socio-material analysis of two festival projects. One is the hybrid festival area *Cosmopol*, the other is the *Orange Stage* area. The analyses are based on a research agenda developed by the Actor-Network-Theory (ANT) which explores how ideas are materialised through processes of interaction, translation and involvement. The explorations explain how subcultural attitudes, practices of transgression and oppositional identity are distributed through an ephemeral network of actors including humans (volunteers, artists, performers) and things (scenes, art works, graffiti, pictures and music) which forge performative alliances with the festival audience.

The aim of these investigations of the microprocesses of the festival making is to show the dynamics of cultural production, so as to emphasize the numerous movements that need to be mobilized in order to stabilize the festival event.

Forord

Arbejdet med at skrive afhandlingen om festivalkultur og kreativ produktion har ført mig gennem såvel fagligt mudder som suveræne solskinsdage. Resultatet må jeg takke mig selv for, men det kunne under ingen omstændigheder være blevet til uden indflydelse og opbakning fra en lang række mennesker, som jeg gerne vil takke for at have hjulpet og inspireret mig gennem mit Ph.D.-forløb.

Først og fremmest vil jeg gerne takke Roskilde Festivalorganisationen, herunder medlemmerne i Cosmopol- og Kunst- og Events projektgrupper og i særdeleshed Bodil Nielsen og Christian Dam for åbent at lade mig indgå i festivalarbejdets forskellige processer og følge projekter og relationer tage form.

Også en stor tak til Jes Vagnby for de inspirerende samtaler og skarpe analyser af festivalens tematik, kultur og landskab, der på mange måder har dannet fundamentet for afhandlingen og som til stadighed minder mig om Roskilde Festivals betydning – også uden for Dyrskepladsens indhegning.

Desuden er jeg taknemmelig for det åbne og tværfaglige miljø som præger Copenhagen Business School og mit institut IKL, hvor jeg har fået tilpas med fællesskab til at føle mig hjemme og alligevel frihed nok til at være mig selv – fagligt, såvel som personligt. Mange gode kolleger har gjort hverdagen sjovere – ikke mindst tak til jer Anne, Julie, Linda, Marie, Luke, Morten, Arthur, Wencke og Hubert.

På såvel det faglige såvel som personlige plan har deltagelsen i Creative Encounters' forskningsmiljø i Rosenvillaen været af stor betydning for min forskning. Særlig tak til Brian Moeran der fungerede som vejleder en periode, hvor jeg havde akut brug for faglig og moralsk opbakning, til Lise Skov for spændende samtaler og til Ana, Nina og Janne for faglig, såvel som menneskelig indlevelse.

Tak til Lilie Chouliaraki og Eric Guthey for vejledning og inspiration undervejs i processen.

Og en helt særlig tak til min vejleder Jørgen Ole Bærenholdt, der har været en uvurderlig hjælp i afhandlingens afgørende fase og som på forbilledlig vis har øst af sin faglighed og opbakning.

Vigtigt at nævne er også de dygtige fotografer hvis arbejde jeg har fået lov at bruge i afhandlingen. Det drejer sig om Mads Danquah, Andreas Koefoed, Jens Dige og Thomas Kjær.

Og tak til mine korrekturlæsere Sine Schmidt, Tove og Leif.

Og sidst, men vigtigst af alt tak til min dejlige familie Andrea, Frederikke og Lars for kærlighed, indsigt og omsorg.

Kristine Munkgård Pedersen

Maj 2010

1. Et studie af Roskilde Festivals socio-materielle tilblivelse

Roskilde Festival. Danmarks største kulturbegivenhed. En ikonisk rockinstitution. En overvældende og storslået oplevelse. Det er med rette de ekstraordinære adjektiver, der må tages i brug, når ambitionen er at beskrive Danmarks største og ældste musikfestival. Mere end 100.000 mennesker er samlet, når festivalen finder sted hvert år i starten af juli måned på Dyrskepladsen lidt uden for Roskilde. Hundrevis af verdens førende musikere og artister sørger for at levere de store musikalske øjeblikke, og mere end 20.000 frivillige hjælper til med planlægningen, opførelsen og gennemførelsen af begivenheden, der kortvarigt gør festivalen til Danmarks femte største by.¹

Roskilde Festival er stor, ingen tvivl om det. Men i de voldsomme tal og tillægsord fremstår festivalen også overvældende bastant, homogen og næsten mytologisk. Som en kolos uden sammenføjninger eller sprækker, opstået ud af historiens vingesus. Men Roskilde Festival er ikke kun imponerende og kolossal – den er også lillebitte, som de tusindvis af skruer, der holder hegn og scener på plads; mikroskopisk, som den promille alle har i blodet og flygtig som de toner, der synges på Odeon lørdag nat og et yderst konkret resultat af tusindvis af menneskers produktive og ekspressive engagement.

Min afhandling handler om oplevelseslandskabet Roskilde Festival, men kun marginalt om den store, ikoniske, genkendelige Roskilde Festival og meget mere om de detaljer, der er medvirkende til at muliggøre den storslåede begivenhed. I den forstand fungerer Roskilde Festival både som ramme og som case for noget andet og mere end sig selv, nemlig som en case om flygtig kulturel produktion skabt med publikums ekspressive udtryk for øje.

¹ Fremgår af festivalens officielle hjemmeside www.roskilde-festival.dk

Meget af det vi ved om kulturel produktion er beskrevet med organisationsstudiernes tematik (Caves 2000, Petersson & Arnand 2004), der som sin forudsætning har en forståelse af kulturproduktionens institutioner, netværk og industrier som relativt stabile enheder. I kontrast hertil er der i dag mange aktører, der beskæftiger sig med kulturel produktion uden at være indlejret i stabile, institutionelle rammer (for eksempel i musikindustrien, jf. Williamson & Cloonan 2007).

For en generation siden var kulturelle organisationer designet og udtænkt til at være holdbare og stabile. I dag består kulturel produktion og kreative scener af forskelligartet, spredt talent, som hægtes kortvarigt sammen i events og projekter, som eksisterer kortvarigt og opløses hurtigt. Disse events er oven i købet præget af multi-æstetisk tværfaglighed, der typisk involverer både musik, kunst, arkitektur, performance og mad i en hybrid bevægelse (Arvidsson 2008, Holt 2010).

På forbrugssiden er det for længst blevet iagttaget, at kulturelt forbrug i høj grad handler om livsstil, fortolkning og identitet, der udspiller sig på tværs af konventionelle diskurser om finkultur og populærkultur. Og det er anerkendt at performative praksisser og selviscenesættelse spiller sammen med fortolkninger af de symbolske diskurser, der knyttes til forbrug, hvad enten forbruget drejer sig om mode (Woodward 2005), turisme (Bærenholdt et. Al. 2004) eller musik (Frith 1996).

I kontrast synes der at mangle samme lydhørhed over for de forskellige former for kulturel produktion, der er indlejret i lignende sensitive fortolkningskonfigurationer som forbrugskulturen. De hybride produktionsnetværk, som jeg refererer til, er primært blevet analyseret i en kontekst af "undergrund" eller subkultur (Hebdige 1997), hvor det er symbolske elementer, der tydeligst står frem i analyserne, frem for produktionsprocesserne til trods for, at de i mange kulturindustrier indgår som vigtigt vækstlag. Det gælder modeindustrien, der er kendt for at læse og låne fra undergrunden på både symbolsk og praktisk niveau (McRobbie 2002), det gælder i høj grad musikindustrien, det gælder reklameindustrien (Frank 1997) og det gælder på forskellige niveauer for film- og spilindustrien.

Alligevel forholder analyser af kulturel produktion sig næsten udelukkende til professionel produktion. Produktion, der ikke er industriel, kommerciel eller professionel, hører til i kategorien "kultur", hvor de produktive, kreative, økonomiske og ma-

terielle elementer synes at blive overset til fordel for identitet, symboler og livsstil (jf. Reyes 2008).

Jeg vil argumentere for, at det giver god mening at undersøge de netværk af produktion, der udføres uden for rammerne af velkendte kulturelle institutioner såsom "pladebranchen", "filmindustrien" og "kunstmuseer". Både ud fra en skepsis over for om det overhovedet er muligt at identificere sådanne "øer" af isoleret produktion, som branche, industri og institutionstænkningen delvis forudsætter. Og ud fra en empirisk iagttagelse af, at megen kulturel produktion forekommer at blive tænkt, følt, sammenbragt, performet og forbrugt på tværs eller uden for konventionelle institutionelle rammer. Et hurtigt vue over de kulturproduktioner, der præger overskrifter og dagligdag, byder således på undergrundsfestivaler sponsoreret af globale jeansfirmaer, kunstperformances, der væves sammen med kulinariske nyfortolkninger, tøjproduktion, der tager form som hjælpeprogrammer og omvendt. I mange af sådanne produktioner optræder musikere, der også er pædagoger, studerende, der er festmagere, modedesignere, der også spiller trommer, trommeslagere, der laver grafik, grafikere, der laver graffiti, graffitimalere, der også er arkitekter. Det de har til fælles, er at de alle puffer, skubber, pusher og skaber kultur, der ikke særlig let lader sig sætte i bås i hverken institutioner eller kategorier.

At bruge Roskilde Festival som afsæt for at undersøge, hvordan kultur produceres i et flygtigt midlertidigt netværk, er delvist et paradoks, for som nævnt indledningsvist er Roskilde Festival netop selv en institution. Når det alligevel giver mening, er det fordi festivalen også er et af de mest markante eksempler på midlertidig og hybrid kulturproduktion. Festivalens organisationsform er i sig selv et eksempel på en flygtig konfiguration givet festivalbegivenhedens midlertidige karakter. Derudover byder festivalen på en overflod af kunstneriske aktører, for selvom festivalen først og fremmest er kendt for sit musikprogram, involverer festivalen også en lang række andre kreative udøvere, fra dansere og performance kunstnere, til graffitimalere og billedkunstnere, for ikke at tale om publikum selv, hvis performative praksis er en central del af den kulturelle oplevelse på festivalen.

Det er i denne kontekst at afhandlingen ønsker at bidrage til en forståelse af kulturel produktion uden for de professionelle kulturindustrier, ved at analysere til-

blivelsen af festivalens hybride oplevelsesrum, en proces der involverer en række forskellige, løst koblede, aktører - fra kunstnere til publikum. I kontrast til denne kompleksitet er det et enkelt, empirisk spørgsmål afhandlingen stiller, nemlig *hvordan Roskilde Festival bliver til?* Et spørgsmål der både henviser til hvordan festivalens rum opstår, udvikles og udfoldes og hvem der er involveret i den hybride kulturproduktion, hvori festivalens socio-æstetik iscenesættes. For at belyse og diskutere det overordnede spørgsmål stiller jeg en række underspørgsmål, der på forskellig vis afsøger brudflader og forhandlinger på festivaltilblivelsens forskellige niveauer. Det drejer sig om følgende spørgsmål:

- Hvad kendetegner den socio-æstetik, der udspilles af deltagerne på Roskilde Festival? (kapitel 4)
- Hvordan forhandler festivalens mange kulturelle og kommercielle aktører begivenhedens identitet og æstetiske udtryk? (kapitel 5)
- Hvordan produceres Roskilde Festival i organisationens hverdagspraksisser? (kapitel 6)
- Hvordan balancerer Roskilde Festival det tilsyneladende paradoksale krav om både at arrangere og kontrollere festivalkulturens kontroltab? (kapitel 7)

Disse spørgsmål åbner for en diskussion af kulturel produktion, forstået som en relationel praksis, hvori der både indgår mennesker, ting, fantasi, fortolkning og forhandling - en empirisk pointe der kan bruges til at sætte både kulturel, social og teknologisk determinisme i relief. Med et fokus på kulturproduktionens relationer åbnes der desuden op for at studere de aktiviteter og handlinger, der indgår i kulturelle iscenesættelser i samspil med publikums forventninger og performative praksisser.

Vender vi dette blik mod Roskilde Festivals vilde udtryk af ungdom, alkohol og musik fremkommer et billede, der i stedet for kun at se festivalen som en rituel begivenhed, også formår at begribe detaljerne, alliancerne og forhandlingerne og dermed *bevægelsen* og foranderligheden i den kulturelle produktion.

Med disse indledende betragtninger ønsker jeg at belyse og diskutere hvordan et midlertidigt kulturelt projekt udfolder og udvikler sig, samt hvilke udfordringer,

interesser og dilemmaer der knytter sig til den flygtige kulturproduktion, som den udfolder sig på Roskilde Festival.

Afhandlingens overordnede empiriske spørgsmål adresserer således, hvorledes festivalens socio-æstetik er organiseret og udviklet, hvilket er et spørgsmål med relevans på flere planer. For det første bidrager det til den sparsomme litteratur om Roskilde Festival, som på trods af sin status som Danmarks største kulturbegivenhed ikke er blevet studeret nævneværdigt, hverken som kulturelt eller organisatorisk fænomen. Eneste undtagelse er Johanne Korsdal Sørensen (Sørensen 2009) afhandling fra 2009, der omhandler det rituelle stof(mis)brug blandt festivalgængerne; en analyse der giver en omfattende indsigt i festivalkulturens iscenesættelse af risiko, frihed og kontrol. Den sparsomme forskning der ellers findes om festivalen, har omhandlet risikoledeelse (Rerup 2004), oplevelsesdesign (Hansen 2007), turisme (Bærenholdt & Haldrup 2006), ledelse og regionaludvikling (Sundbo 2004) og senest innovation (Hjalager 2009) og altså i højere grad brugt festivalen til at belyse eksterne fænomener, frem for festivalen selv.

Derudover er afhandlingens problemstilling også interessant uden for en festival-kontekst. Studier af kulturel og kunstnerisk innovation forstået som forbindelsen mellem idé og kulturelt artefakt har længe været overset til fordel for fortolkninger af det færdige kunstværk, kunstens sociale status (Bourdieu 1984) eller kunstverdenens arbejdsdeling (Becker 1982). Der synes dog at være en stigende interesse for at forstå, hvordan materialitet og mening kobles i de forskellige teknologiske (Reyes 2008), organisatoriske (Strandvad 2008) og fortolkende (Mechior 2009) processer involveret i kulturel produktion, og det er afhandlingens ambition at bidrage til denne sociomaterielle diskussion.

1.1. Afhandlingens opbygning

Afhandlingen er overordnet struktureret i tre dele. *Første del* består af projektets teoretiske og metodiske grundlag og antagelser delt op på et teoretisk kapitel og et metodekapitel. *Anden del* fokuserer overordnet på festivalen. Dels gennem en essayistisk beskrivelse af festivalens historik og socio-æstetik og dels gennem en analyse af festivalnetværkets identitetsmæssige mobilisering. *Tredje del* handler om festivalens socio-materielle produktion. Dels gennem en etnografisk analyse af

Cosmopolscenens tilblivelse og dels i analysen af Orange Scenes re-design. Kapitlernes indhold er som følger:

Kapitel 2. Kulturel produktion - festivalen som begivenhed og bevægelse præsenterer afhandlingens teoretiske afvejninger med afsæt i en redegørelse og diskussion af litteratur om kulturel produktion. Afhandlingen afsøger diskussionerne inden for kulturstudier, *production-of-culture-perspective*, materielle kulturstudier og Aktør Netværk Teori og inddrager pointer fra alle fire perspektiver, ud fra en betragtning om at kulturproduktionens symbolske, organisatoriske og materielle aspekter må begribes i en sammenhæng.

Kapitel 3. Metode og proces - at navigere mellem praksis, ting og tale, beskriver og diskuteres de metodiske overvejelser bag afhandlingen, ikke mindst de metodiske beslutninger, der har præget det etnografiske feltarbejde i festivalorganisationen.

Kapitel 4. Fest og protest - Roskilde Festivals socio-æstetik er en essayistisk af-søgning af festivalkulturen med afsæt i Roskilde Festivals sanselige oplevelses-landskab. Herfra føres festivalens konkrete og symbolske forbindelser til 1960ernes aktivistiske kultur og musik, samt til en generel oppositionel socio-æstetik, der udføres og iscenesættes kollektivt af såvel festivalens artister som dens publikum.

Kapitel 5. Etisk økonomi og social profit fører perspektivet fra den euforiske begivenhed til de værdibaserede logikker, der mobiliserer de løst koblede kreative producenter, der frivilligt og uden betaling involverer sig i festivalnetværket.

Kapitel 6. Porøs produktion er en socio-materiel analyse af tilblivelsesprocesser i et konkret festivalprojekt - festivalbydelen Cosmopol. Analysen baserer sig på et Aktør-Netværk-Teoretisk vokabular og undersøger, hvorledes ideer materialiseres gennem interaktion, oversættelse og engagement i et hybridt netværk. I analysen redegøres for hvorledes subkulturelle attituder, musikalsk og billedkunstnerisk symbolik med referencer til undergrundens outsider-diskurs, distribueres til et flygtigt, heterogent netværk af aktører i form af både mennesker (artister, performere, kunstnere) og ting (scener, kunstværker, graffiti, billeder og lyd), der igen kobler sig i performative alliancer med publikum. Pointen i kapitlet er at vise dy-

namikken i den kulturelle produktion og dermed understrege de produktive og kreative bevægelser, der skal mobiliseres for at opretholde festivalbegivenheden.

Kapitel 7. At kontrollere kontroltabet viderefører den socio-materielle tilgang til festivalrummet, men med en ændret optik. Den detaljerede etnografi er skiftet ud med en overordnet analyse af, hvordan festivalorganisationen håndterer det latente paradoks det er at iscenesætte og kontrollere vildskab. I analysen redegøres for, hvordan paradokset ophæves gennem en alliance mellem arrangører, publikum og omsorgsfuld materialitet.

Kapitel 8. Konklusion – socio-materielle alliancer mellem flygtighed og stabilitet. I afhandlingens sidste kapitel redegøres for afhandlingens analytiske resultater og pointer.

2. Kulturel produktion - festivalen som begivenhed og bevægelse

Hvordan produceres kultur? Og hvordan produceres den specifikt på Roskilde Festival? Det tilsyneladende simple spørgsmål om, hvem og hvordan festivalen bliver til er ikke et spørgsmål, der let lader sig besvare. Festivalen er på mange måder en hybrid, der blander forskellige udtryksformer, og mange af dem opstår i tæt samspil med publikum. Festivalens liminale kultur skabes, leves og performes af såvel publikum, kunstnere og frivillige. Yderligere stammer en stor del af festivalens symbolske "manuskript" fra film, romaner, tv, radio og fra historiske fremstillinger af tidligere festivaler, både Roskilde festivaler og andre - danske, såvel som udenlandske.² Den flygtige og projektbaserede organisationstruktur er en yderligere indikation af festivalens porøse og distribuerede tilblivelsesproces. Med andre ord overskrider festivalproduktionen en række organisatoriske, og ikke mindst teoretiske rammer for kreativ og kulturel produktion. Spørgsmålet er, hvordan denne kompleksitet bør belyses?

Paradoksalt nok synes der at være et skel mellem den store politiske³ og akademiske interesse, som oplevelsesøkonomi og kreative industrier har været genstand for (Florida 2002, O'Dell 2002, Power & Scott 2004, Löfgren & Willim 2006, Banks 2007, Bærenholdt & Sundbo 2007) og de relativt få analyser af konkret kreativ produktion (problematiseret af blandt andre Jeffcutt & Pratt 2002, Bæren-

² Filmen Woodstock er for eksempel en film, der har haft ikonografisk betydning for opfattelsen af den moderne rockfestival.

³ Se for eksempel "Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien - fem nye skidt på vejen", Regeringen 2003 og "Danmark skal vinde på kreativitet: Perspektiver for dansk uddannelse og forskning i oplevelsesøkonomien" fra Videnskabsministeriets arbejdsgruppe vedr. oplevelsesøkonomi 2005

holdt 2007, Hein 2007, Holt 2010). Selvom der er en stigende interesse for at forstå mikroprocesserne i kulturudvikling, herunder iscenesættelsen og formidlingen af symbolske artefakter (Hennion 1997, Johannesson 2007, Reyes 2008, Strandvad 2008), beskæftiger størstedelen af de analyser, der omhandler kulturel produktion sig med de processer, der *omgiver* kunst- og kulturproduktionen. Det er sjældent, at det er selve produktionen af symbolsk indhold, der undersøges (jf. Holt 2010), hvilket betyder at sammenhængen mellem æstetik og organisation oftest overses. Som Antoine Hennion, en af de relativt få der arbejder på at overskride dette skel, påpeger, har kunstsociologien oftest behandlet det kulturelle udtryk stedmoderligt:

"With various degrees of aggressiveness, sociologies of art have come out against the primacy of the work of art, either by attempting to denounce it as an illusion in equating it with mechanisms of belief (Bourdieu 1979) or more simply, by ignoring the question of its value." (Hennion 1997: 415)

Ligeledes fremhæves kulturorganisationens interne værdier også som afgørende for forståelsen af dens kulturproduktion. Som Keith Negus formulerer forbindelsen mellem den kulturelle organisation og den kulturelle produktion, består den af både arbejdspraksisser, identitet og værdier og kan ikke reduceres til et enten eller:

"(...) in studying the production of culture it is necessary to understand not only the technical processes and economic patterns of manufacturing, organization and distribution. It is also important to understand the culture - the ways of life - through and within which music, films and hardware technologies are made and given meaning." (Negus 1997: s. 69)

Formålet med dette kapitel er at præsentere en række relevante teoretiske perspektiver på fænomenet kulturel produktion for at diskutere, hvordan skellet mellem sociologi, materialitet og æstetik kan overskrides. Og endelig hvordan de forskellige perspektiver kan bidrage til at forstå skabelsen såvel som udførelsen af Roskilde Festival.

2.1. Festivalforskning mellem ritualer og events

Hvad er en festival? Som Alessandro Falassi skriver i sit essay om festivalens morfologi (Falassi 1984), er en festival en begivenhed, et socialt fænomen, der eksisterer i stort set alle kulturer. I den forstand dækker begrebet festival en lang række af begivenheder:

"(...) a constellation of very different events, sacred and profane, private and public, sanctioning tradition and introducing innovation, proposing nostalgic revivals, providing the expressive means for the survival of the most archaic folk customs, and celebrating the highly speculative and experimental avant-gardes of the elite fine arts" (Falassi 1987:3).

Den mangfoldighed Falassi påpeger, indikerer ikke blot det store antal festivaler og deres forskelligartede historier, oprindelser og betydninger, men også, at de kan blive belyst fra mange forskellige vinkler.

Overordnet falder analyserne af festivaler inden for fire traditioner. Inden for humaniora og kulturstudier er festivalen først og fremmest blevet analyseret som rituelle udtryk for religion og kultur (eks. Turner 1987, Zumwalt 1987). Fra en anden, mere instrumentel vinkel er festivaler blevet analyseret i studier inden for eventmanagement, primært med henblik på at forstå problemstillinger vedrørende ledelse, logistik, evalueringer og organisation (eks. Allen, Harris, Jago & Veal 2000, Bowdin 2006). Festivaler er også blevet undersøgt indenfor en kontekst af faglig kappestrid (jf. Moeran & Strandvad 2009) (eks. Lampel & Meyer 2008, Skov 2006). Endeligt er festivaler blevet analyseret på linje med andre store kulturbegivenheder for at belyse deres økonomiske betydning i studier af henholdsvis regionaludvikling og branding. (eks. Frey 1994, Kasimati 2003, Sundbo 2004).

På hver deres måde omhandler disse forskellige tilgange festivalernes produktion og performance, men som konsekvens af forskellige traditioner, interesser og ontologiske perspektiver berører de forskellige felter stort set ikke hinanden. Det betyder blandt andet, at de bidrag, der omhandler festivalproduktion, stort set ikke belyser festivalens kulturelle indhold og betydning, ligesom de overser, hvordan det kulturelle indhold opstår, udvikles og materialiseres i tæt kontakt med event-

organisationen. Omvendt synes de etnografiske og antropologiske festivalstudier at overdrive de indlejrede, autentiske og stabile karaktertræk ved festivalernes struktur og symbolske betydning, blandt andet fordi de organisatoriske elementer ved festivaltilblivelsen udelades.

Ligesom det er tilfældet i mange diskussioner om kulturel produktion, er der således en tendens til at adskille det sociale og det materielle; den tekniske og symbolske dimension. Denne teoretiske og tematiske adskillelse kan også iagttages i mange andre studier af kulturelle artefakter og praksisser, en iagttagelse, der gælder for såvel design (jf. Hastrup 2006), turisme (jf. Haldrup & Larsen 2006), musik (jf. Hennion 1997) og events (jf. Holt 2010). Fastholdes denne dikotomi i studiet af Roskilde Festival, bliver det svært at forstå, at festivalproduktionen skulle have betydning for festivalkulturen eller omvendt.

Med andre ord bør festivalen belyses som kulturel og symbolsk repræsentation, men også som kontinuerlig kulturel produktion, hvor netop studiet af hvordan festivalen *gøres*, forhåbentlig kan afdække det symbiotiske forhold mellem festivalens produktionsnetværk, forskellige kulturelle genrer og udtryk og det medproducerende publikum.

I det følgende afsnit vil jeg diskutere hvordan kulturel tilblivelse i bred forstand er blevet analyseret i forskellige teoretiske traditioner og hvilke styrker og svagheder, der er forbundet med de respektive perspektiver. Den litteratur, jeg behandler, kan inddeles i tre forskellige tematiske felter, der på hver sin måde har fokuseret på forskellige kulturelle problemstillinger. Min opdeling er således både en teoretisk og en tematisk gennemgang. Første tema er den kulturelle "tekst" og dens symbolske betydning, der især er blevet behandlet i det mangfoldige felt af kulturstudier, der har beskæftiget sig med kulturens udtryk i bred forstand. Andet tema er kulturproduktionens organisatoriske udfordringer; problemstillinger, der primært er blevet belyst af kultursociologer. Tredje tema omhandler studier af kulturelle materialiseringsprocesser, der hovedsageligt er blevet analyseret af antropologer og etnologer inden for materielle kulturstudier. Afslutningsvis vil jeg diskutere og perspektivere kulturel tilblivelse på Roskilde Festival i forhold til et felt udenfor det traditionelt kulturteoretiske, nemlig Aktør Netværk Teori (ANT).

2.2. Symboler og magt

Kulturstudiernes analyser hører til de mest fremtrædende tekster om kultur i generel forstand. Dels som følge af kulturstudiernes etablerede status, dels som følge af deres markante konklusioner. At omtale dette brede felt under et er ikke helt på sin plads, mangfoldigheden i kulturstudierne taget i betragtning. Alligevel gælder det overordnet, at kulturstudierne har fokus på historiens store bevægelser og forbindelser. Som konsekvens omhandler kulturanalyserne oftest problematiske forhold vedrørende magt, politik og økonomi (gerne køn og klasse). Som Kellner og Durham (Durham & Kellner 2001) skriver i deres definitoriske indkredsning, er kultur fyldt med mening og betydning, der også har politisk og social betydning og det er disse kulturstudierne søger at afdække og forstå:

"Cultural texts are saturated with social meanings, they generate political effects, reproducing or opposing governing social institutions and relations of domination and subordination. Culture can also embody specific political discourses - liberal, conservative, oppositional, or mixed - advancing competing political positions on issues such as the family and sexuality, masculinity and femininity, or violence and war. Cultural representations thus often transcode major political discourses and perspectives presenting, for instance, an array of positions on topics such as sexuality, the state, or religion." (Durham & Kellner 2001: 6)

I centrum for kulturstudiernes analyser står oftest den kulturelle tekst - litteratur, billedkunst, film, tv, reklamer, mode eller arkitektur, men også praksisser som for eksempel forbrug. Forskningens ambition er at identificere tekstens symbolske sprog for at afdække relationer mellem betydning og magt (jf. Hesmondhalgh 2007).

På trods af at det mangfoldige og brogede felt af kulturanalyser har vist sig frugtbart til at analysere en række forskelligartede kulturelle tekster, kategorier, praksisser, rum og artefakter, synes kulturstudierne ikke at være velegnede til at afdække og forstå de mere praktiske, materielle og banale processer, der er involveret i produktionen af kulturens ting og tekster. De institutioner og organisatoriske rammer, som forskellige kulturproduktioner er indlejret i, bliver som regel ignore-

ret som irrelevante (eks. Zukin 1991, Sorkin 1996); det samme gælder forståelsen for kulturens kreative tilblivelse, herunder udvikling og organisering. I stedet fokuseres på det færdige produkt; den kulturelle "tekst," og heraf udledes forestillinger og hypoteser om produktionslogikken bag (jf. MacDonald 2002), en metodik der er blevet problematiseret af kritikere (eks Petersson 1982, MacDonald 2002). Som MacDonald bemærker, er konsekvensen, at der er en tendens til at få øje på dominerende diskurser i stort set alle former for kulturproduktion. I modsætning hertil er MacDonalds pointe, at de aktører og plot der fører til det kulturelle produkt, ofte er langt mere komplekse end en bevidst og konkret meningsindskrivelse. (MacDonald 2002:94).

Som følge af kulturstudiernes fugleperspektiv kan analyserne fremstå sært affolkede og det er svært at placere og forklare kulturelle forandringer som andet end "*dominant cultural interests*", som Sharon MacDonald lidt vrængende citerer kulturstudiernes kortslutning (MacDonald 2002). Ligeledes kan der være en tendens til at fremstille publikum som let modtageligt "offer" for kulturindustriens symbolske budskaber (eks. Sorkin 1996). Dette gælder også i analyser af urbane rum, hvor planlæggere, arkitekter og økonomi synes at flyde sammen i en fælles kapitalistisk logik (Zukin et. Al 1998). Dette synspunkt er ikke blot metodisk svagt, men gør det også umuligt at begribe æstetisk produktion som andet eller mere end økonomisk produktivitet og magt.

Ikke desto mindre besidder kulturstudierne en række stærke analytiske elementer, der er relevante at inddrage i fortolkninger af kulturel produktion, ikke mindst fornemmelsen for kulturens symbolske og værdibaserede elementer. Kulturproduktets indskrivelse i en større kontekst er af samme grund vigtig at inddrage i baggrundsforståelsen for den kulturelle produktion, da denne også ligger som klangbund i den kreative produktion. Rockfestivaler er således ikke tilfældige begivenheder, men kan ses som rituelle iscenesættelser af grundlæggende samfundsmæssige konflikter (Bakhtin 1984), liminale midlertidige fællesskaber (Turner 1987) med et skvæt af ungdomskulturens oppositionelle retorik (Frank 1997, Hebdige 1979), og inddragelsen af denne forståelse synes relevant for forståelsen af Roskilde Festivals kulturprodukt. I afhandlingens konkrete sammenhæng betyder det, at udvalgte kulturstudier af festivaler og ungdomskultur spiller en fremtrædende

plads for forståelsen af Roskilde Festivals betydningsunivers, som vil blive analyseret i kapitel 4 og 5.

2.3. Organisation og industrier

Formuleret nærmest i diametral opposition til kulturstudierne er sociologiske studier af kulturindustrierne, herunder *the-production-of-culture perspective* (Peterson 1976). I kontrast til kulturstudierne er ambitionen for dette perspektiv og lignende organisationsstudier at kaste lys over kulturel produktion ved at analysere de institutionelle og organisatoriske elementer, der er involveret i den kulturelle produktion. Med andre ord den proces hvori kulturen fabrikeres (Tuchman 1983, Jones, Anand & Alvarez 2005). Set fra dette perspektiv er kulturelle forandringer blevet undersøgt, ikke som resultater af politik og ideologi, men som konsekvenser af institutionelle og tekniske forandringer. Af samme grund ligger der også en mere eller mindre udtalt kritik af kulturstudiernes kulturfremstilling i *the-production-of-culture perspective*, som her formuleret af Clinton R. Sanders:

"Stylistic features of cultural products are grounded in more than the conventions and ideologies within production systems. The conventions shaping the form and content of art works and related cultural products are also constrained by other aspects of the social organization surrounding production. The typical division of labour, the available technology, the political and economic characteristics of the larger social milieu in which the production world is embedded, and other socio-structural features shape the product and constrain the process by which it is created, distributed, consumed, and evaluated" (Sanders 1989:23)

The-cultural-production-perspective har i særdeleshed været optaget af, hvordan kulturelle ændringer finder sted. Som udgangspunkt understreges det at kulturelle produkter generelt kun ændres langsomt. Ikke desto mindre kan de langsomme fluktuationer pludselig resultere i store og markante forandringer, med konsekvenser for æstetik og kulturelt udtryk (Petersson & Anand 2004). Ifølge Petersson & Anand afslører disse markante forandringer nogle af de elementer, der har størst indflydelse på kulturel produktion:

"(...) rapid changes expose the constituent elements comprising a field of symbolic production composed of six facets. These include technology, law and regulation, industry structure, organizational structure, occupational career, and market." (Petersson & Anand 2004:313).

En af forfatternes vigtigste pointer er, at de isolerede forandringer hver for sig kan forekomme banale, men at de kan have stor betydning i kombination med andre mindre ændringer og således skabe store og hastige forandringer inden for et kulturelt produktionsfelt.

Studierne har det tilfælles, at de (a) fokuserer på de ekspressive aspekter af kulturen snarere end de værdimæssige, (b) udforsker symbolproduktionens processer, (c) bruger teoretiske og metodiske værktøjer udviklet indenfor organisationsstudier og (d) muliggør sammenlignelige analyser på tværs af forskellige former af kulturel produktion. Den overordnede konklusion er, at kultur ikke er en generel og uforanderlig størrelse, men tværtimod er yderst kontekstafhængig og i stand til hurtigt at ændre udtryk og karakter (Petersson & Anand 2004).

The-cultural-production-perspective opstod ikke ud af det blå. Siden 1950'erne var der blevet lavet adskillige analyser af forskellige former for kulturel produktion, som i høj grad fokuserede på de tilsyneladende banale praksisser involveret i kulturproduktion. Howard Beckers bog *Art Worlds* (1982) omhandlende kunstens kollektive tilblivelse, Paul Hirsch (Hirsch 1972) analyse af kulturindustriens selektionssystemer og Baxandalls historiske afdækning af sammenhænge mellem renessancens malerkunst og periodens socio-økonomiske relationer (Baxandall 1972) har blandt andre været banebrydende. Ikke desto mindre var det først i slutningen af 1970'erne at der var tale om et samlet felt,

*"However, not until publication in 1976 and 1978 of collections entitled *The Production of Culture*, edited by Richard A. Peterson and Lewis A. Coser respectively, did scholars collectively recognize that these and other scattered studies illustrated elements of culture being shaped in the mundane processes of their production." (Peterson & Anand 2004:312).*

Perspektivet opstod i 1970'erne ud fra ønsket om at forstå kultur gennem dens forskellige tilblivelsesprocesser, materielle såvel som institutionelle. Med dette ønske stod perspektivet i høj grad i kontrast til den fremherskende forestilling, nemlig at kultur og social struktur direkte afspejler hinanden. En forestilling der ifølge Peterson og Anand var vidt udbredt blandt samtidige teoretikere, fra marxister til funktionalister.

Produktionsperspektivet og organisationssociologerne har vist at kreativt, kulturelt og kunstnerisk arbejde i særdeleshed er resultatet af samarbejde og en kompleks arbejdsdeling (jf. Hesmondhalgh 2007). *The-production-of-culture-perspective* har yderligere fremhævet forandring og innovation som centrale processer i kulturfremstilling; elementer der adresseres gennem et begrebsapparat, der har organisation, ledelse, økonomi og teknologi som centrale nøgleord (eks. Glynn & Lounsbury 2005, Dempster 2006, Thompson, Jones, Warhurst 2007).

På trods af at *the-production-of-culture perspective* tilbyder en vigtig teoretisk ramme og brugbare værktøjer til analysen af kulturproduktion, har den en række begrænsninger. I særdeleshed er perspektivet blevet kritiseret for sit funktionalistiske perspektiv (eks. af Rosenblum 1978, Tuchman 1982 og Blau 1988), der følger en rationalistisk og objektivistisk logik, der ikke altid synes velegnet til at forstå de sociale, kulturelle og emotionelle fortolkninger, der også er centrale for en forståelse af kulturprodukter. Ikke kun på forbrugssiden, men sandelig også i produktionsprocessen. Yderligere bør det understreges, at sociologien på trods af sit frugtbare bidrag synes at overdrive sit fokus på det "almindelige" ved at lave og skabe kunst og kultur. Ved denne "almindeliggørelse" synes der at gå en forståelse tabt, som gør det svært at få greb om de særlige elementer, der indgår i den kulturelle produktion. Måske i særdeleshed den psykologiske og sociale indlevelse, der synes at kendetegne en del kreativt talent (jf. Cuff 1991, Macdonald 2002, Moeran 2003, Moeran 2005).

2.4. Kulturens materialisering

Det tredje tema jeg ønsker at inddrage, er studier af kulturelle materialiseringsprocesser. I de foregående afsnit har jeg diskuteret de kulturperspektiver, der ana-

lyserer kulturproduktets tekst og kulturproduktets organisering. Problemet med begge disse er, at ingen af dem beskæftiger sig med de kreative processer, der transformerer ideer, betydning, planer og strategier til kulturelle artefakter, hvad enten det nu drejer sig om skabelsen af et museum, en vase eller en sang. Hverken vokabularet hos kulturstudierne eller *the-production-of-culture perspective* er indstillet til at diskutere og forstå disse transformationer eller tilblivelsesprocesser. Derfor vil jeg dreje optikken mod materielle kulturstudier og deres antropologiske og etnografiske metoder. Hvor kulturstudierne er optaget af den symbolske tekst, og organisationssociologerne undersøger de organisationer og institutioner, der cirkulerer disse tekster, har de materielle studier fokus rettet mod håndværk, design og materialer.

Materielle kulturstudier beskæftiger sig, som navnet indikerer, som udgangspunkt med kulturens materielle og "tingslige" substans, og det er denne vinkel, der forener en række forskere fra et bredt spektrum af fag - blandt andet arkæologer, designteoretikere og etnologer:

"At present, material culture studies form a diffuse and relatively uncharted interdisciplinary field of study in which a concept of materiality provides both the starting point and the justification. This field of study centres on the idea that materiality is an integral dimension of culture, and that there are dimensions of social existence that cannot be fully understood without it. Yet the 'material' and the 'cultural' are commonly regarded as fundamentally opposed." (Tiley 2006a:1)

Som Tiley skriver, er det det materielle aspekt, der ansporer og forener det mangfoldige felt af forskere inden for materielle kulturstudier ud fra en ambition om at overskride den traditionelle dualisme mellem mening og materialitet. Teoretisk betyder det, at kulturelle artefakter - kulturens materialitet - anskues som betydningsfulde, indflydelsesrige og afgørende i spørgsmål om kultur og kulturelle forandringsprocesser. Kultur er med andre ord ikke kun et spørgsmål om fortolkning. Argumentationen er, at materialiteter ligesom ord og sprog er med til at konstituere virkeligheden. Det tekniske og sociale lever ikke i adskilte verdener (Dant 2005). Dermed bør studier af kultur ikke blot undersøge kulturens mening og be-

tydning, men også hvad kulturen gør (Kragelund & Otto 2004/2005). Den traditionelle dualisme har betydet, at den materielle verden er blevet belyst enten som en praktisk problemstilling eller konceptuelt som tegn, metafor eller symbol. De to sfæres adskillelse har resulteret i en omverdensforståelse, hvor elementerne enten har haft betydning som tegn eller teknologi - anskuet enten symbolsk eller funktionalistisk. Ved at inddrage materialiteten, retter materielle kulturstudier dermed også en kritik mod henholdsvis funktionalistisk tænkning og kulturstudiernes tendens til at (over)fokuserer på artefaktets betydning og repræsentation, frem for dens performative og praktiske karakter. Således kritiserer Joan Attfield (Attfield 2000) kulturstudiernes tradition for at være nået til et punkt, hvor det er umuligt at udsige noget om verdens beskaffenhed, der ligger udenfor det kritiske perspektiv:

"The material culture perspective de-emphasises the importance given by the theory of representation that prioritises meaning over matter through the interpretation and explanation of ideological cultural codes that are seen to reside behind the false front of appearance conceived as a 'system of signs'. While theoretical studies of representation have done much to explain and interpret the material world so it is no longer possible to 'take it as given', it has also dematerialised it to the extent that we can no longer 'believe our eyes'. Representation theory is concerned primarily with deconstructing the image and does not account for visual encounters that take place outside the critical frame."
(Attfield 2000:42).

Joan Attfield står som repræsentant for en ny drejning i den anglo-amerikanske designforskning, der er stærkt inspireret af materielle kulturstudier, ikke mindst Daniel Millers studier af forbrugskulturer (Miller 1987, Miller 1998). Selv om Attfield først og fremmest undersøger ting i relation til hverdagslivets praksisser, er hendes definition på design som "things with attitude" interessant at inddrage i analysen af kulturel produktion, da den understreger materialitetens intentionalitet. Det samme gælder hendes afsøgning af forholdet mellem æstetik og form i design, som hun artikulerer som en måde at materialisere betydning eller hensigt:

"(...) a practice of making meaning material" (Attfield 2000:42).

Hvor materielle kulturstudier er "enige" om det materielle udgangspunkt, gør de udisciplinerede elementer i disciplinen det en smule mere kompliceret at sige noget generelt om de materielle studiers fokusområder, der dækker et bredt spektrum. Ikke desto mindre synes de forskelligartede bidrag at have det til fælles, at de evner at kombinere det praktiske, det ekspressive og det forestillede, for at bruge Larsen og Pedersens ord (Larsen & Pedersen 2006). Ifølge Materielle Kulturstudier er kulturen heterogen, den har både *sign-value* og *use-value* (Larsen & Pedersen 2006) og det er grundet disse kvaliteter, at studier af såvel teknologi som design (Attfield 2000) har fundet inspiration inden for feltet. Evnen til at involvere sig med overgangene og brudfladerne mellem materialitet og mening (Larsen & Pedersen 2006), teknologi og fortryllelse (Gell 1988, Hastrup 2006), er det, der giver det materielle perspektiv sin analytiske kraft.

På trods af at de materielle kulturstudiers konceptualiseringer giver frugtbare fortolkningsmuligheder, er der en central problemstilling, der bør diskuteres. Ironisk nok er materielle kulturstudier først og fremmest et perspektiv, der har set på materielle *forbrugspraksisser* og ikke *produktionspraksisser*. Ikke desto mindre mener jeg, at dette snarere bør forklares med inter-disciplinære positioneringer end med teoretisk uegnethed. En af de væsentligste forklaringer på forbrugsperspektivet skyldes netop den betydning Millers forbrugsanalyser (jf. Tilley 2006b) har haft for både materielle kulturstudier og designstudier mere generelt. Inspirationen fra Miller har således haft den konsekvens, at analyser af forbrug har overskygget analyser af produktion indenfor feltet. Ifølge Jensen (Jensen 2000) er denne ubalance dog blevet problematiseret af Miller selv, som det også fremgår af denne senere diskussion:

"(...) we still tend to think of consumption as somehow more cultural and production as more economic (...). We find it relatively easy to see diversity in consumption but we constantly use words such as 'capitalism' to describe production and fail to see the way this masks an increasing diversity of commercial practice." (Miller 2003:87).

De forskellige tilgange til det at producere kultur, hvad enten det handler om det symbolske indhold, materialiteten eller organisationen, synes gensidigt at udelukke hinandens domæner. Og der hvor ambitionen er at overskride skellet mellem repræsentation og materialitet, har konsumtionsperspektivet overtaget vokabularet, så der fundamentalt mangler et begrebsapparat til at forstå kultur*produktion*.

I min forskningsproces har jeg oplevet en lignende udfordring. Forsøg på at begribe Roskilde Festivalens symbolske betydning har resulteret i studier af rockmusik, afvigelse, ungdomskultur og alkoholforbrug, men en afsporing i forhold til at forstå festivalens tilblivelse, udvikling, forandring og arbejdspraksisser. Ligesom det modsatte også har gjort sig gældende: forsøg på at forstå organisatoriske processer, ledelse og innovation har forekommet meningsløse, fordi de hurtigt er fremstået som sære universelle begreber påduttet festivalen uden hensyntagen til netop den betydning, festivalen har for dem, der deltager i den, hvad enten det er som frivillige eller som publikummer.

2.5. En anden socio-materiel tilgang - ANT

Forsøget på at finde en teoretisk ramme er således blevet inspireret af de symbolske, de produktive og de materielle kulturperspektiver, men ikke tilfredsstillet. Som et supplement har jeg derfor vendt blikket et andet sted hen, nemlig mod teknologistudier eller nærmere betegnet Aktør Netværk Teorien og dens radikale heterogene blik, der i en storladen bevægelse inddrager fænomenerens socio-materielle beskaffenhed. Aktør Netværk Teorien⁴ (ANT) beskæftiger sig både med repræsentationer og objekter, ligesom både projekt og proces kan rummes inden for dens begrebslige ramme. Til forskel fra de materielle kulturstudier, som teorien tydeligvis deler nogle af de samme perspektiver med, ikke mindst ved påpegnin-gen af det sociale og materielles hybride karakter, har ANT en udtalt interesse i

⁴ Det skal nævnes at det er en tilsnigelse at omtale ANT, som én sammenhængende teori. Dels er den ikke en teori i snæver forstand og dels er den siden analysestrategiens oprindelse blevet debatteret, diskuteret, omformuleret og "tilbagekaldt", således at det i dag ikke er helt korrekt at tale om ANT i ental. Ikke desto mindre er min præsentation her et forsøg på at introducere de overordnede principper, der trods alt gør sig gældende for flertallet af de bidrag, der findes inden for området, hvad enten de går under termen STS eller Material Semiotics (Law 2007).

produktive processer og et bredt vokabular til forståelse af større organisatoriske konfigurationer og innovationsprocesser.

Aktør Netværk Teorien er kort fortalt en materiel-semiotisk analysestrategi, opstået i 1980'erne på baggrund af antropologen Bruno Latour, sociologen John Law og ingeniøren Michael Callons studier inden for forskningsfeltet Science and Technology Studies (STS). Som ophavsmændenes baggrund indikerer, er det dog ikke analyser af naturvidenskab i et naturvidenskabeligt paradigme, som ANT-studierne producerer, men naturvidenskabelige praksisser set gennem sociologiske briller. En stor del af de banebrydende ANT-studier blandt andre bogen *Laboratory Life* (Latour & Woolgar 1979/1986) handler således om hvordan naturvidenskabelige fakta produceres socialt, blandt andet gennem forhandlende og fortolkende praksisser og hvordan fænomener, der fremstår essentielle, kan forstås i relationelle termer.

Netop det relationelle spiller en central rolle i teorien, der blandt andet finder sin inspiration i sprogforskeren Ferdinand Saussures paradigmatiske pointe, at det er relationerne mellem ord, der skaber deres betydning, frem for ordene i sig selv. Begrebet "dreng" får således sin betydning i kraft af sin forskel fra begrebet "pige", ligesom "pige" og "dreng" igen adskiller sig fra kategorien "voksen" og så videre. Overført til ANT betyder det, at der ikke er nogen fænomener, der er noget i sig selv; de er altid bestemt af det relationelle netværk, de indgår i og dermed bestemt af andre fænomener eller entiteter:

"Actor network theory is a ruthless application of semiotics. It tells that entities take their form and acquire their attributes as a result of their relations with other entities. In this scheme of things, entities have no inherent qualities: essentialist divisions are thrown on the bonfire of the dualisms. Truth and falsehood. Large and small. Agency and Structure. Human and non-human. Before and after. Knowledge and power. Context and content. Materiality and passivity."(Law 1999:3)

Med denne radikale relationelle analysestrategi har ANT spredt sig til en række forskellige områder, der umiddelbart ligger langt fra Latours oprindelige laboratorie-studier. På trods af forskellene og udviklingen i empirisk genstandsfelt er alle

ANT-analyser bygget på en ontologisk påstand om aktør-netværk, og de fokuserer på en proces, som kaldes translation (Elgaard Jensen 2003).

Selve aktør-netværksbegrebet som teorien skylder sit navn kræver en forklaring. Som sagt tager ANT udgangspunkt i et relationelt netværksbegreb, hvori et objekt, et fænomen, hvad enten det er en sygdom, et skib, bakterier, politik eller magt defineres fuldstændig af dets relationer til andre objekter i netværket. I den forstand er ANT ganske simpel. Der hvor den forvirrer, er i og for sig i sin åbenhed og mangel på regler. Et netværk kan således være småt eller stort, stabilt eller flygtigt, og relationerne kan finde sted mellem forskellige typer af enheder. Pointen er netop, at netværk oftest er heterogene i den forstand at de består af både noget socialt og materielt, mennesker og ting, samt at netværket skal holdes i gang for at bestå. Det ligger således i betydningen *network*, at det er de relationelle praksisser der opretholder netværkets sammenhæng (Jóhannesson 2005).

Aktøren i ANT er et andet nøglebegreb, der også driller ved sin åbenhed. En aktør er nemlig ikke nødvendigvis en person, derimod blot en entitet, der handler. Derfor kan en aktør i ANT både være en konge, et skib, et land, en bakterie eller en musling. Hovedsagen er, at aktøren kan tilskrives handling, der har indflydelse på netværket. Netop for at understrege at en aktør ikke behøver at være et menneske, kaldes aktører ofte aktanter eller entiteter. Som det kan ses, er der principielt ikke nogen forskel på en aktør og et netværk. En aktør er et netværk, der har opnået så meget midlertidig stabilitet, at det giver mening at tale om den som en enhed og som har så meget magt, at den har effekt i forhold til det netværk den indgår i (Elgaard Jensen 2003).

Translation er et centralt begreb for at forstå de processer, hvori et aktør-netværk stabiliseres eller transformeres, da det er translationer, der muliggør at aktør-netværket ordnes på den ene eller den anden måde. Som ordets etymologi antyder, handler translation om at oversætte, men med modifikationer. Som John Law fremhæver, er der ikke to ord, der er ens, altså handler oversættelser også om forhandlinger, justeringer og forbindelser:

"To translate is to make to words equivalent, translation also implies betrayal: 'traduction, trahision.' So translation is both

about making equivalent, and about shifting. It is about moving terms around, about linking and changing them.” (Law 2007: 4)

Men igen, de sproglige termer tjener primært som metaforer. I ANT-vokabularet handler translationer ikke bare om ord, selv om ord også og ofte deltager i translationsprocessen, men om processer, hvormed noget flyttes, viderebringes eller erstattes, så en aktør opnår styrke ved at associere sig med andre. Translationen indebærer, at der skabes en forbindelse og lighed mellem to ting, der før var forskellige: En præst taler på vegne af sin menighed, penge bruges som symbol på værdi, et dokument taler på vegne af en aftale. Det der er centralt er, at de nævnte aktører bliver effektfulde, fordi de træder ind på vegne af andre aktører. Som John Law formulerer det:

“For translation is the proces of making two things that are not the same, equavalent” (Law 1999: 8)

Dermed er det også logisk at ANT beskæftiger sig med, hvordan aktør-netværk opbygges og stabiliseres, og ikke mindst med hvilke teknikker, visse aktører formår at låne andres styrke. Med andre ord handler ANT om at tænke i *punkter* og *forbindelser* frem for i kasser, som Elgaard Jensen formulerer det (Elgaard 2003: 4)

2.6. ANT på Roskilde

“Hvordan kan man beskrive et fænomen, der i visse øjeblikke ligner en lukket kasse, men som ved nærmere eftersyn er et uafgrænseligt virvar af elementer og relationer? Dette er i al sin enkelhed og i al sin kompleksitet, hvad aktør-netværksteori beskæftiger sig med.” (Elgaard Jensen 2003: 4)

Selv om det umiddelbart kan forekomme sært at applicere en analysestrategi, der stammer fra studiet af naturvidenskab på en analyse af Roskilde Festival, er der ikke desto mindre en række elementer, der gør teorien relevant i forhold til festivalen, se ikke mindst ovenstående citat. Festivalen er i høj grad et fænomen, der nogle gange har karakter af en ”kasse” og andre gange af det modsatte. Først og fremmest tilbyder ANT en analysestrategi, der muliggør at se festivalen som et netværk af relationer frem for en kulturel enhed. I den forstand kan man sige, at vi

kan begynde at se festivalen som både en begivenhed med stedlige, kulturelle og rituelle karaktertræk, men *også* som en bevægelse, der mobiliserer, involverer og inddrager en række aktører i sit netværk og som netop får betydning i kraft af disse relationer. Bruno Latour omtaler denne bevægelse som "The model of translation", og hovedpointen er, at netværk skal holdes ved lige, som han metaforisk illustrerer med Rugby-spilleres samarbejde:

"(...) the spread in time and space of anything - claims, orders, artefacts, goods - is in the hands of the people; each of these people may act in many different ways, letting the token drop, or modifying it, or deflecting it, or betraying it, or adding to it, or appropriating it. (...) More importantly, displacement is not caused by the initial impetus since the token has no impetus whatsoever; rather it is the consequence of the energy given to the token by everyone in the chain who does something with it, as in the case of rugby players and a rugby ball. The initial force of the first in the chain is no more important than that of the second, or the fortieth, or of the four hundredth person. Consequently, it is clear that the energy cannot be hoarded or capitalized; if you want the token to move on you have to find fresh sources of energy all the time; you can never rest on what you did before, no more than rugby players can rest for the whole game after the first player has given the ball its first kick." (Latour 1986: 267-268)

Hennion trækker på en lignende pointe når han beskriver musikproducenters arbejde med at koble en kunstner med et publikum:

They produce the worlds that they want to make work for them. The laws do not apply "themselves"; there is work to be done. Only magic deals in forces that act at a distance." (Hennion: 1989: 402)

Det giver derfor i høj grad mening at forholde sig til Roskilde Festival som et aktør-netværk og at bruge et ANT-inspireret vokabular til at forstå, hvordan festivalen opretholdes, udvikler sig og inddrager sine frivillige og sit publikum i den

samme socio-æstetiske oplevelse. Den translation, der finder sted i og gennem festivalens netværk, kan på mange måder beskrives som bevægelser af mobilisering, involvering og inddragelse, hvor aktørers interesser gensidigt knyttes til hinanden. Også det heterogene begrebsapparat gør det muligt at analysere festivalmaterialiteten: kunst, musik og scener, som aktører, der på lige fod med organisationens menneskelige aktører, har indflydelse på festivalnetværket, ligesom det også vil være muligt at tage højde for netop denne materialitets særlige minimale og flygtige karakter og diskutere disse væsentligste empiriske kendetegn i forhold til aktør-netværksteoriens centrale pointer vedrørende materialitet og stabilitet.

2.7. Et heterogent mix - et netværk af mening og materialitet

Som den teoretiske redegørelse viser, er der fordele og ulemper ved samtlige teoretiske perspektiver, når ambitionen er at forstå tilblivelsen af et omfangsrigt kulturelt fænomen som Roskilde Festival. Et forslag til, hvordan man alligevel kan adressere bredden af problemstillinger i festivalproduktionen er, at lade de teoretiske og metodiske rammer influere af kulturstudier, *production-of-culture-perspective* og materielle kulturstudier, men styret af en aktør-netværk-teoretisk analysestrategi. Ved at bringe disse forskellige tilgange i spil bibeholdes et fokus på den kulturelle produktion, hvori meningstilblivelse og fortolkningspraksisser prioriteres, da de ikke blot ses som resultatet af en isoleret produktionsproces, men også som en del af hele netværkets meningskonfiguration.

Festivallandskabet er på mange måder et rum ladet med betydning, også selv om det langt fra er ligeså detaljeret og præcist designet som de kulturelle rum (MacDonald 2000) og artefakter der er blevet henvist til her (Attfield 2002). Ved at se nærmere på Roskilde Festivalens arbejdsliv, herunder planlægning, organisering, udvikling og iscenesættelse opnås mulighed for netop at betragte og forstå de forhandlinger, der foregår på kryds og tværs i organisationens sammensatte netværk. Det er også her i de konkrete og praktiske brudflader mellem materialer, talenter, faglighed, økonomi, kontrol og kreativitet, at tilblivelsen af festivalens symbolik tager sin form.

Ved at stille skarpt på festivalens tilblivelse og produktionprocessernes relationer og forhandlinger, fremstår festivalens konstante foranderlighed tydeligt og netop i eksplicit kontrast til begivenhedens umiddelbare ikoniske karaktertræk. For selvom musik, fest og rock'n'roll-kultur er en central del af festivalen, er den alligevel langt mere end en tilbagevendende rituel fejring af ånden fra '68 og af samme grund ville det være beklageligt at overse de kulturelle forandringer og improvisationer, der til stadighed leverer nyt indhold og ny kulturel ammunition til festivalen. Det er også her i det praktiske arbejdes tids-rumlige materialitet, at festival-fænomenets konstante balanceakt mellem forgængelighed og fornyelse kommer til udtryk; festivalen må udvikles, opfindes og opbygges, men også glemmes, forsvinde og ødelægges på ny.

3. Metode og proces

Afhandlingens studie af den flygtige kulturproduktion på Roskilde Festival er som sagt formet af en ambition om at forstå kulturelle tilblivelsesprocesser som et netværk, der skabes af interaktion mellem menneskelig praksis, mening og materialitet. I det følgende metodekapitel vil jeg redegøre for, hvordan jeg har forsøgt at omsætte denne ambition til forskningsmæssig praksis. Herunder hører også forskningsprocessens opstart og undersøgelsens tilblivelse. Metodekapitlet følger således to sammenflettede spor – dels en redegørelse for hvordan afhandlingens teoretiske betragtninger er omsat til metode, dels en konkret beskrivelse af feltarbejdet udførelse og arbejdsprocesser. Det sidste ikke mindst for at give en forståelse af min indgang og adgang til Roskilde Festivalorganisationen og de mennesker, hvis arbejde og engagement danner basis for mit feltarbejde og afhandlingens analyser.

3.1. Rum, symbolik og materialitet

I september 2006 gik jeg omkring og spekulerede over, hvordan jeg skulle udvælge cases, der ville passe til min forskningsinteresse, der på daværende tidspunkt kunne beskrives som tre overlappende felter, nemlig oplevelsesøkonomi, rum og innovation. Det jeg var interesseret i at iagttage, var ikke blot oplevelsesøkonomiens rumlige spor, men også disse rums opståen og udvikling. Ikke i brede, historiske træk, da jeg mente, at makro-perspektiverne var blevet belyst af adskillige teoretikere, fra David Harvey (1990) til Richard Florida (2002), men i sine kreative mikroprocesser.

Jeg havde flere forskellige krav til mine endnu imaginære cases. For det første ønskede jeg, at de skulle være *innovative*. Med innovative mente jeg, at de skulle have hybride kulturelle udtryk, enten i genre, stil eller organisation. Det var således oplevelsesrum som Can Sleep, Ice Hotel og Project Fox⁵, der havde inspireret

⁵ Can Sleep er alternative overnatningshytter udformet som øldåser, som er opstillet på Skanderborg Festival. Dåserne er sponsoreret af Royal Uni Brew og indrettet af IKEA. Ice Hotel er et ishotel i den nordsvenske by Jukkasjärvi, der er sponsoreret af Absolut Vodka. Fox Project var en

mig i første omgang. Oplevelsesrum, der bevidst blandede reklamestrategier, kunst og populærkultur, og som af samme grund involverede forskellige aktører og logikker. Det andet krav til casen var, at den skulle "være i gang". Jeg var nemlig interesseret i at forstå de processer og forhandlinger, der lå til grund for et givent symbolsk rumligt udtryk. Ikke eftertænkninger og fortolkninger af rummets symbolik, men rummets materialisering og opståen.

Med udgangspunkt i disse overvejelser gik jeg indledningsvist i gang med at undersøge konkrete hybride kulturproduktioner for at lære "feltet" bedre at kende og for at finde en case for mit studie. Til at begynde med lavede jeg interviews med aktører, der var involveret i sådanne projekter, for at få en fornemmelse af hvilke problematikker der kunne være interessante at undersøge i et konkret studie. Blandt andre lavede jeg interview med Christian Nedergaard fra Madeleines Madteater⁶, Claus Skytte fra eventbureauet We Love People⁷ og Jonas 'Pindhund' Hallberg fra Skanderborg Festival⁸. Parallelt med disse samtaler, der primært gav en tentativ fornemmelse af disse projekters karakter gik jeg i gang med at undersøge muligheden for at lave feltarbejde på forskellige kulturprojekter. Som sagt var det vigtigste krav til projektet, udover dets hybride karakter, at jeg kunne følge dets tilblivelse. Det viste sig dog, at denne kombination var mere kompliceret end som så, da antallet af projekter var begrænset og oftest blev forhindret af enten forbehold eller praktiske elementer. Således blev en potentiel mulighed for at undersøge tilblivelsen af et nyt galleri⁹ for eksempel forhindret, da projektet blev udsat på grund af en igangværende byplankonkurrence for lokalområdet.

PR event for Volkswagen, hvor en række kunstnere indtog både offentlige og private rum i København med forskellige kunstprojekter.

⁶ Madeleines Madteater producerer madoplevelser i grænsefeltet mellem gastronomi og dramatik, for eksempel i forestillingen "Mormor", der havde fokus på mad og minder.

⁷ We Love People har i adskillige år arbejdet med at skabe involverende events under parolen "we turn target groups into audience."

⁸ Skanderborg Festival arbejder stadig mere strategisk med at inddrage sponsorer i oplevelsesudviklingen af "Danmarks smukkeste festival". Ikke mindst Jonas Pindhund Hallberg har været involveret og engageret i dette arbejde, der foreløbig er kulmineret i opførelsen af det iøjnefaldende 'brand-scape' Can Sleep. En idé der i øvrigt blev udtænkt af Hallberg og en kollega.

⁹ Galleriplanerne var et samarbejde mellem galleristen Claus Andersen og kunstner Olafur Eliasson. Med sin placering i en Københavnsk periferi indikerede projektet en nytænkning af galleriinstitutionen.

Undervejs i denne fase af praktisk og idémæssig realisering fik jeg en telefonopringning fra en kvinde, Rikke Wesch, der var i gang med at arrangere Roskilde Festivals inspirationsseminar "Backstage" for oplevelsessektoren. I løbet af samtalen fik hun nævnt, at festivalen havde en arkitekt, der arbejdede med den rumlige iscenesættelse af festivalen; Jes Vagnby. Efterfølgende kontaktede jeg Vagnby og gennem samtaler og interviews fik jeg et indblik i den kulturelle produktion, han og en stor del af organisationen arbejdede med; en primært rumlig iscenesættelse, der i høj grad handlede om at mobilisere publikums ekspressive praksisser gennem brug af kunst, performance og arkitektur. De indledende samtaler med Vagnby handlede især om, hvordan arkitektoniske virkemidler kan bidrage til at optimere en festivaloplevelse og stimulere den sociale interaktion. Men de handlede også om festivalens organisatoriske hierarki, om musik, samarbejde, konflikter, økonomi og kontrol, og gennem disse indledende samtaler fik jeg en fornemmelse af, at festivalen ville egne sig godt som case for min afhandling. For det første var det tydeligt, at festivalen blandede forskellige kunstformer: både arkitektur, kunst og musik og dermed forskellige kreative aktører fra arkitekter til billedkunstnere og musikere. For det andet foregik denne sammenblanding i en fascinerende organisatorisk kontekst bestående af både erfarne og uerfarne frivillige, professionelle og semi-professionelle kunstnere.

3.2. Teoretisk indkredsning

Parallelt med denne empiriske proces og langsomme involvering i Roskilde Festivals organisation og arbejde, arbejdede jeg mig ind på et teoretisk ståsted, der både kunne ruste mig med analytiske værktøjer og samtidig holde mig empirisk sensitiv. Valget faldt på det socio-materielle paradigme, med inspiration fra både materielle kulturstudier og Aktør Netværk Teoriens (ANT) materielle semiotik, hvor sammenkædningen af mening og materialitet er central for både en forståelse af proces og objekt. I vanlig programmatisk stil definerer John Law således ANT til at være en måde at forholde sig til de relationer, der omgiver og skaber såvel den sociale, som naturlige verden:

"Actor-network theory is a disparate family of material-semiotic tools, sensibilities and methods of analysis that treat everything in the social and natural worlds as a continuously generated ef-

fect of the webs of relations within which they are located.”
(Law 2007:1)

Material Culture Studies har en lignende agenda, dog med en noget anden historik og større tværfaglig spredning. Ambitionen er at henlede opmærksomheden på kulturens materialitet, snarere end at se kultur og materialitet i opposition til hinanden (jf. kapitel 2).

Fælles for mine metodisk-teoretiske forståelsesrammer er altså påpegnings af det materielle, tingslige og fysiske. Ikke afskåret fra sin sociale betydning, men forsøgt inddraget på lige fod med det sociale i et materielt-semiotisk netværk bestående af både ”blødt” og ”hårdt”.

Dette perspektiv har haft betydning for afhandlingens metodiske overvejelser og afgrænsninger. Ikke mindst valget af et ANT-inspireret teoriapparat har haft betydning for feltarbejdets metodedesign. Langt hen af vejen er ANT nemlig mere en metode end en teori i traditionel forstand (Latour 2005), idet perspektivet primært adresserer et ”hvordan”, snarere end et ”hvorfor”. Som påpeget i kapitel 2 har ANT fokus på, hvordan aktør-netværk konstitueres, herunder fokus på de aktører og praksisser, der konstituerer det. Det er således ikke overraskende etnografiske metoder, der præger den ANT’ske empiriindsamling (Law 1994, Latour 2002), dog med den drejning at ANT understreger opmærksomheden overfor netværkets materielle, eller non-humane entiteter. ANT’s teoretikere er dog ikke eksplicite, når det kommer til metodiske detaljer som case-afgrænsning, som netop qua netværkstankegangen kan være yderst vanskelige at afgrænse, metodisk, såvel som begrebsligt. Dette var ikke mindst en udfordring i festivalens udflydende organisatoriske, symbolske og geografiske landskab.

I studiet af festivaltilblivelsen har forsøget på at belyse festivalens heterogenitet betydet, at jeg har fulgt tilblivelsen af festivalen på et materielt, såvel som semiotisk plan. På trods af denne relativt klare ambition er det dog lettere sagt end gjort, ikke kun fordi festivalen er stor, diffus og simultan, men også fordi festivalen som begreb er en vag kulturel kategori, som antydnet i teoriafsnittet. I den forstand viste det ANT’ske ideal om at følge objektet sig at være vanskeligt, for hvad var objektet? Selv indenfor Roskilde Festivalorganisationens egne mure var der løbende diskussioner af, hvad festivalen egentlig handlede om. Var det musikken,

festen eller fællesskabet, der var det centrale? Ideelt set var mit objekt festivalens "rum", men dette rum består af mange forskellige elementer og projekter, der skabes og konstitueres af en lang række aktører, humane såvel som non-humane; øl, musik, scener, kunstnere, publikum, telte, penge, for blot at nævne nogle få, men vigtige. Hvordan bibeholdes festival-rummet som forståelsesramme, når man sidder i et kælderlokale på Havsteensvej og diskuterer om skruemaskinerne skal købes eller lejes? I den forstand var mit objekt besværligt og konstrueret, fordi min konstruktion ikke matchede festival-organisationens. Eller rettere, min konstruktion gav mening i forhold til de strategiske overvejelser og overordnede visioner for hele festivalen, men blev på sin vis meningsløs i forhold til de praktiske projekter, hvori strategierne og visionerne skulle udfoldes. Den metodologiske udfordring bestod derfor i at bibeholde et dialektisk blik på de processer, jeg deltog i. Et blik eller fornemmelse for både projektets semiotik, materialitet og festivalens overordnede agenda. Vanskelighederne forbundet med at fastholde et fokus for festivaltilblivelsen kan i første omgang forklares med den forskydning, der sker når blikket rykkes fra et produkt og et udtryk til en praksis og en proces, som produktionsperspektivet og ANT foreskriver. Forskydningen stopper dog ikke her alene, men fortsætter fordi festivalen forbliver i en procesform. Festivalen er noget der *sker* og ikke noget, der *er*. Dermed handler den kulturelle produktion på Roskilde Festival i meget højere grad om at facilitere og designe *rammer* for ageren (Akrich 1992, Holt 2010), frem for at omhandle musik, kunst eller underholdning, selvom det er disse kasser, der præger institutionen Roskilde Festival.

3.3. Translationsetnografi

Den forskydning som tilblivelsesfokuset nødvendigvis forudsætter, har også stor betydning for feltarbejdets afgrænsning. Det hører nemlig med til billedet af festivalproduktionen, at den er både spredt og porøs i sin organisatoriske karakter. Nogen laver festival, så meget er klart, men hvem tæller med i organisationen? Hører Neil Young med? Han bidrager i allerhøjeste grad til oplevelsen og bliver også betalt i overensstemmelse med sin stjernestatus. Samme spørgsmål kan man stille til bryggeriet Tuborg, som leverer en markant stemningsskaber og tjener godt på det. Omvendt er de fleste, der laver festival, frivillige i den forstand, at de ikke bliver betalt for deres arbejde, så man kan med andre ord ikke bruge økonomi

til at drage grænser mellem inde og ude. Ligesom økonomi kun delvist kan bruges til at definere organisationens grænser, kan fysisk tilstedeværelse også kun bruges i nogle sammenhænge. I første uge af juli består festivalnetværket af 100.000 mennesker og 10-tusindvis af telte, gummistøvler og sommerfugle i maven, men i november måned er der kun tale om nogle hundrede faste frivillige og små 30 fastansatte og en tom græsmark tyndt befolket af få standhaftige hundelufftere. I maj måned er dette netværk ved at ændre sig markant, da en lang række kreative og tekniske aktører er blevet mobiliseret og nu forbereder deres deltagelse i festivalnetværket. Selvom de stadig er "usynlige", er de allerede i færd med at muliggøre deres involvering, hvad enten det drejer sig om at udtænke en kontrolleret eksplosion til brug i en interaktiv kunstinstitution, øve en guitarsolo eller brygge øl.

Festivalens porøse organisation er naturligvis langt fra enestående. Mange organisationer er på lignende vis lokaliseret i mange forskellige netværk i mange forskellige lokaliteter. Den metodiske udfordring bestod i at indsamle og vægte inputs fra dette spredte og porøse system. I en erkendelse af at ikke bare organisationer, men også identiteter, diskurser og politikker skabes og forhandles diffust og simultant har ikke mindst etnografer og antropologer revurderet og diskuteret det problematiske feltbegreb (Appadurai 1991, Hannerz 2003, Malefyt & Moeran 2003, Moeran 2005). Marcus (1995) har diskuteret denne udfordring i forhold til begrebet og praksissen "Multi-sited Ethnography". Marcus argumenterer for, at en metodologisk stillingtagen til at kulturer, diskurser, ting og mennesker er i bevægelse og trækker substans fra denne mobilitet, er påkrævet og bør afspejle sig ved en bevidst stillingtagen til fænomeners "fler-situerethed." Marcus' artikel har form af et review, hvorfra han trækker på forskellige forskere og traditioners håndtering af forskellige fænomener fra "kunst" og "medier", til "immunitet" og "immigranter". Fælles for de studier han henviser til er, at deres forskningsobjekt er konstrueret som mobile enheder, hvilket samtidig har stillet krav til forskeren om en parallel mobil etnografi. Marcus redegør for disse forskellige metodiske tilgange som henholdsvis "Follow the people", "Follow the Thing", "Follow the Metaphor", "Follow the Plot, Story or Allegory", "Follow the Life or Biography", "Follow the Conflict" og sidst, men ikke mindre interessant, den bevidst afgrænsede feltanalyse "The Strategically Situated (Single-Site) Ethnography".

Den måde jeg valgte at imødegå festivalens kompleksitet med min én-mands-hær, er inspireret af ANT-begrebet translation, som jeg har omtalt i forrige kapitel. Translation peger på en proces af oversættelse og forandring. I dette konkrete feltarbejde har jeg valgt at fokusere på nogle centrale processer i festivalens netværk, hvor jeg mener at festivalens netværk ændrer karakter, og hvor projektet involverer og mobiliserer nye allierede. Selvom festivalens udvikling sker glidende hen over året, er der nogle særlige tidspunkter, hvor denne sker i ryk, som følge af, at mange aktører mobiliseres på samme tid og sted. Den ene proces handler om idéer, altså hvordan nye ideer til nye projekter opstår og diskuteres. Den anden proces er langt mere "fysisk", den handler nemlig om, hvordan disse (eller aflejringerne af disse) ideer materialiseres på Dyrskuepladsen, der således transformeres fra grøn mark til liminalt rock-landskab. Den tredje proces handler om festivalpublikummets "ibrugtagning" af dette landskab. Set i bakspejlet ville det have været yderst interessant også at have fulgt de mere "stiltfærdige" processer i festivalnetværkets cyklus, især nedtagningen, oprydningen og evalueringsprocesserne. Disse kunne have været interessante at inddrage til en mere fuld forståelse af produktionspraksisserne i festivalens liminale system.

Med et fokus på disse forskellige processer trækker jeg på flere af de af Marcus' beskrevne strategier, da et sådant fokus på overgange nødvendigvis forudsætter et skiftende analytisk fokus, der både involverer det symbolske og det materielle. For at blive i Marcus' termer er det også værd at nævne, at mit feltarbejde både kan defineres som "one-sided" og "multi-sided" etnografi, da mine interviews og observationer stort set alle har fundet sted i og omkring festivalen, hvilket umiddelbart ligner "et sted", hvorimod de mange forskellige grupper, processer og parallelle forløb lægger op til at forstå festivalen som "et sted, der foregår mange steder på en gang."

Rent praktisk har det betydet, at der i afhandlingen indgår flere forskellige typer empiri, fra forskellige steder og fra forskellige kilder, dels fra festivalorganisationens arbejde, dels fra selve festivalen. Som relativ "ung" dansker (årgang 1974) har jeg også brugt mine egne erfaringer som festivalgænger, ligesom min omgangskreds' oplevelser ligger som en del af min erfaringshorisont. Sidst men ikke mindst spiller også mediernes skildring af festivalen ind på analysen. Når det er sagt, er det dog overvejende festivalens produktion, der er fokus for analysen og

herfra afhandlingen trækker sin primære empiri, og det er indkredsningen af dette specifikke feltarbejde, følgende afsnit omhandler.

Da jeg var interesseret i at forstå, hvordan, hvor og af hvem, festivallandskabets symbolik blev introduceret, ønskede jeg at følge processer i festivalorganisationen, hvor disse elementer indgik. Arkitekten Vagnbys arbejde involverede sådanne processer, men jeg ønskede at følge festivalarbejdet tættere på og fik derfor adgang til den del af organisationen, der hedder *Underholdning*. *Underholdningssektionen* er en af 13 sektioner, der tilsammen beskæftiger sig med alt fra festivalens logistik, adgangsforhold, renovation og sikkerhed til skulpturer, happenings og musik. At valget faldt på Underholdningssektionen, nærmere bestemt arbejdsgruppen *Kunst og Event*, skyldtes at denne sektion arbejder med festivalrummets æstetik gennem forskellige kunstneriske projekter, design og udsmykning. Jeg mente således at denne gruppe ville være mere involveret i den symbolske iscenesættelse end for eksempel adgangssektionen eller campingsektionen. Selvom min formodning blev bekræftet, var der dog også mange eksempler på det modsatte: at sikkerhedssektionen også arbejdede med æstetik og at Kunst og Event også måtte medtænke renovation, handel eller sikkerhed i deres projekter, men mere om det i kapitel 6.

Som sagt var jeg interesseret i at følge et konkret projektforsløb, da jeg mente at det ville give indsigt i den socio-materielle skabelsesproces. Med en samarbejdsorienteret projektleder blev det hurtigt afklaret at jeg skulle følge projektet Cosmopol. Cosmopol var, som jeg også vil komme ind på i kapitel 6, en del af en større æstetisk strategi, der omhandlede iscenesættelse af et specifikt "by- og scenerum" på festivalen. Tilknytningen til Cosmopol-projektet betød at jeg kunne følge et relativt afgrænset udviklingsforløb fra idé til realisering. Jeg deltog således i en række planlagte møder i den tværsektorielle projektgruppe, hvor projektets semiotiske, såvel som praktiske karakter blev diskuteret og udviklet og materialiseret. Selvom jeg bidrog med nogle input i løbet af processen, var min rolle relativt passiv, og jeg forholdt mig mest iagttagende og lyttende, samt ikke mindst ivrigt skrivende. Notaterne fra disse møder har fungeret som input til primært be-

skrivelserne af projektgruppens kreative konceptudvikling, sådan som den fandt sted hen over efterår og vinter på Havsteensvej 11¹⁰.

At empiriindsamlingen i Kunst og Event og Cosmopol-grupperne har været centrale, betyder dog langt fra, at de har været de eneste. En af de vigtigste erfaringer fra feltarbejdet var således at Cosmopol bestod af bidrag fra mange kunstnere og mange handlende. Derfor var det også relevant at tale med repræsentanter fra disse, hvilket har resulteret i formelle og uformelle interviews med projektets kreative, løst tilknyttede aktører. Udover det specifikke feltarbejde forbundet med Cosmopols tilblivelse har jeg også gennemført et feltstudie af arbejdsprocesserne på Orange Bar i sommeren 2007. Derudover har jeg deltaget i strategi- og idéseminarer i forskellige organisatoriske sammenhænge, for at få en fornemmelse for de processer og strategier, der havde indflydelse på projekter på Cosmopols niveau. Deltagelsen i disse større organisatoriske begivenheder har desuden haft den fordel, at jeg har kunnet få et overblik og en fornemmelse for den store organisation og dens mange sektorer, projekter og grupper. Af lignende grunde bad jeg også om lov til at deltage i andre projektgruppers møder for at få en fornemmelse af Cosmopolprojektets specificitet. Disse tentative sammenligninger gav en fornemmelse for, hvilke problemstillinger der var specifikke og hvilke, der havde mere generel karakter. Endelig har jeg foretaget interviews med nøglepersoner i organisationen for at få og forstå nogle af festivalens overordnede problemstillinger og udfordringer.

Med til dette billede hører også, at jeg har fulgt disse projekter under vidt forskellige forhold, omgivet af forskellige aktører i forskellige lokaliteter. Festivalens dynamik gør således at projektet og aktører flytter sig fra sted til sted. Som konsekvens af festivalens multi-site, har jeg således været involveret i empiriindsamling i folks private hjem, på cafeer, i biler, på førnævnte Havsteensvej og selvfølgelig på festivalen.

¹⁰ Roskilde Festivals hovedkvarter

3.4. Ting og tale - deres forskellige status

I disse forløb, bestående af deltagelse, iagttagelser og samtaler, "samlede" jeg forskellige former for data, men det er værd at reflektere over deres forskellige karakter og min tilgang til dem. For det første er det nødvendigt at gå til bekendelse og indrømme, at jeg kun havde få erfaringer med etnografisk feltarbejde, før jeg begyndte mine studier af festival-aktørernes praksis. En ting er at ønske at være opmærksom, en anden ting at vide, hvad man skal stille skarpt på. Noget så simpelt som et møde mellem syv frivillige en novemberaften i Roskilde består i princippet af utallige indtryk; fra deltagernes beklædning, rummets størrelse, deltagernes relationer til projektets karakter og ikke mindst samtalerne indhold. Der er meget at grifle ned på sin notesblok, hvis man skal have det hele med. Da jeg som udgangspunkt mente at vide, at jeg blot skulle holde øje med projektet, skrev jeg primært ting ned, der havde med projekternes udvikling og ændringer at gøre, og da meget af projektudviklingen havde mødeform, fik mine noter i høj grad præg af mødereferater snarere end af feltnoter. Først efter en tid åbnede jeg i højere grad for sanseapparatet og begyndte at studse over de forskellige mennesker, der var involveret i projekterne, deres forskellige interesser, kompetencer og værdier, samt ikke mindst at forholde mig til, hvad de rent faktisk gjorde, når de var sammen.

Den semiotisk-materielle kodning og kobling stod meget centralt for min interesse, men set i bakspejlet var jeg umiddelbart så fokuseret på de symbolsk-æstetiske dimensioner af festivallandskabet, at der gik lang tid, før jeg hævede blikket og "opdagede", de mange, ofte mere "pragmatiske" elementer, der også havde stor indflydelse på festivalens semiotiske layout. I lang tid opfattede jeg snak om sikkerhed, adgangsforhold og renovation som ren støj, der skulle udelukkes fra mine empiriske iagttagelser, før jeg forstod, at disse var mindst ligeså konstituerende for resultatet, som en arkitekts idealistiske tegninger.

Hvor empirien fra projektudviklingsfaserne i starten var meget præget af ord, gjorde det modsatte sig gældende, når jeg fulgte materialiseringsfasen. Her fokuserede jeg i starten meget skarpt på praksisser, arbejde og kompetencer, der alle relaterede sig til projekternes materielle produktion og valgte med vilje at se bort fra de sociale og kulturelle aspekter ved arbejdet. For at styrke det materielle

aspekt filmede jeg arbejdsprocesser med videokamera, for at få så præcis en gengivelse af forskellige praksisser som muligt, hvorimod jeg nærmest ignorerede folks holdninger og individuelle oplevelser. Arbejdet med at dokumentere med levende billeder åbnede op for klare iagttagelser af projekternes langsommelighed, forvirringen og netværkets strukturelle inkompetence, men gjorde mig døv overfor de involveredes oplevelse. Med andre ord var der for meget materialitet og for lidt narrativitet. Erkendelsen resulterede i, at jeg dels byttede videokameraet ud med et almindeligt kamera, blev mere opmærksom på konteksten og fulgte op med interviews for at få en bedre forståelse af de forskellige relationer og meninger, der omgav projektet.

Hvor feltarbejdet og empiriindsamlingen i sig selv gav forskellige udfordringer, der var knyttet til henholdsvis ord og praksis, gjorde det samme sig gældende for bearbejdningen af de forskellige data. På trods af min ambition om at vægte materialitet og mening ligeligt, eller ligefrem i materialitetens favør, og en (tidligere) proklameret modvilje mod at tillægge diskurserne for stor magt (se Larsen og Pedersen 2002), viste det sig lettere sagt end gjort. Praksis og tavse non-humane aktører gav sig ikke til kende på samme måde som meninger og diskurser, som jeg i højere grad følte kom mig springende i møde, så snart jeg lyttede til de ting, der blev sagt, skrevet og talt om i festivalorganisationen. Her var ord allerede ordnet i meninger, pakket i narrative og diskursive former, der relativt let lod sig ordne i analytisk overbevisende form. Resultatet af denne erkendelse har været et ønske om at inddrage begge elementer, såvel den diskursive, som den materielle. De holdningsmæssige analyser (primært kapitel 5) giver stemme til festivalaktørernes rationaler, værdier og legitimeringer, og gennem deres ord fremstår argumenter og nuancer, der ikke umiddelbart er til at få øje på, hvis jeg puritansk skulle holde mig til at forstå festivalens materielle praksisser.

En del af løsningen på dette metodologiske dilemma er kommet ved at bruge fotografier sammen med mine empiriske beskrivelser. Som nævnt byttede jeg videokameraet ud med et kamera og fotos spiller en central rolle for afhandlingen. Både som redskab til dataindsamling og som formidlingsform. Udover at skrive noter ved møder og optage mine interviews tog jeg billeder gennem hele Cosmopolprojektets tilblivelse. Billederne har i den forstand fungeret som "noter", der ofte langt bedre end tekst har kunne genfortælle detaljer om mennesker og møder. Men

billederne spiller også en hel central rolle i analysen og fortællingen om Cosmopols translation fra idé til publikumsoplevelse, da de medvirker til at fremhæve processerne omkring projektet og festivalens tilblivelse. Således har jeg dels søgt at afbilde de situationer hvori Cosmopols semiotik blev forhandlet, samt de former processen har befundet sig i, ikke mindst de medier og inskriptioner (for eksempel power points og plancher), hvorigennem ideer har formet sig. Dermed har afhandlingens fotodata i høj grad medvirket til at imødekomme ambitionen om at inddrage både ting og tale i analyserne, samt at forstå forbindelserne mellem dem.

3.5. Mig og Roskilde

På trods af ANTs på mange måder etnografiske undersøgelsesstrategi finder man ikke mange betragtninger om forskerens egen rolle og status i forhold til det undersøgte felt. Ikke desto mindre er det værd at fortælle om min relation til Roskilde Festival under gennemførelsen af afhandlingens feltarbejde, da både mine erfaringer, min faglighed og min rolle i festivalen har haft indflydelse på mit feltarbejde. Som jeg beskrev i indledningen af kapitlet, kom Roskilde Festival til mig og ikke omvendt¹¹. Min vinkel og interesse for festivalens oplevelsesrum har haft stor betydning for, hvordan min vej ind i og igennem festivalnetværket har formet sig. Jeg har for eksempel talt med mange arkitekter og billedkunstnere og ikke en eneste musiker, hvilket set i bakspejlet har ført til at min festivalbeskrivelse forekommer påfaldende "lydløs". Også min titel som Ph.D.-studerende fra CBS har uden tvivl haft betydning for min relation til festivalen og de aktører, jeg har haft med at gøre. Som påpeget af Jonathan P.J. Stock (2004) har feltarbejderens køn, status og faglige baggrund også betydning for, hvordan aktører i feltet agerer overfor pågældende. I mit tilfælde har den akademiske status uden tvivl været en anelse mystisk og for rigtig mange berusede festivaldeltagere direkte morsom. En god portion selvironi har været helt afgørende for at feltarbejdet i løbet af festivalen har kunne lade sig gøre. Generelt har jeg oplevet umiddelbar positiv interesse fra mange i festivalens organisation, som ofte har spurgt til mit arbejde, men også en

¹¹ Men det betyder ikke, at jeg ikke havde noget forhold til festivalen, tværtimod. Som enhver relativ ung dansker ved, er Roskilde en institution i dansk kultur, og jeg har ligesom mange andre deltaget i festivalen. Jeg har således været på festival fire gange, fra jeg var 18-22 år.

vis forundring og skepsis overfor, hvad jeg lavede, hvorfor jeg var der og hvem jeg eventuelt var allieret med. Den etnografiske metode betyder, at jeg har befundet mig i mange situationer, hvor jeg på trods af deltagerstatus også har været en voyeur og en outsider, hvilket på flere måder står i kontrast til festivalarbejdet og festivalkulturen. Begge dele forudsætter et engagement og en selvindmeldelse, der ikke nødvendigvis er faglig, men i høj grad personlig. I mit tilfælde forholdt det sig omvendt, hvilket bidrog til outsiderrollen.

Fornemmelsen af ikke-deltagelse begyndte langsomt at fortage sig hen over efteråret 2007 og vinteren 2008, efterhånden som jeg oplevede og deltog i opbygningen af festivalen. Kulminationen på min festivalinvolvering kom den ualmindelig solrige juli måned 2008, hvor jeg var med til at slæbe plader, skrue, bore, drikke øl og skeje ud. Min interesse startede således langt fra rockmusik, ungdomskultur og ølritualer, men ikke desto mindre var det først da den endte her, at festivalen og afhandlingens tematik gav rigtig mening for mig. Det forløb, jeg selv har gennemlevet med og i festivalen, tror jeg ikke er helt ulig "almindelige" frivilliges eller publikums erfaring for den sags skyld. Derfor er den vigtigste pointe, at deltagelsen i festivalens liminale fællesskab er helt afgørende for at forstå og fornemme den kulturelle ambition, festivalen som helhed efterstræber. Min skiftende rolle og status fra observerende deltager til deltagende observatør kan også læses i fremstillingen af feltarbejdet på Cosmopol (kapitel 6), hvor min egen involvering bliver af stadig større betydning for de empiriske detaljer efterhånden som festivalarbejdet skrider frem mod sit klimaks.

3.6. Etiske overvejelser

Afhandlingen bygger på interviews, iagttagelser og deltagerobservation. Disse er blevet til i et længere forløb, som har strakt sig over cirka halvandet år. Nogle forløb har været intensive og langstrakte andre blot kortvarige møder og korte samtaler. I dette tidsrum har jeg lært en del mennesker at kende på festivalen, men set i festivalorganisationens perspektiv udgør de kun en brøkdel af de folk, der arbejder med at skabe, drive og videreføre Danmarks største kulturelle begivenhed. Og det faktum at festivalen både er stor som organisation og som begivenhed har betydning for, hvilke etiske overvejelser, der har været forbundet med at lave festivalfeltarbejde. For det første er organisationen så mangfoldig og spredt, ar-

bejdsgangene så mange og forskelligartede, at jeg er sikker på, at der vil være mange involverede, der ikke kan se deres virkelighed gengivet her¹². For mange er festivalen en social aktivitet og meningsfuld fritidsbeskæftigelse. Det sammenhold, der er blandt både gamle og nye frivillige, er et vigtigt element, som afhandlingen ikke får med. Størrelsen betyder samtidig, at der er mange organisatoriske rum og processer, der er skjulte for organisationens medlemmer, hvilket til tider kan føre til hemmeligheder og mistænkeliggørelse. De skildringer jeg kommer med, har i den forstand kapacitet til at skabe spænding såvel som afklaring, da de både handler om forskellige arbejdsformer og forskellige holdninger. Mit ønske er selvfølgelig, at mine beskrivelser kan give organisationens medlemmer en følelse af genkendelighed og overraskelse, som gerne skulle være af den oplysende slags.

At Roskilde Festival er en stor og kendt kulturel begivenhed har også haft betydning for mine overvejelser. Festivalen er en årlig tilbagevendende mediebegivenhed, både på grund af det musikalske stjerneopbud og på grund af deltagernes fotogene vildskab. At vildskaben potentielt kan være farlig er stadig ikke glemt, her ti år efter ulykken i 2000, hvilket gør både organisation og medier yderligere sensitive overfor potentielle afsløringer og anklager. Afsløringer og anklager er der ikke i afhandlingen, men overvejelser om, hvad og hvordan jeg skulle bruge negative informationer, har der ofte været anledning til, samt overvejelser om, hvordan og hvorvidt jeg skulle anonymisere de aktører, jeg har valgt at beskrive. Da meningen med mine analyser ikke har været at gengive enkeltpersoners roller, men snarere belyse nogle scenarier, som jeg har udvalgt på grund af deres almene kvaliteter, har jeg valgt at anonymisere de mennesker, der optræder i feltstudierne. Det samme gælder for de informanter jeg har interviewet, med undtagelse af organisationens nøglepersoner, da de også udtaler sig som sådan.

¹² Det skal dog understreges at udkast af afhandlingens feltbeskrivelser og analyser er blevet gennemlæst og kommenteret af flere af de involverede og interviewede medarbejdere og frivillige. Kommentarene har haft forskellig karakter, men de har alle i store træk bekræftet min beskrivelse af omtalte begivenheder og opfattelser.

4. Fest og protest: Roskilde Festivals socio-æstetik

Jeg har nu diskuteret den teoretiske inspiration, der ligger til grund for afhandlingens overordnede ambition om at følge festivalens tilblivelse. Men selvom ANTs socio-materielle værktøjskasse er velegnet til at begribe relationer og praksisser, siger den intet om festivalens kulturelle og symbolske udtryk som sådan. Følgende kapitel er et forsøg på at indfange Roskilde Festivals flimrende oplevelseslandskab (O'Dell 2002) på et symbolsk og socialt plan, for senere (i kapitel 6 og 7) at kunne begribe hvad dens tilblivelse handler om.

De fleste kunstformer analyseres typisk i en mono-kulturel kontekst, hvor der er relativ enighed om produktets konvention og genre. Koncerter handler om musik, teater om skuespil, opera om sang, museer om (billede)kunst. Denne "enkelthed" understreges yderligere af, at der er en stærk sammenhæng mellem de klassiske kulturformer; opera, teater og musik og deres fysiske rammer. Typisk har bygning og kunstform nærmest udviklet sig side om side, således at der parallelt med kunsten også er en materialiseret institution; i form af teatret, operaen, koncertsalen eller museet. I Roskilde Festivalens tilfælde er festivalen også næsten synonym med det sted, hvor den *finder sted*. Men frem for at forsøge at isolere et enkelt festivaludtryk forekommer det relevant at fokusere på den mangfoldige og hybride karakter, der præger festivalens ekspressive kultur. Det er en mangfoldighed, der både opstår på festivalpladsen, i den liminale stemning af her-og-nu, der præger mødet mellem publikum og performere.

4.1. Oplevelseslandskabet Roskilde Festival

"Tis gør vandet varmt i badesøen"

"Jooks gav Roskilde hedeslag"

"Roskildes urinsky på vej mod Jylland"

"Pigerne skreg efter pik under sribeshow"

"Festival slut for pillepusher"

"Lange køer til drikkevand på Roskilde"

"Alle går med stråhat på Roskilde"

"Politiet på vagt når Trentemøller spiller"

"Solen vil skinne over åbningsaften"

"Roskilde Festival styrer uden om krisen"

"Forpil til rockmuseum åbner i dag"¹³

Overskrifterne fra Politikens hjemmeside 2. juli 2009 fremstår som et sært og lidt for langt haikudigt, der indfanger essensen af en solrig festivaldag. Første linjes frydefulde sammenblanding af ordene tis og badesø kobler festivalens rekreative konnotationer med dens fascinerende ulækkerhed. Næste overskrift forener en tidstypisk kunstner med et tændt Roskilde-publikum, hvor symbolikken i ordet hedeslag får os til at fornemme både varmen og beatet i mødet mellem performer og publikum. Urinskyens vej mod hovedlandet indfanger to ekstraordinære Roskildefænomener; at festivalen er stor nok til både at skabe sit eget sprog og egne naturfænomener. Fjerde linjes to substantiver "piger" og "pik" forenes af verbet "skreg efter"; en forening der ikke blot minder os om festivaldeltagernes eksplikit-

¹³ Overskrifter fra Politikens hjemmeside 2. juli 2009. www.politiken.dk.

te seksualitet, men også festivalens iscenesatte frivolitet. At festivalen også er rum for kemisk og alkoholisk rus vidner overskriften om den anholdte pillepusher om; sætningen indfanger samtidig både en lovoverskridelse og en lovhåndhævelse. Sjette linjes udsagn om lange køer til drikkevand udstiller festivallandskabet som et territorium uden de mest basale fornødenheder, en yderligere pointering af festivalen som en avanceret form for fysisk krævende ekstremsport. Det er dog en sport, der også kræver looks, som næste linje berører; det handler ikke blot om at dække sig til for solen, men også om det rette uhøjtidelige udstyr; dette år en stråhat. At "alle" ifører sig det samme, understreger også festivalens trendskabende kultur. Overskrift nummer otte, der handler om politi og techno-Trentemøller kobler det musikalske møde med det misbrug, der for længst er koblet i myte og praksis mellem musikkens frontfigurer og forbrugere. Når det er en overskrift i sig selv, at solen skinner på åbningsaftenen, som niende overskrift hævder, kobles denne solbeskinnede, hede begivenhed til den historiske række af åbningsaftner, hvor vejret er afgørende for den flygtige oplevelse og de holdbare minders karakter. Når vi bliver mindet om solen, er det som en usagt sammenligning med tidligere somres våde, kolde og grå festival-metereologier. I næstsidste overskrift bliver vi mindet om festivalen som økonomisk aktør, der også skal navigere i en kontekst af afmattet økonomi og mulig svækket forbrugsvillighed. Den sidste linje har det paradoksale ord "rockmuseum" i centrum; åbningen af Roskildes og Danmarks kommende rockmuseum er en realitet, hvilket sætter festivalens spontane og iscenesatte rockkultur i relief i institutionaliseret form.

En række centrale aktører træder frem i denne sporadiske og intense festivalcollage - rummets særlige nøgne og primitive materialitet. Publikums flabede og flippe opførsel. Musikkens monumentale tilstedeværelse. De potentielle risici. Kunstnere og publikums møde. Anonymiseringen af deltagerne. Og en iagttagende verden udenfor. Roskilde Festival er det hele; meget - og meget kortvarigt. Et rockens ritual, hvis iscenesættelse både er spontan og koreograferet, innovativ og institutionaliseret.

Siden 1971 er Roskilde Festival opstået og genopstået på bar mark lidt uden for Roskilde by. Klemmt mellem motorvej og en stadig voksende grusgrav er det ikke et sted, der i sig selv har nogle iøjnefaldende æstetiske kvaliteter. Græs, spredt bevoksning og landlige bygninger; lader og stalde præger det semiperifere område,

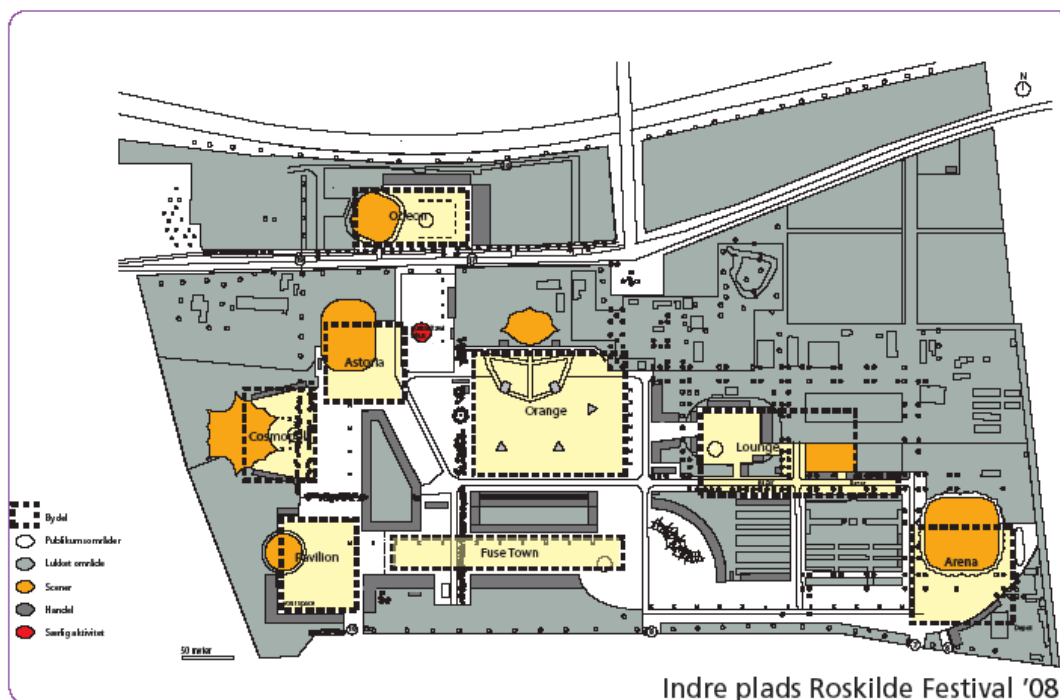
der er kendt som Dyrskuepladsen. Når hverdagen hersker, er motorvejens summen det mest forstyrrende element i områdets stilstand. Denne stilstand står i skærende kontrast til den massive invasion, der finder sted i starten af juli, når 100.000 mennesker og 100-vis af musikere mødes under åben himmel i en uge. Men hvad er det for et landskab, der trækker? Hvori består magnetismen, når det så tydeligt ikke er rummets iboende eller italesatte kvaliteter, der sætter publikum i bevægelse; hvad er det for et midlertidigt kulturelt rum, der opstår i Roskildes periferi en gang om året?

4.2. Indre Plads

På mange måder kan Roskilde Festival bedst beskrives med urbane¹⁴ termer, da festivalens produktion og forbrug er af mere kompleks og langstrakt karakter end for eksempel en teaterforestilling eller en koncert. Ligesom byen er festivalen et stykke virkelighed, hvor "indbyggerne" spiller en central rolle, og ligesom byen er festivalen inddelt i forskellige kvarterer med forskellige karakteristika. I centrum af festivalbyen står den ikoniske Orange Scene, komplet med sine ufo-lignende strittende konstruktion og markante farve. Som festivalens vartegn og største scenerum er den essentiel for festivalen, både som symbol og scene. På festivalens indre plads findes yderligere seks telte, eller scener: Cosmopol, Astoria, Odeon, Pavilion, Lounge og Arena, som varierer i størrelse og musikalsk udtryk¹⁵.

¹⁴ Festivalen adskiller sig dog fra det urbane rum (jf. Lofland 1995) ved at grænserne mellem privat og offentligt stort set er ikke-eksisterende.

¹⁵ Antallet af scener varierer over årene. Lounge og Astoria eksisterer således ikke i 2010.



Figur 1: Kort over Roskilde Festivals Indre Plads, 2008.

De orange områder er festivalens scener, som også lægger navn til festivalens forskellige bydele: Odeon, Astoria, Pavillion, Orange Scene, Lounge, Arena og desuden Fusetown, der ikke har nogen scene. Kilde: Vinterkatalog 08.

Udover scenerne, som både er markante i form, størrelse og ved deres musikalske tiltrækningskraft, er festivalpladsen også kendetegnet ved et stort antal boder, hvorfra der sælges mad, tøj, nips, smykker, gadgets og accessories og ikke mindst øl og alkohol, hvilket også gør festivalen til en kolossalt markedsplads for alt fra kebab til klipklapper. Mellem musik og marked er der desuden et stort antal ikke-kommercielle kulturelle aktiviteter for eksempel galleri, lydstudie, sex-information, diverse NGO-informationsaktiviteter, visse sponsoraktiviteter, som fx en "Human Car Wash" - en aktivitet sponsoreret af Diesel, samt forskellige kunstneriske projekter, der varierer fra år til år i både udtryk og antal. I 2007 var nogle af de spektakulære projekter tre kolossale lysende "gopler" samt en futuristisk orange bar. I 2008 var det ikke-musikalske tilløbsstykke et "tromme-event-ild-tårn" og i 2009 et gigantisk pariser-hjul drevet af Co2-neutral energi. Blandt de kulturelle udtryk er desuden graffiti-malede plankeværk i kilometervis, der giver området et distinkt urbant udtryk. Det er således et fragmentarisk og sammensat landskab, der først

The map illustrates the layout of the Camping Roskilde Festival '08. It includes a legend with the following symbols:

- Public parking (grey square)
- Camping grounds (green square)
- Modular tent camping (white square)
- Entrance (yellow square)
- Service area (red circle)
- Stage (black circle)
- Cinema (brown circle)
- Port (blue triangle)
- Sea (blue circle)

The map shows various camping areas (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z) and other facilities like the main stage (G), service areas (S), and parking (P). The map is bordered by roads like 'Gøttrup & Roskilde' and 'Mod København', and features like 'Mod Hvalbuk' and 'Mod Kysten'.

56



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen

Figur 3: Kunst og events på Indre Plads

4.3. Camping

Den strittende, tilfældige anti-æstetik går igen på festivalens store campingarealer, som ligger spredt omkring Indre Plads. Her indgår massen af iglo-telte, flag og bannere i et bølgende landskab, spredt ud under den åbne himmel. Med få centimeter ligger telte side om side. Snak, sang og samvær er kun adskilt af nylonens tynde membraner. Efterladenskaber, skrald og affald hober sig op mellem telte og ligger som et tyndt lag konfetti over campinglivet. Teltene udgør den substantielle struktur på Camping, men de anonyme igloer får ikke lov at henstå i tavs anonymitet, men er udsmykkede med kreativ og skødesløs anarkisme: malede telte der fortæller om beboernes sure tæer eller bizarre kvindesyn; surreelle indgangspartier der med dukkehoveder og disko-kugler inviterer indenfor til fest. De interimistiske tilføjelser er ikke alene om at markere individualitet. Nogle af de vigtigste markører på festivalen er flag og bannere. Som en mark af mærkelige strittende statements stikker flagene op overalt i lejren, nogle små og undseelige, blot en lille vimpel, som trods alt gør det lidt lettere at finde hjem gennem teltrækkerne. Andre er store bannere, der bærer lejrens navn eller indforståede absurditeter, der er medvirkende til at tiltrække opmærksomhed og skabe lokale institutioner i campingområdets ensformighed. Udover telte, udsmykning og flag er der alle de tilfældige, utilsigtede, uplanlagte objekter og artefakter, der flyder, flagrer og flyver overalt på festivalen og bidrager til festivallandskabets tottede og fragmentariske ydre. Tomme dåser, tomme poser, papir, papkasser og plasticrus. Et affaldsdryk, der ligger som et fint lag krymmel øverst på kagen.



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Kristine Munkgård Pedersen

Figur 4: Festivalens midlertidige landskab

4.4. Menneskelandskabet

Men det mest markante ved festivallandskabet er publikum. Overalt er der mennesker. Stående, gående, siddende, syngende, dansende, skrigende, snakkende. Det markante er både massen og mobiliteten; konstant er der kroppe, der bevæger sig, hober sig op, mases, står stille, spredes i en evig strøm af aktivitet og bevægelse. I campingområdet er aktiviteterne koncentreret omkring publikums forskellige lejre; nogle små, bestående af få mennesker og et enkelt telt, andre store iscenesatte "camps" med iøjnefaldende kendetegn, historik og egne musikanlæg, der kan leve- re egne fester for op til flere hundrede. Socialt samvær af forskellig slags; samtaler, søvn, sex og sang fylder livet på camping, som i sin praksis har form som en meget lang fest. Alkoholforbrug flyder sammen med tømmermænd i en ubrudt bevægelse, der starter, når portene væltes søndag nat og først stopper en uge senere. Dagene bruges til en blanding af restituering og forberedelse til nye kræ- vende kontroltab. Samvær med kendte venner og den potentielle kontakt til andre er en del af festivalens underliggende tematik, hvor lejren er den kendte rede i det offentlige festivalrum og kroppene både rettet mod det interne fællesskab og det eksterne. På den måde går festivallejrens flygtige og porøse karakter igen i de sociale konstellationer, hvor møder og samvær opstår på kryds og tværs. Til tider blot i form af tilråb, gestus, hurtige berøringer i menneskemassen; andre gange mere substantielt og langvarigt som meningsudvekslinger, omfavnelser, sex eller kærlighedserklæringer.



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah

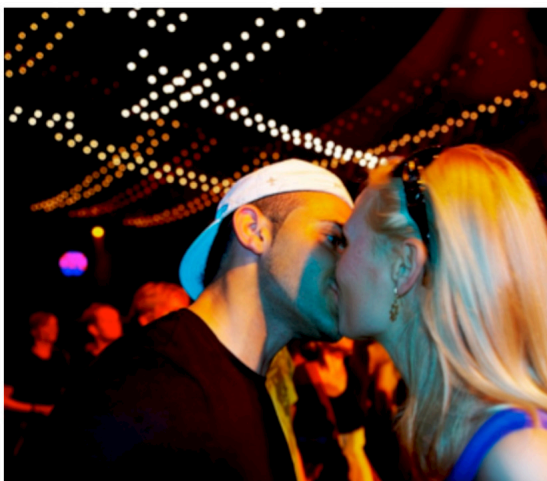


Foto: Jens Dige



Foto: Kristine Munkgård Pedersen

Figur 5: Festivallandskabets mest markante træk: publikum.

På festivalens indre plads er det koncerterne, der sætter rytmen. Orange Scenes store navne trækker tilskuere i titusindvis, som bevæger sig gennem festivalbyens veje og pladser i store masser. Trafik og flow er også en del af festivalens fælles kropslige oplevelse, som eskalerer og kulminerer i de musikalske scenerum, hvor menneskemassen emulgerer i én synkron rytmisk bevægelse. Samværet foran scenen samt samværet med de optrædende kunstnere er i den grad dét der mobiliserer festivalens publikum, og også dét der binder festivallandskabet sammen. Den musikalske artikulation af et fællesskab bliver en direkte spejling af festivalens menneskelige fællesskab og omvendt - festivalens kompleksitet af individualitet, protest og kollektivitet en direkte respons på (rock)musikkens socio-æstetiske program om selvsamme (Laing 1978, Hebdige 1979, Hennion 1997, Eyerman & Jamison 1998)

4.5. Roskilde Festivals kulturhistoriske rødder

Er det en campingplads? Er det en demonstration? En protest? En koncert? En fest? Ingen af delene og det hele på en gang. Rummets primitive layout, den ekstreme sociale interaktion, den liminale iscenesættelse og musikkens lyrik og rytmer er essentielle for festivalen som kultur, hvorfor den ikke kan isoleres til enten en æstetisk eller social begivenhed. Det er således relevant at anskue festivalen som en socio-æstetisk forestilling, hvor publikums kropslige og ekspressive engagement er et afgørende element i kultur- og stedsoplevelsen (Crouch, Aronsson, Wahlstrom 2001).

Det menneskelige og musikalske møde, der iscenesættes i Roskilde, har sit historiske afsæt i slut-tressernes ikoniske musikfestivaler Woodstock og Monterey Pop i USA. Roskildes historie starter da også i 1971 i samklang med datidens dyrkelse af protest, kollektivismen og ungdomskulturel individualitet (Jensen 2003). At reducere Roskilde Festival til en rituel gentagelse af 1960ernes kulturelle udtryk vil naturligvis være fejlagtigt, men påpegningen af 1960enes symbolske vraggods er vigtig for at forstå nutidens festivalkultur. Heri spiller ikke mindst Roskildes musikalske udtryk en essentiel rolle. Selvom der er langt mellem San Francisco 1967 og Roskilde 2008, er der ikke desto mindre en række symbolske elementer og kulturelle diskurser, der går igen i festivallandskabets socio-materialitet. Det gælder

musikernes optræden og æstetiske udtryk, men det gælder lige så vel publikums samvær og performative praksis og festivalens rumlige karaktertræk.

Der er mange vinkler på rockmusikkens komplekse opståen og baggrund i efterkrigstidens Amerika, men der er en generel enighed om musikkens tætte skæbnefællesskab med 1950ernes og 1960ernes politiske og kulturelle mobiliseringer (Conolly & Kruger 2006, Eyerman & Jamison 1998, Hesmondhalgh 1998).

"In the 1960s, songs contributed to the making of a new political consciousness, and were often performed at political demonstrations and collective festivals. Singers and songs were central to the cognitive praxis of the 1960s social movements (...). It was primarily in the period of transition from the civil rights movement to a broader political opposition to the war in Vietnam (...) that popular music could serve as the site, perhaps the most important site, of a remarkable process of experimentation and innovation, which would lead to major transformations in American and "global" culture as well." (Eyerman & Jamison 1998: 106)

Eyerman og Jamisons pointe er, at de politiske og musikalske grupperinger ikke kunne have eksisteret uden hinanden og påpeger både det musikalske udtryks hybride karakter og dens oppositionelle symbolik, der i løbet af 1960erne blev knyttet tæt sammen med ungdomskulturens generelle udtryk:

"For what was going on was much more than a new wave of popularity for folk music, although that was, of course, also happening: in terms of cultural transformation, it was rather the recombination of folk music with other musical genres (rock-and-roll, jazz, country, even classical) and the shaping of a totally new kind of oppositional "youth" culture that seem most significant and long-lasting" (Eyerman & Jamison 1998: 107)

Som Eyerman og Jamisson påpeger, er det ikke blot sammenhængen mellem epokens musikalske rødder og ambitiøse politiske programmer der har betydning, men i lige så høj grad musikkens oppositionelle karakter. En oppositionel karakter eller

værdi, der går igen i opfindelsen af "ungdom" som kultur og teenageren som målgruppe (Frank 1997). Det er denne kobling af ungdom, protest, fællesskab og individualitet, der finder sit udtryk i rockmusikken i 1960'erne og senere i andre oppositionelle musikgenrer (Presdee 2000). Denne kobling foregik ikke blot på et diskursivt og symbolsk niveau, men i høj grad også gennem socio-materielle processer og praksisser, hvorigennem musik og politisk praksis blev spundet sammen. Definitionen på politisk aktivisme, koncerter og festivaler flød i praksis på mange måder sammen, ligesom mange andre kategorier blev opløst for en periode (Eyerman & Jamisson 1998, Laing 2004). Det var dog ikke sammensmeltningen af et rebelsk fællesskab og et musikalsk udtryk, der alene markerede Woodstock- og Monterey Pop-festivalerne som nyskabende. Det var også, fordi de som de første formåede at præsentere en lang række af tidens populæreste artister samlet, noget der ikke var gjort før.

Den ikoniske Woodstock Festival var således ikke blot et symbol på 1960'ernes frisind, men også en begivenhed, der præsenterede og organiserede musik på en ny måde. Woodstock Festivalen trak nemlig både på en næsten hundredårig amerikansk tradition for afholdelse af udendørs musikarrangementer, for eksempel i form af folke-musik og dans, og var samtidig en nyskabelse, fordi det musikalske opbud var udvalgt og præsenteret i en stram koreografi over flere dage for det samme publikum (Laing 2004). Denne måde at præsentere publikum for et skiftende antal musikere var ifølge Dave Laing en programmeret præcision, der var indført omkring 10 år tidligere ved Jazz-festivalen Newport, Rhode Island og i sig selv en oplevelses-organisatorisk nyskabelse.

4.6. Liminalt rum

Det er således flere elementer, der mødes i den moderne musikfestival. Et folkeligt og engageret publikum samlet omkring et komplekst fællesskab af selvrealisering, kollektivismen og opposition samt en gruppe performere, der formår at artikulere og udtrykke selvsamme fællesskabs rebelske identitet. I den forstand er forholdet mellem musik og festival gensidigt konstituerende. En gensidig spejling af sig selv og hinanden. Festivalens karakter af midlertidigt og liminalt (Turner 1969) rum er her et vigtigt element i den socio-æstetiske oplevelse. Festivalen er en kulturel form i sig selv og ikke blot en scene. Det markerede tidsforløb muliggør og nød-

vendiggør livsformer, der adskiller sig fra dagliglivets praksisser eller ligefrem fremtræder som parodier på eller modsætninger til dagliglivet, som mange iagttagelser af festivalliv har påpeget (Bakhtin 1984, Falessi 1987, Turner 1987).

Roskilde Festivals festivalkultur bærer på mange måder præg af festivalens lange varighed, som i den grad kræver sit publikum. Primitive leveforhold, lange nætter og stort alkoholforbrug er en krævende cocktail, der sætter sit præg på festivalens socio-materielle æstetik og symbolik. Det voldsomme og ulækre, der ikke tillades i andre sammenhænge, er på festivalen socialt acceptabelt eller ligefrem normen. Det er også i denne liminalitet at festivalkulturens særegne fællesskab trives, et fællesskab, der bedst kan beskrives med Victor Turners rituelle begreb "communitas" (Turner 1969).

I sin analyse af ritualet (Turner 1969) undersøger Turner de symbolske og materielle praksisser, der indgår i transformative ritualer, *rites de passage*. Ifølge Turner er disse kendetegnet ved en liminal fase, en fase, der består af en række modstridende elementer, hvor det essentielle er, at normale kulturelle klassifikationer udviskes.

"Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social transitions. Thus liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon." (Turner 1969: 95)

Der er med andre ord to vigtige karakteristika ved den liminale fase: dels befinder ritualets hovedpersoner sig i en zone, som er adskilt fra deres hverdagsmiljø, dels fratages de alle personlige ejendele og udsmykninger, alle individuelle og sociale kendetegn, som køn, alder og rang. Opholdet og blottelsen sker under mere eller mindre frivillige former. Hensigten er, gennem denne symbolske afklædning, at transformere den liminale person fra én status til en anden.

"It is as though they are being reduced or ground down to a uniform condition to be fashioned anew and endowed with additional powers to enable them to cope with their new station in life." (Turner 1969: 95)

En af processens centrale elementer er desuden, at den blander den lave status med det hellige: *"blend lowliness and sacredness"* (Turner 1969: 96) således at den underlegne paradoksalt opnår den højeste status: *"in liminality, the underling comes uppermost"* (Turner 1969: 102). Et andet centralt element, der er tæt knyttet til det første, er det som Turner omtaler som *"communitas"*. Communitas er, ifølge Turner, den særlige sociale følelse individer oplever, når de befinder sig i en liminal fase. Frataget alle personlige, kulturelle og hierarkiske kendetegn oplever de liminale individer en stærk følelse af homogenitet og kammeratskab, kendetegnet ved åbenhed og lighed. Elementer som også forekommer i mere sekulære fritidsforhold (Gyimóthy & Mykletun 2002). Med hensyn til festivalen er det dog ikke kun Turners påpegning af lighed og kammeratskab, der er interessante, men også hans eksplicitering af at Communitas, forstået som et fællesskab bestående af individer med lav status, er tæt knyttet til *svaghed*¹⁶.

Dermed vender Turner opmærksomheden mod de svages magt *"power of the weak"* og med en række eksempler på symbolske outsiders og hellige attributter forbundet med lav status, ekspliciterer Turner den svages potentielle magt som kritiker af institutionelle normer og love.¹⁷

Med henblik på festivalens tematik og historiske ophav vil jeg citere Turner for et af disse eksempler, da det ekspliciterer den symbolske betydning festivalkulturen er en del af.

"In modern Western society, the values of communitas are strikingly present in the literature and behavior of what came to be known as the "beat generation", who were succeeded by the "hippies", who, in turn, have a junior division known as the "tee-

¹⁶ En lignende pointe bruger Howard Becker i sin diskussion af "outsidere", der paradoksalt nok ofte oplever et fællesskab alene baseret på en fælles stigmatisering (Becker 1963)

¹⁷ Middelalderens narre og Kristusfiguren tjener blandt andre som eksempler - ingen sammenligning i øvrigt.

ny-boppers." These are the "cool" members of the adolescent and young-adult categories - which do not have the advantages of national rites de passage - who "opt out" of the status-bound social order and acquire the stigmata of the lowly, dressing like "bums," itinerant of their habits, "folk" in their musical tastes, and menial in the casual employment they undertake. They stress personal relationships rather than social obligations, and regard sexuality as a polymorphic instrument of immediate communitas rather than as the basis for an enduring structural social tie."
(Turner 1969:113)

Således har begrebet *communitas* tre vigtige betydninger, som alle må inddrages i forståelsen af festivalkulturen generelt og Roskilde Festival specifikt. For det første opstår *communitas*' fællesskabsfølelse i en tilstand af liminalitet, hvilket understreger at festivalens tid og rum er adskilt og ekskluderet fra hverdagens normalitet. Den anden betydning peger på, at de sociale bånd og følelser, der kendetegner *communitas*, opstår mellem jævnbyrdige og den tredje og sidste betydning knytter sig til *det svages status*, ikke mindst forbundet med outsiderens potentielle magt.

4.7. Festivalen som modkultur

Selvom begrebet *communitas* således indeholder elementer af modkultur, så er de ritualer, som Turner bygger sin teori på, symbolske formationer, der er skabt *inden for* en given kulturs rammer for at opretholde dets *cosmos*. I kontrast hertil er karnevallet en symbolsk formation, der oftest beskrives i modsætning hertil, nemlig som *kaos*. Ikke mindst Michail Bakhtins læsninger af Rabelais' renaissanceforfatterskab har skabt øget fokus og opmærksomhed på karnevallens modkulturelle og grænseoverskridende elementer (Lachmann, Eshelman & Davies 1988, Presdee 2000).

Bakhtins værker koncentrerer sig særligt om dikotomien mellem en officiel, autoritær kultur og en (nærmest idylliseret) folkekultur. Kernen i Bakhtins analyser er elementet af folkelig humor, eller mere præcist "*den folkelige latterkultur*", som han ser komme til udtryk i karnevaller, ritualer, skuespil, vitser, komedier og diver-

se former for vulgaritet. I kontrast til folkekulturen står den officielle kultur og dens krav om konformitet, moral, religiøse og politiske værdier; krav der udtrykkes gennem hierarkier, undertrykkelse, alvor og frygt. Bakhtin skaber således et billede, hvor den officielle kultur og dens politiske og religiøse institutioner angribes gennem humor og disrespekt, tydeligst og mest ekspressivt udtrykt i karnevallet:

"All these forms of protocol and ritual based on laughter (...) offered a completely different, nonofficial, extraecclesiastical and extrapolitical aspects of the world, of man, and of human relations; they built a second world and a second life outside officialdom (...)" (Bakhtin 1984: 6).

Det er således under denne overordnede dikotomi at Bakhtin analyserer karnevallet og dets betydning for folkekulturen i forskellige epoker og på forskellig vis, men altid i opposition til den officielle kulturs skiftende regimer.¹⁸ Når det er karneval, iscenesættes og fejres folkets "andet" liv gennem voldsomt overforbrug (især af mad og vin), vulgær opførsel og en symbolsk *venden tingene på hovedet*: klovne bliver kronet som konger, mænd klædt ud som kvinder, dyr tiltales som mennesker; alt sammen elementer der udtrykker forandring, ambivalens og ustabilitet. Dermed skiller karnevallet sig ud fra andre rituelle begivenheder, da karnevallet hæver sig over og overskrider det der anses for helligt og dermed underminerer de fremherskende magtinstitutioner (Lachmann, Eshelman & Davies 1988).

4.8. Oppositionel identitet i musik og kultur

Både Turners påpegning af det liminale fællesskab og pointe omkring outsiderens sakrale status, samt Bakhtins tese om karnevallets rebelske karakter synes relevante at bringe i spil i forhold til Roskilde Festival for at understrege det gensidige forhold mellem musikken og kulturen på festivalen. Det musikalske program på Roskilde er præget af alsidighed – her spiller både trommeslagere fra Vestafrika

¹⁸ Selvom Bakhtin analyserer karnevalesk kultur i forskellige historiske epoker, skal de historiske referencer ikke nødvendigvis tages for pålydende, og mange har da også kritiseret forfatter-skabet på det empiriske plan (Bruhn & Lundquist 2001). Men da det er Bakhtins analytiske rammer og pointer, der er relevante for perspektiveringen af Roskilde Festival, vil jeg ikke diskutere de faktuelle detaljer i hans arbejde.

og guitarister fra Seattle, her høres tung rock og raffinerede elektroniske beats, og artisterne er både unge og gamle, mænd og kvinder. I den forstand er der tilsyneladende ikke nogen markant rød tråd i festivalens program. Og dog. Selvom spektret er bredt, deler de et markant værdi- og symbolfællesskab, der synes at kunne spores direkte til 60ernes musikalske vartegn: den oppositionelle identitet. Størstedelen af den musik festivalen har på plakaten, både rock, elektronica og hiphop dyrker en retorik, der handler om at være udstødt, at tilhøre undergrunden, at gøre oprør. Ved en gennemlæsning af Roskilde Festivals musikprogram springer bandnavne som *Nick Cave & The Bad Seeds*, *Faith No More*, *Fucked Up*, *Nine Inch Nails*, *Slipknot*, *Social Distortion*, *Volbeat*, *Den Sorte Skole*, *Black Dice* og *Cancer Bats* i øjnene. Bandnavne, hvis semantik i sig selv afslører et musikalsk udtryk, der omhandler provokation og transgression. Også bandbeskrivelserne har et fokus på det latent provokerende og flabede udtryk for eksempel i omtalerne af de kvindelige sangere Lily Allen og Ida Maria, der henholdsvis beskrives som *"pop-prinsesse med beskidt mund"* og som en *"sangskrivende, der ved sine turbulente sceneshows vælter rundt i musikkens vold"*. Eller som i omtalen af de to bands *Fucked Up* og *La Coka Nostra*, hvor beskrivelsen henholdsvis påpeger det aggressive og undertrykte:

"Det canadiske band (Fucked Up) spiller aggressiv punkrock med et kompromisløst fokus på at afdække den moderne, medicinerede tilværelse. Og deres kæmpestore, ofte halvnøgne forsanger Pink Eyes lyder, som om han har gummicellen i rimelig frisk erindring." (Omtale på Roskilde Festivals 09 hjemmeside)

"La Coka Nostra er en tilbagevenden til hardcore-rappens dyder: Vred, tatoveret oprørsmusik fra slumkvartererne, hvor politisirener og pistolskud indgår naturligt i lydtapetet. Et rå og kompromisløst opgør med hitlisternes lyserøde og velfriserede hiphop." (Omtale på Roskilde Festivals 09 hjemmeside)

Roskilde Festivalens auditive æstetik fremstiller og fremmaner med andre ord en attitude som praktiseres og performes af festivalens publikum. Ikke i en stringent en-til-en form, men som en gensidig leg med koder, attituder, livsstile og poseringer. Socio-æstetiske postulater, der først og fremmest performes, praktiseres og

materialiseres, snarere end italesættes. Derfor er det vigtigt at understrege det kropsligt-materielle ved begreber som "attitude" og "posering" og deres dobbelttydighed mellem mening og materialitet, fantasi og realitet. Der er med andre ord ikke tale om oprør i politisk forstand, ej heller om undertrykte eller marginaliserede unge, men om en fest, hvor transgressive elementer ligger som en latent spænding. At der ikke er langt mellem fest og protest er i øvrigt en Bakhtinsk pointe, fremhævet i adskillige analyser af ungdoms- og undergrundskultur (Cohen 1982, McKay 2004)



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Mads Danquah



Foto: Jens Dige



Foto: Jens Dige



Foto: Kristine Munkgård Pedersen

Figur 6: Mødet mellem publikum og kunstnere

4.9. Publikum og performere – en spejling

I denne kontekst udgør publikum og performer hinandens inspiration og oplevelse. Antoine Hennion har argumenteret for, at netop dette møde mellem kunstner og publikum er det allermest afgørende eller konstituerende for rockens mening og materialitet og fremhæver "scenen" som den essentielle artefakt i udvekslingen mellem rockmusikere og publikum (Hennion 1997).

"The stage (...) has a very special status as the cradle of rock. It offers a possibility – albeit a distant one – of a physical relationship with the singer. (...) the modern stage (...) has become the centerpoint of popular music. It has reconstructed one by one the necessary conditions for the encounter to exercise power over the crowd. The fusion of the many mediators in the melting pot of the performance recreates immediacy. Although apparently given no prominence, the staging techniques and material mediators make decisive contributions to provide an environment in which the live performance creates an overwhelming sense of immediacy, off all for one and one for all." (Hennion 1997:429)

Ifølge Hennion kredser rockscenesættelsen netop om en genskabelse af "ur-rock-oplevelsen":

"Here the attempt is to re-create the intense surrender of the self to a primary music which engulfed and overwhelmed the first generation of rock-devotees." (Hennion 1997:428).

Hvor Hennions pointe om scenens betydning for skabelse og opretholdelse af rockkoncertens intensitet er relevant at bringe i spil i analysen af Roskildes oplevelsesrum¹⁹, er det samtidig på sin plads at påpege, at Hennion i sit fokus på scenerummet overser publikumskulturens betydning for rockens etymologi. Han aner-

¹⁹ Hennions artikel vil blive yderligere perspektiveret senere i afhandlingen i forhold til Roskildes Orange Scene, se kapitel 7.

kender publikums aktive medskaben af rockmyten, men overser at selve publikums praksis og performance også giver brændstof til denne rockmyte. En af årsagerne til denne analytiske skævvridning synes at være, at Hennion overser at symbolet på *"the original experience"* ikke er en "koncert", som han skriver, men derimod den moderne rock-festival.

Det kortvarige oplevelseslandskab, vi kalder Roskilde Festival, består således af en kompleks cocktail af materielle praksisser og symbolske konnotationer, der tilsammen kan siges at skabe et rockens rum. Dette kan synes som et lidt paradoksalt postulat i en tid, hvor musikscenen byder på et alsidigt musikalsk spektrum, og hvor ikke mindst programmet på Roskilde Festival er præget af mange forskellige tendenser, rytmer og kulturer. Ikke desto mindre har den liminale kulturform, der praktiseres af både publikum og performere på festivalen, et tydeligt rock-aftryk i form af et midlertidigt transgressivt fællesskab. Den æstetik, der præger Roskilde er således en collage af anarkistisk spejderlejr, ungdom og ekspressiv adfærd tilsat et rebelsk lydspor.

4.10. Opsummering

Fremstillingen af Roskilde Festival tager afsæt i en beskrivelse af festivalens liminale landskab. Festivalen udmærker sig ved en række sociale og symbolske karaktertræk, der tilsammen danner en samlet socio-æstetik. Med begrebet socio-æstetik fremhæves et af festivalbegivenhedens mest markante træk, nemlig at Roskilde Festival ikke blot *både* er en social *og* en æstetisk begivenhed, men at de to niveauer flyder sammen og ikke kan adskilles. Konsekvensen er at deltagernes sociale performance er en essentiel del af festivalkulturen. For afhandlingens tematik har det markante konsekvenser. Det betyder nemlig at analysens fokus ikke isoleret er på festivalens kulturelle produktioner: musik, kunst, arkitektur og events, men på den sociale og æstetiske performance de indgår i. Som nævnt i afhandlingens metodiske kapitel og ekspliciteret i dette kapitel er festivalen noget der *sker* og ikke noget, der *er*. Dermed handler analysen af kulturel produktion på Roskilde Festival om at analysere, hvordan *rammerne* for ageren er designet og faciliteret, hvilket de følgende kapitler omhandler.

5. Nonprofit - Social profit

Som beskrevet i forrige kapitel er festivalen både en æstetisk og social oplevelse, hvor deltagernes liminale fællesskab, trækker en del af sin symbolværdi fra 1960ernes politiske, sociale og æstetiske kultur. Såvel kunstneriske performere som publikum deltager med attituder og poseringer i festivalens iscenesættelse af et midlertidigt oppositionelt rum. Men Roskilde Festival er også mere end den uges samvær, hvor 100.000 mennesker er samlet under åben himmel. Festivalen er også et netværk af produktive aktører, der tilsammen har muliggjort at Dyrskuepladsen kan blive til Festivalpladsen.

I følgende kapitel introduceres en række af de aktører, der indgår i festivalens produktion. Det drejer sig både om frivillige, der har arbejdet i årevis i festivalorganisationen, om semi-professionelle kunstnere med et flygtigere tilhørsforhold til festivalen, om kommercielle partnere og om forskellige frivillige organisationer og foreninger. Afsnittet analyserer hvordan festivalens identitet, æstetik og rumlige udtryk forhandles i en og samme bevægelse af disse mange forskellige aktører, og afdækker således hvordan festivalens diffuse værdifællesskab kommer til udtryk i festivalens landskab.

Oprørsk og konventionel, institutionel og balstyrisk, kommerciel og uafhængig. Associationerne passer på såvel rockmusikken anno 2010 som på Roskilde Festival og indikerer nogle af de følsomme alliancer der er på færde mellem festivalens mange involverede. Alliancer og konnotationer der både eksisterer på et symbolsk, immaterielt plan og som indgår i den konkrete, fysiske begivenhed. At håndtere de dilemmaer, der knytter sig til materialiseringen af et rum, der både skal fungere som et kunstnerisk, oppositionelt fristed og samtidig som en konkret markedsplads, er et af festivalorganisationens markante udfordringer. Tilsyneladende praktiske overvejelser vedrørende festivalpladsens opbygning, planlægning og layout handler således i høj grad også om festivalens identitet og værdier.

5.1. Økonomi og kulturel produktion

Økonomi er generelt et følsomt emne i kulturel og kunstnerisk produktion (Lampel, Lant & Shamsie 2000, Eikhof & Haunschild 2007), lige som forholdet mellem kultur og økonomi er en tilbagevendende problemstilling i teorier og analyser af kulturproduktion og kulturindustrier (eks. Adorno & Horkheimer 2001, Banks 2007). I forbindelse med produktionen af symbolske tekster, rum og ting, synes også produktionsprocessens økonomiske aftryk uvægerligt at blive en del af produktets samlede symbolske udtryk. Denne iagttagelse synes at styre mange af kultursektorens praksisser, der således er involveret i at styre, koordinere eller sløre de økonomiske praksisser involveret i den kulturelle tilblivelse (Plattner 1998, Velthuis 2003, Poulsen 2008). Selvom mange har påpeget de tætte forbindelser mellem kultur og økonomi (Baxandall 1972/1988, Agnew 1986, Amin & Thrift 2007) er kunst og økonomi således generelt blevet beskrevet som hinandens modsætninger (jf. Banks 2007). Som Brian Moeran formulerer det:

"Any industry that relies on the creative element of design as an important component in the manufacture and sale is likely to find itself having to deal with the not necessarily harmonious combination of culture and economy demands." (Moeran 2005: 171)

Oplevelsesrum og begivenheder er på lignende vis mere eller mindre konnoteret med kommercielle interesser. Disney World er måske det mest kendte, men også mest berygtede eksempel på et iscenesat landskab, netop som følge af dets eksplicite kommercielle identitet. Institutionelle og politiske forandringer har betydet at både interne og eksterne debatter om samtidens museer og udstillingsrum i høj grad har omhandlet økonomi, ofte med en mere eller mindre eksplicit "Disneyfication" som omdrejningspunkt. (MacDonald 2002, Fraser 2006, Bærenholdt 2007).

Den kultur-økonomiske tematik berører såvel individuel, som organisatorisk identitet og er dermed tæt knyttet til spørgsmål om autenticitet og troværdighed. Elementer der er centrale for både brugere og producenter af oplevelses- og kulturprodukter.

5.2. Musik og markedsplads

Roskilde Festival befinder sig på mange måder i et krydsfelt af forskellige kultur-økonomiske logikker. Ud over musik og spejderliv er Roskilde Festival også et kommercielt rum, en markedsplads. Det store festivalpublikum bruger ikke kun deres tid (og penge) på musik og sociale oplevelser, men også på at forbruge: mad, tøj, tingeltangel, øl og meget mere. Som på andre festivaler er der en stærk sammenhæng, hvis ikke sammensmeltning mellem festivalhandlen og festivalkulturen, en konkret påmindelse om at ordet "festival" og ordet "fair"²⁰ har samme etymologiske oprindelse og konnotationer (Cohen 1982, Falassi 1987).

Handlen er således afgørende for festivalen. Ikke bare fordi her sælges alle nødvendigheder, fra sandaler til sushi, men også fordi boderne udgør størstedelen af festivalens midlertidige struktur og således er essentielle for festivallandskabet, æstetisk, såvel som funktionelt (se Figur 7). Hver bod og stade har sit eget skilt, der mere eller mindre højlydt kommunikerer bodens navn og hvilke varer, der sælges. Der er faste standarder for boderne og skiltene størrelse og udseende. Farver og design er op til de handlende selv; nogle er fantasifulde, andre kedelige, nogle er detaljeret designet og udført, andre består blot af et par hurtige kruseduller. De fleste boder opføres til lejligheden, for eksempel er der mange lokale klubber og foreninger, der tjener penge på at sælge fastfood fra markedstelte, hvorimod andre boder og madsteder er deciderede aflæggere af kendte restauranter eller spisesteder, der tager hele konceptet, fra stemning til indretning med til festivalen. Andre igen er mobile cafeer og barer, ofte iscenesatte og designede enheder, som for eksempel Sushi Baren indrettet i en skinnede amerikansk campingvogn eller shotbussen, der er indrettet i en sortmalet dobbeltdækkerbus.

²⁰ Fair betyder på engelsk både marked og tivoli



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Mads Danquah



Foto: Kristine Munkgård Pedersen

Figur 7: Festivalens kommercielle landskab

5.3. Musikfestivaler og deres legekammerater

I dette tilsyneladende tilfældige og kaotiske inferno af handlendes budskaber, udtryk og skilte er også en del af organisationens interne debatter materialiseret. En af de helt centrale diskussioner handler nemlig om, hvordan man forholder sig til kommerciel indflydelse generelt, og hvordan den specifikt påvirker festivalens profil.

Roskilde Festival har en omsætning på cirka 310 millioner kroner²¹. En stor del af disse penge bliver tjent og distribueret til en vifte af små og store virksomheder, organisationer, foreninger og klubber; nogle non-profit, andre kommercielle.

Musikfestivaler over hele verden, og måske i særdeleshed dem Roskilde Festival bliver sammenlignet med, for eksempel Glastonbury i England, Pink Pop i Holland og Sónar Festival i Spanien, er ofte afhængige af sponsorer og generelt ombejlet af forskellige kommercielle aktører, ikke mindst livsstilsrelaterede forbrugerbrands, der finder festivalens kombination af festende unge, medieopmærksomhed og musik særlig interessant. De største nabofestivaler: Skanderborg Festival²² der er Danmarks næststørste musikfestival, og den sydsvenske Hultsfred Festival²³ er således økonomisk mere inkluderende overfor deres kommercielle partnere og dermed æstetisk også mere påvirkede af reklamer, logoer og kommercielle budskaber. Også selvom deres non-profit værdisæt minder om Roskilde Festivals. Typisk iscenesættes det kommercielle festivallandskab i forskellige temazoner, hvor produkter promoveres i og gennem designede barer og atmosfærer. Tøjfirmaet Bestseller havde således designet en bar, så den lignede et par gigantiske cowboybukser til Skanderborg Festival 2008, og på Hultsfred kunne man samme år finde et populært loungeområde med flydemøbler og specialdesignet dj-scene, der både var sponsoreret og opkaldt efter energidrikken Red Bull. Et af de seneste års mest spektakulære kommercielle festivaldesigns er *Can Sleep* på Skanderborg Festival, som består af 120 "øldåser", eller rettere små sovekabiner udført som kopier af Royal Pilsner øldåser, stillet op six-pack formation og fuldt udstyret med

²¹ Udregning foretaget af Østdansk turisme. Se rapporten *Festivalen som trækplaster - En turismeøkonomisk analyse af Danmarks største kulturfestival '08*

²² www.smukfest.dk

²³ www.rockparty.se

dobbeltseng, lysekrone, skumtapet på væggene og øl i det medfølgende minikøleskab. Dåserne er sponsoreret af Royal Uni Brew og typiske for festivalens sponsorsamarbejde, der netop involverer designmæssige samarbejder med eksterne kommercielle partnere.²⁴ Både internt i Skanderborgs organisation og i festivalens officielle sprogbrug (Bonde 2003) omtales sponsorer, som konsekvent omtales som "legekammerater", som vigtige partnere, ikke blot økonomisk, men også som medudviklere af oplevelsesmæssigt indhold.

5.4. Non-profit og identitet

Roskilde Festivals relation til sponsorer er mere ambivalent end det der udtrykkes på Skanderborg, og i modsætning hertil er festivallandskabet også forholdsvis rensset for højlydte brandbudskaber og logoer. Hovedsponsoren Tuborg har tilladelse til at vise sit logo, men med en del begrænsninger. Generelt tolereres sponsorer mere, end de bydes velkomne, hvilket den officielle tone på hjemmeside også signalerer:

"Hvad ville Roskilde Festival være uden samarbejdspartnere? Ud over at hjælpe med til at skabe oplevelser for publikum yder flere af vores samarbejdspartnere økonomisk hjælp til afholdelse af festivalen. En samarbejdspartner er aldrig udelukkende med, fordi de yder et økonomisk bidrag. Det vigtigste er, at samarbejdspartneren kan tilføre Roskilde Festival, og dermed publikum, en høj produktkvalitet, leveringssikkerhed og god service."
(www.roskilde-festival.dk)²⁵

Ligesom tilfældet er på Skanderborg Festival og i øvrige kulturinstitutioner, er ordet "sponsor" byttet ud med en anden term, i dette tilfælde det neutrale "partner". Både begrebet "partner", og beskrivelsen hvori den optræder, udtrykker et forhold, hvori Roskilde Festival søger at definere relationen.

²⁴ Interview med Jonas "Pindhund" Hallberg, oplevelsesudvikler på Skanderborg Festival

²⁵ Bag om Roskilde Festival, baggrundstekst til pressen ved festivalen 2008, www.roskilde-festival.dk

Det asketiske forhold til sponsorer og "corporate money" afspejles også i festivalens generelle identitet, hvor festivalens status som en non-profit organisation med anti-kommercielle værdier spiller en stor rolle. Som det lyder i den officielle beskrivelse af festivalens baggrund:

"Grundtanken var (og er) respekt og kvalitet, frem for vækst og overskud. Måske er det grunden til festivalens succes, som hidtil har vist sig at give kvalitet og respekt - samtidig med vækst og overskud til velgørenhed. (...) Hvis vækst og overskud havde været Roskildes ambition, havde festivalen sandsynligvis kvalt sig selv - sådan som det skete for størsteparten af konkurrenterne. Og servicen for publikum været af sekundær betydning og priserne højere og standarden lavere." (www.roskilde-festival.dk)²⁶

Non-profitprofilen og de anti-kommercielle værdier synes generelt at få opbakning fra mange i festivalnetværket. Internt i organisationen argumenterer nogle således for, at deres frivillige arbejde på Roskilde er deres måde at bidrage til humanitært arbejde (samtale med kvindelig ansvarsperson), mens andre føler at non-profit agendaen er en måde at udfordre forbrugersamfundet og ikke mindst de kommercielle aktører i kulturindustrien på (samtale med mandlig frivillig). I den forstand synes non-profit profilen at fungere på forskellige planer. Dels som en måde, hvorpå festivalens arbejde, ambitioner og retningslinjer organiseres på og dels som en identitetsmarkør. Non-profitværdierne fungerer dermed i en dobbelt forstand som motivationsfaktorer, fordi det både giver mening at bidrage til humanitære projekter, og fordi de fungerer som positive markører, der skiller sig ud og konnoterer festivalen og dens medlemmer med både oprigtighed og en semi-alternativ livsstil. Som Esben Danielsen formulerer det:

"Det er også noget, der går på tværs af de her, og det er noget identitet, som handler om, at ved at lave Roskilde Festival er jeg et mere interessant menneske. Det tror jeg ikke, at man må negligere." (Interview med Esben Danielsen)

²⁶ Bag om Roskilde Festival, baggrundstekst til pressen ved festivalen 2008, www.roskilde-festival.dk

Med andre ord er der en tæt sammenhæng mellem at lave Roskilde og være en Roskilde person, hvilket skaber en intim forbindelse mellem arbejde, organisation og identitet (Larsen, Pedersen & Aagaard 2005).

5.5. Ambivalens i praksis

Men selvom de værdier der artikuleres officielt og individuelt, er relativt klare, er virkeligheden ikke så enkel. Festivalen handler om identitet, men den handler også om en stor begivenhed, der skal materialiseres i tid og rum og i det praktiske arbejde med at skabe festivalen former grænserne mellem kultur og kommercielitet sig anderledes end i de klare værdidiskurser.

Som beskrevet er der en række sponsorer på Roskilde. Tuborg er en meget synlig sponsor, der samtidig er den altoverskyggende ølleverandør. Telia eksponerer sit sponsorat, det samme gør Tryg. Håndteringen af de forskellige sponseraters eksponering afgøres af festivalens marketinggruppe og følger overordnet den logik, at eksponering er tilladt der, hvor det er relevant. Det betyder for eksempel, at Telia gerne må have sit logo hængende de steder, hvor publikum lader deres mobiltelefoner op, og at Tuborg primært må eksponere sig selv i forbindelse med ølsalg. Men de kommercielle dilemmaer folder sig ikke kun ud i forhold til tydelig sponsorinvolvering. Også den almindelige handel er et emne, der diskuteres i forhold til såvel etik som æstetik. I den etiske ende af diskussionerne ligger overvejelserne om, hvilke handlende, der skal have adgang til festivalen og hvorfor. Hvilke varer skal præsenteres, og hvem profiterer af salget. Her spiller det blandt andet ind, at en del af de varer, der sælges på festivalen, er produceret under ukendte forhold i for eksempel Indien og Nepal og forhandles af små grossister, hvor det er uigennemskueligt at forholde sig til fordele og ulemper for de involverede. Overvejelser, der ville være underordnede i en organisation, hvor etik havde en mindre betydning, har dermed stor betydning for festivalens kommercielle profil. Som en af festivalens medlemmer udtrykker dilemmaet:

"Det sidste er handlen - og hvilke varer der skal præsenteres? Vil vi i Roskilde Festivalens køkken præsentere alle former for etnisk mad eller kun økologisk mad - eller skal vi tillade McDonalds? Det kunne vi højst sandsynligt tjene mange penge på.

Hvor meget skal der reklameres? Tillader vi salget af alt det tinsel-tangel fra Nepal osv, osv? Hvis vi tager det ud, mister nogle mennesker i Nepal måske deres eksistensgrundlag eller er det profitdealerne på mellemstationerne der bliver udnyttet - så det hele modarbejder vores fair-trade holdninger?" (Interview med mandlig ansvarsperson)

De etiske overvejelser afspejles også i de æstetiske overvejelser, vedrørende festivalpladsens udformning. På den ene side er der områder, der kun inkluderer handel med varer, der er økologiske og/eller fairtrademærkede, på den anden side er der områder, der er specifikt handelsprægede, hvor der kan shoppes alt fra nepalesiske sølvsmykker til kinesiske nylonkasketter. I den forstand er der en pragmatisk tilgang til handelens karakter og ikke nogen klar definition på, hvordan festivalens kommercielle udbud bedømmes, men snarere en afsøgning af, hvordan kommerciel kultur kan iscenesættes, æstetiseres og gøres til en del af festivaloplevelsen.

"Jeg har hørt nogle tale om at man kunne sige til alle sponsorerne at man kunne lave en gade som en Las Vegas-gade, hvor hver sponsor kunne præsentere sig med lys og neon - en meget bevidst form for reklame...Det kunne være en god idé...En decideret profit-gade...og så kunne hvert firma få lov til at vise hvor kreative de kunne være i deres påfund og samtidig blev det en meget bevidst form for reklame og en oplevelse i sig selv! (...) man kunne også sige til sponsorerne at det er frivilligt hvordan de vil reklamere på Roskilde...fx kunne et sodavandsfirma lave grønne krus til en bestemt grøn sodavand, det kan også gøre folk mere nysgerrige....og få dem til at stoppe op og spørge sig selv, hvad det egentlig var for et produkt der var i den grønne kop - i stedet for at de får et logo smidt i hovedet! Der er mange muligheder ..."
(Interview med ekstern kreativ leverandør, kvinde)

Denne nuancerede håndtering af festivalens kommercielle dilemma antyder, at brudfladen mellem "corporate money" og autentisk kulturel produktion ikke er så adskilt, som antydnet i festivalens officielle sprogbrug. Som en ung arkitekt formu-

lerer det, så bør skatemærket Vans²⁷ være repræsenteret på festivalen, "*bare fordi de er fede.*" Og samtidig argumenterer han selv for, at hans eget Roskildeproject er cool, fordi "*det er baseret på gode ideer og minimal økonomi*" (samtale på festivalen), et sprogbrug, der relaterer projektet til en aktivistisk Do-It-Yourself diskurs.

Paradokser som dette synes der at være masser af på festivalen, både blandt festival-organisationens medlemmer og blandt publikum. Netop publikums modtagelse og vurdering af reklamer og kommercielle events handler i høj grad om varemærkets symbolværdi og hvorvidt det passer til festivalens "ånd". For nogle år siden blev en Coca-Cola scene således mere eller mindre ødelagt af publikummer, hvorimod senere års kommercielle events er blevet positivt modtaget af publikum. Et eksempel på en sådan kommerciel succes er tøjmærket Diesels side-event "The human car wash". The human car wash er et område og en kommerciel performance, der nu har fundet sted to år i træk på festivalen. Konceptet er, som det lyder, en menneske-vask, inspireret af benzinstationers bilvask. Turen gennem Diesels område involverer således først en afklædning, hvorefter deltageren, alt efter køn, bliver vasket af henholdsvis kvindelige eller mandlige badetøjsklædte modeller. Afvaskningen foregår bag glaser, så der også er noget at se på for publikum uden for "bilvasken." Efter grundig afvaskning, skylning og tørring, går turen til en lounge, iklædt badekåbe og slippers. I det hvide, klubinspirerede loungemiljø indbydes deltagerne til at slappe af på brikse iført høretelefoner, mens en dj spiller live. Dieleventen anses for at være en succes, både fra festivalorganisationen og publikums side. Og tilsyneladende også for Diesel, der betaler en hel del for at få lov til at lave deres event på festivalen (samtale med mandlig sektionsleder).

Det er dog langt fra alle kommercielle samarbejder, der fungerer gnidningsfrit. Under festivalen 2008 indgik organisationen i et samarbejde med whiskymærket Jack Daniels, som fik lov at opføre en bar på festivalområdet. I forbindelse med en global promovering havde firmaet udvalgt fem forskellige steder i verden, hvoraf Roskilde Festivalen skulle være den ene. Med udvælgelsen fulgte en del penge, plus ikke mindst, en effektiv og professionel håndtering af baren, hvilket indgik i overvejelserne om, hvorvidt samarbejdet skulle godkendes eller ej (interview med

²⁷ Skatemærket Vans, der markedsføres med sloganet "Vans - The Original since 1966", producerer i dag sko, tøj og accessories til et globalt marked.

Esben Danielsen). Hvad der yderligere talte til samarbejdets fordel, var projektets appellerende netværk, som bestod af fem andre ekstraordinære begivenheder i udlandet. Roskilde Festival var således blevet valgt ud sammen med disse fem til at huse Jack Daniels baren, og denne kobling og sammenligning var tilsyneladende en medvirkende motivationsfaktor i beslutningen om at bøj festivalens etiske (og æstetiske) regelsæt. Alligevel var der mange af festivalens medlemmer, der under og efter festivalen rejste kritik af baren. Kritikerne pegede på bagsiden af Jack Daniels symbolske brand value: At Jack Daniels er et multinationalt brand og dermed en kommerciel aktør, der ikke stemmer overens med hvad der "rigtigt" er Roskilde:

"Nej! Jeg brød mig ikke om festivalen. Det var bare ikke godt nok. Der var alt for mange steder, hvor hegnet ikke var lavet ordentligt, for eksempel var der mange steder, hvor det ikke var blevet malet. Det skrider bare. Og udenfor, på Camping, jorden var helt mudret nogle steder allerede samme dag publikum ankom. Det er bare ikke godt nok. Men det værste - så du Jack Daniels Baren?! Den var bare en fejltagelse. Kommerciel, grim. Og så langt fra det Roskilde vi er blevet enige om. Og de lavede deres eget lille hegn!" (Samtale med mandlig ansvarsperson)

5.6. De subkulturelle producenter

De kommercielle diskussioner er noget, der har betydning for mange af festivalens involverede, men i særdeleshed er det interessant at se på, hvorledes festivalens subkulturelle producenter agerer i forhold til festivalens kommercielle profil. Selvom der ikke hersker tvivl om, at de internationale musikere og artister er af afgørende betydning for Roskilde Festival - brand såvel som begivenhed - er der også en underskov af kreativt input på festivalen, der befinder sig uden for rampelysets skær. I bred forstand kan aktørerne her defineres som tilhørende Københavns kulturelle undergrund. En stor del tilhører graffitimiljøet, men også den alternative kunstscene er godt repræsenteret med performances, dans, kunstværker og skulpturelle indslag. Gruppen befinder sig således et sted mellem den faste festivalorganisation og de løst tilknyttede 24-timers frivillige. At definere gruppen som tilhørende den kulturelle undergrund er dog delvist misvisende, da det indikerer en

homogenitet, der ikke findes. Tværtimod udmærker gruppen sig ved mangfoldighed og spænder fra studerende til professionelle kunstnere. Der er således nogle, der lever af deres kunst, mens andre har blandede karriereforløb, der både består af kunstproduktion og et "civilt" job på et reklamebureau eller designer, lærer, arkitekt eller lignende.

Den store gruppe af kunstnere og kreative græsrodder er ikke højtprofilerede som de internationale artister og verdenskendte musikere, der fra scenen skaber musikalske oplevelser for publikum, men i stigende grad er de betydningsfulde som leverandører af en kulturproduktion med stor subkulturel troværdighed og autenticitet. I takt med at internationale artister bliver dyrere og dyrere og i øvrigt optræder i stort set samme sceneomgivelser med de samme numre overalt i verden, er festivalens organisatorer i stigende grad blevet opmærksomme på den betydning, som de kreative græsrodder har for festivalens profil (Interview med Esben Danielsen).

Men hvor for eksempel kontrakter og gager forhandles mellem de optrædende artisters managere og festivalens bookere, er der ikke nogen formaliserede relationer, der styrer forholdet til de mange subkulturelle aktører, der sætter deres præg på festivalen. En af forskellene mellem de to grupper af kreative producenter er således, at musikere får betaling for deres optræden, og de øvrige deltagere kun i sjældne tilfælde får mere end en symbolsk betaling for deres kreative arbejde. I modsætning til festivalens relativt institutionaliserede forhold til de professionelle artister og musikere, er relationen mellem festivalen og de semi-professionelle altså forbundet af noget andet end en rent økonomisk logik.

5.7. Den etiske økonomi

Den dikotomi, der generelt hersker mellem kunst og penge (jf. Lampel, Lant & Shamsie 2000), er i undergrundskulturens univers i endnu højere grad hængt op på identitets- og diskurspraksisser, der gensidigt udelukker hinanden. Den såkaldt "uafhængige" kulturproduktion sættes og sætter sig i bås med den nicheprægede produktion, udført af den lille organisation, der er drevet af lidenskab og interesse, frem for profit (Strachan 2007). Dermed bliver en stor organisation og kommerciel succes i en vis forstand også delvis illegitime attributter i det betydningsnetværk,

undergrundsproduktionen indskrives sig selv i. Forholdet mellem den uafhængige diskurs og den etablerede kulturindustri er desuden kendetegnet ved en politisk-moralsk afstandtagen, hvor den lille skala i sig selv indikerer en mere delikat og moralsk overlegen håndtering af kulturel produktion (Strachan 2007). Adam Arvidsson har beskrevet den generelle logik, som undergrundens kreative udøvere indskrives sig i, som en etisk økonomi (Arvidsson 2007), der først og fremmest er motiveret af ønsker om selvrealisering og social anerkendelse (Arvidsson 2008), to sider af samme sag i denne sammenhæng. Arvidsson argumenterer nemlig for, at den produktion der finder sted i den etiske økonomi, først og fremmest bør forstås som en social produktion, der skabes i en gensidig bevægelse mellem individ og netværk. Individets kreative bidrag er meningsfuldt på to niveauer, der knytter sig til hinanden: individet styrker sin status og samtidig netværket og vice versa: et styrket netværk styrker også individets selvrealiseringsprojekt. Det er altså ikke økonomiske ressourcer, der spiller den primære rolle i den etiske økonomi, men derimod respekt og anerkendelse. Det er også disse, der er de primære ressourcer til at mobilisere aktører i den etiske økonomis netværk. Centralt i Arvidssons argumentation står, at selvudfoldelsen først giver mening, når den bliver socialt anerkendt af andre, ligesindede "peers" i netværket.

Forholdet mellem festival og de eksterne kulturleverandører ser således ud til at bygge på en gensidig troværdighedsgevinst. Festivalen kobler sig til en mere eller mindre "uopdaget" urban talentmasse og får således adgang til en autentisk ungdomskultur, der villigt performer som "sig selv": skater, danser, rapper. Men hvad får de selv-agerende kreative aktører ud af at indgå i festivalnetværket, når det tilsyneladende ikke er betaling, der stabiliserer relationen? En del af forklaringen er begivenheden selv. Roskilde er simpelthen "the place to be" for en kort periode, en status, der for en stor del, kan defineres som selvgenererende og netop netværksafhængig. Jo flere og *federe* aktører, der involveres i netværket, jo mere tillokkende og troværdigt forekommer det. I denne værdiudveksling spiller ikke mindst den rumlige tilstedeværelse ind. Roskilde handler om at være til stede i det samme rum, at være del af den samme oplevelse. Som denne aktør forklarer:

"Og ligesom, der var jo ikke noget økonomisk, for os eller for de kunstnere vi brugte i år, det budget vi fik stillet til rådighed, det brugte vi udelukkende til produktion. Og jeg ved, at dem fra graf-

fitiudsmykning, de har jo også folk fra hele verden, som flyver til Danmark for at være med og det eneste de får er gratis mad og de får lov at være med. Så det er ligeså meget det der med at være der.” (Interview med ekstern kreativ leverandør, mand)

Den samme iagttagelse gøres fra festivalorganisationen. Som festivalens talsmand Esben Danielsen formulerer det, handler det for de uafhængige kulturproducenter, simpelthen om, at en ”optræden” på festivalen øger deres generelle troværdighed:

”Og det tror jeg handler meget om identiteten som kunstner. At som kunstner er der nogle platforme du helst skal have været på, for at du er kunstner og der er Roskilde Festival en af dem. Altså har du været graffitimaler på Roskilde, så er du bare meget mere graffitimaler end hvis du ikke har været på Roskilde.” (Interview med Esben Danielsen)

En del af denne troværdighed handler uden tvivl om festivalens evne til at tiltrække en stor og anerkendt gruppe subkulturelle udøvere, ikke mindst fra hiphop, skate og graffitimiljøet.

I den forstand udgør festivalen et interessant organisatorisk paradoks, idet selve begivenhedens størrelse både bidrager til festivalens troværdighed og samtidig medvirker til at der kan stilles spørgsmålstejn ved selv samme troværdighed. Festivalen forbyder sig netop ved sin størrelse og institutionalisme mod undergrundsøkonomiens moralske etos.

I den forstand skiller festivalen sig på mange måder ud i det generelle kulturlandskab, idet organisationen både kan handle som en stor institutionaliseret koncern og som en non-profit græsrodsorganisation. Dette paradoks er ikke blot noget, der vedrører identitet og praksis hos festivalorganisationens faste medlemmer, men også noget, der engagerer de uafhængige kreative, der ofte både kommenterer på såvel festivalens grådighed og regelrethed, som på festivalens kunstneriske og sociale muligheder (som for eksempel udtrykt af Ungdomshusets aktivister, se kapitel 6).

For at forstå de eksterne aktørers engagerede fortolkninger af organisationen må vi huske på undergrundens delikate forhold til den etablerede kulturindustri. Traditionelt har "undergrunden" været kendetegnet ved at være relativt klart afgrænsede grupperinger: *"ideologically coherent communities with strong internal solidarities and clear boundaries"* (McRobbie 2002). Selvom det tætte værdi- og livsfællesskab er under forandring til fordel for mere entreprenante, løstkoblede netværk (McRobbie 2002), er det ikke uden risiko at engagere sig med de store i feltet, men en interaktion, der kan medføre tab af anerkendelse og troværdighed (Hesmondhalgh 1998). Ifølge Arvidsson drejer det sig om forholdet mellem de to forskellige økonomiske logikker:

"(...) artists interacting with the culture industries need to negotiate the difficult transition between the ethical economy of respect that rules independent cultural production within the 'underground', and the monetary economy of the business world. The ability to do this skillfully, without appearing to be a 'sell-out', is (...), a key condition for success." (Arvidsson 2007:16).

Det er med andre ord dette dilemma, festivalen og dens aktører forhandler, både diskursivt og i praksis, når festivalrummet skal tilrettelægges. I denne forhandling spiller ikke mindst netværkets mangfoldighed en væsentlig rolle for hvordan begivenhedens symbolik kan fortolkes, og her udmærker festivalens flygtige netværk sig ved at den aktivistiske del af undergrunden, i form af Ungdomshuset, indgår sammen med rockstjerner, lokale frivillige, begejstrede publikummer og multinationale firmaer. En forbindelse der muliggør, at andre aktører også kan indskrive sig i betydningskonstellationen under det bløde festival-slogan "Fra tanke til handling" og signalere en aktivisme "light". I denne posering spiller Ungdomshuset en lille, men markant rolle som "seriøs undergrund", der giver kant til både festivalen og dens deltagere²⁸.

I interaktionen mellem forskellige kulturelle aktører synes festivalen at fungere som en liminal markør på flere fronter. Dels knytter festivalen qua sin intensitet og krav om tilstedeværelse en række forskelligartede miljøer sammen. Både rock-

²⁸ Om end dette samarbejde også er genstand for konstante evalueringer og forhandlinger.

stjerner, pladeindustri, medier og publikummer. Netværkets flertydighed gør, at det både kan forbindes med kommerciel konformitet, oprør og undergrund. På mange måder er Roskilde Festival en ekstraordinær begivenhed, der formår at forene den størrelse og magt, der er forbundet med at være en stor kulturindustriel institution med den frihed, opposition og forandring, der forbindes med den uafhængige kulturproduktion, og dermed bibeholde en vigtig troværdighed.

Roskilde Festivals balanceakt består dermed i at skabe og opretholde et troværdigt kulturelt netværk, hvori yderst sensible kreative aktører kontinuerligt ønsker at indgå. I denne mobiliseringsakt er der ikke mange traditionelle ressourcer til rådighed til at skabe stabilitet og opbakning, og dermed er festivalen primært underkastet menings- og værdimæssige ressourcer. Af samme grund er håndteringen af relationer til forskellige kulturelle og kommercielle aktører af ekstra stor betydning, da disse i sig selv har symbolsk værdi. Set i denne kontekst kan indtægterne forbundet med de synlige sponsorbegivenheder vise sig at være dyrekøbte, hvis de undergraver festivalens relation til de subkulturelle producenter, der dels er identitetsmæssigt "afhængige" af festivalens kulturelle troværdighed, og dels medvirker til at festivalen kan opretholde selv samme kulturelle troværdighed.

5.8. Konklusion

Den kommercielle debat på Roskilde viser en tæt forbindelse mellem iscenesættelsen af festivalrummet og festivalorganisationens kultur, og sætter fokus på balanceakten mellem begivenhedens udtryk og værdier. Som mange andre oplevelsesrum, fra offentlige museer til private gallerier, tivolier og temaparker, må Roskilde Festivals aktører forholde sig til dilemmaer vedrørende autenticitet og kommercialisme, inklusive sponsorering, betaling og pris. På Roskilde Festival spiller relationen og "løftet" om modkultur desuden en betydelig rolle for festivalens symbolske iscenesættelse, identitet og troværdighed. Det gør den kommercielle problemstilling særlig sensitiv, ikke mindst fordi festivalen ikke bare er afhængig af, men består af et stort antal kommercielle aktører, der ofte er tæt forbundet med festivalens øvrige kulturelle produktion og oplevelse. Således sælger lokale håndboldklubber burgere og pommes frites, Diesel laver en "human car wash", mens Tuborg i samme bevægelse eksponerer sit multinationale brand og leverer en af festivalens væsentligste ingredienser. I dette landskab er det vanskeligt at

lave eksplicitte definitioner på hvad der er kultur og hvad der er økonomi, men det stopper dog ikke de involverede aktører i at debattere og forhandle hvem og hvad der er kommercielt, og hvorledes det knytter sig til identitetsmæssige betydningslag på individuelt, såvel som på organisatorisk niveau.

Ikke mindst på grund af festivalens status som kunst- og kulturinstitution baseret på frivillig arbejdskraft, synes værdi- og identitetsdiskussionerne at være relevante. Både i det frivillige og det kreative arbejde er arbejds motivationen knyttet til elementer som respekt og personlig selvudfoldelse, hvorfor festivalens symbolske betydning kommer til at få stor betydning for alle involverede; organisatorer, kunstnere og publikum. Som fremhævet er hverken festivallandskabet eller festivalens identitet fastdefinerede enheder, men socio-materielle elementer, der forhandles og debatteres i den porøse organisationskultur, og heri indgår festivalens non-profit profil og anti-kommercielle værdier også. Ikke som fast definerede kategorier, men snarere som relative begreber, der får karakter efter netværket og dermed må artikuleres og praktiseres, materielt såvel som diskursivt.

6. Porøs produktion

I kapitel 4 har jeg argumenteret for, at Roskilde Festival skal forstås som en begivenhed, der består af en særlig socio-æstetisk praksis. Den kulturelle produktion der foregår i festivalorganisationen skal således ses som en produktion, der ikke isoleret er rettet mod skabelsen af specifikke værker eller projekter, men rettet mod publikums meddeltagelse. Festivalens kulturproduktion må ses som en iscenesættelse eller æstetisering af vildskab og fællesskab, der forudsætter at publikums ekspressive praksis mobiliseres. Spørgsmålet bliver dermed hvordan denne mobilisering foregår? I kapitel 5 er vi blevet introduceret for de mange forskellige logikker, der præger aktørerne i det sammensatte festivalnetværk og som er medkonstituerende for hvordan festivallandskabet kommer til at se ud. Men selvom forrige kapitel således delvist illustrerer hvordan identitet og betydning skabes qua en mangfoldig og ofte modstridende tilstedeværelse, forklarer det ikke noget om hvordan festivalen konkret materialiseres. Det spørgsmål som nærværende kapitel søger at besvare er hvordan festivalens liminale kultur bliver til i praksis?

I de følgende afsnit vil jeg fokusere på, hvordan festivaloplevelsen skabes af forskellige mennesker, aktører, materialer og færdigheder i festivalorganisationen. Og på hvilken måde festivalens specifikke socio-æstetik italesættes og materialiseres undervejs fra idé-fase til mødet med publikums festivalpraksis. I den forstand introduceres en forståelse af Roskilde Festival som et relationelt netværk, der både består af mennesker og ting, der gensidigt skaber og vedligeholder festivalen. Udgangspunktet for at forstå festivalen ligger altså i høj grad på det processuelle, frem for det essentielle. Festivalen er en *bevægelse*, der hele tiden må holdes i gang, for at bestå. For en analytisk forståelse af denne bevægelse, baserer kapitlet sig på Aktør Netværk Teoriens (ANT) translationsmodel, der som omtalt i kapitel 2, er en begrebsliggørelse af innovation, der muliggør en iagttagelse af igangsættende, mobiliserende og involverende processer. Ifølge ANTs teoretikere har ideers succes eller fiasko intet med disses iboende kvaliteter at gøre. Hvordan kommercielle, teknologiske eller kulturelle nyskabelser modtages er ikke et spørgsmål om forholdet mellem ideernes udgangspunkt og endestation, men et spørgsmål om, hvordan den lange række af relationer mellem de to er forbundet. Som fremstillet i

Latours boldspilsmetafor handler innovation om konstante overførelser, eller som formuleret af Akrich, Callon og Latour (2002) om at skabe allierede:

"Innovation is the art of interesting an increasing number of allies who will make you stronger and stronger" (Akrich, Callon & Latour 2002:205)

Kapitlet handler således på et overordnet plan om, hvordan festivalen bliver til. Ikke hvordan den historisk *blev* til, men hvordan den møjsommeligt bliver til henover året gennem et utal af store og små handlinger, hvordan en række mennesker bliver inddraget, mobiliseret og hvordan festivalen fysisk bliver samlet på Dyrskuepladsen, for efterfølgende at blive udført – performet – dels af kunstnere, dels af publikum. Dermed adresser kapitlet den ambition der blev skitseret i kapitel 2, nemlig ambitionen om at analysere festivalkulturens tilblivelse i sin materielle såvel som symbolske form.

På et mere konkret plan handler kapitlet om, hvordan en særlig bydel på festivalpladsen, *Cosmopol* blev til over vinteren 2007 og foråret og sommeren 2008. Hvordan dens særlige semantiske scenografi opstod som idé, hvem der var med til at forme projektet og hvordan nye aktører blev mobiliseret til at videreføre projektet. Og endelig hvordan den færdige materialiserede bydel blev modtaget af publikum og hvordan de brugte de muligheder, der var designet til denne transaktion.

At netop Cosmopol blev valgt som omdrejningspunkt for en analyse af festivalens tilblivelsesproces skyldtes flere ting. For det første var Cosmopol et ambitiøst forsøg på at lave et distinkt byrum på festivalpladsen. Et byrum, der skulle leve op til en æstetisk målsætning om en samlet identitet, hvor materialer, handel, kunst og musik skulle gå op i en højere enhed. For det andet var Cosmopol også et forsøg på at blande festivalorganisationens opdelte sektioner mere sammen. I stedet for at adskille projekter under diverse sektioner, var det meningen at Cosmopol skulle fungere som et ambitiøs pilotprojekt, der skulle vise vejen for fremtidens tværsektorsamarbejder. I den forstand blev Cosmopol anset som et innovationsprojekt, der både skulle introducere nye oplevelser og nye arbejdsformer. Desuden var Cosmopol, også set udenfor festivalkonteksten et hybridt projekt, der potentielt

kunne give indblik i en kulturel produktionsproces, der bestod af mange forskellige deltagere, organisationer og kulturelle udøvere.

Som nyskabende innovationsprojekt lå der adskillige problematiseringer i Cosmopolprojektet, formuleret fra forskellige dele af organisationen. Dels var der en æstetisk problematisering, der handlede om at skabe et sammenhængende udtryk for området. Dels var der en organisatorisk problematisering af festivalens vertikale organisationsstruktur, en problematisering der var aktualiseret gennem et rådgivningsforløb med et konsulentfirma. Cosmopol var et projekt, der havde som ambition at gøre noget ved begge problemer. Men i sit udgangspunkt var Cosmopol ikke så meget andet end disse problematiseringer. For at indfri sin ambition måtte en masse ting ske, hvilket det følgende kapitel handler om.

Hvem og hvad skal have opmærksomhed?

Kapitlet er baseret på etnografisk feltarbejde udført over en periode på 9 måneder fra efteråret 2007 til sommeren 2008. Feltarbejdet har dels taget afsæt i gruppen Kunst & Events planlægningsarbejde og i Cosmopolgruppens fællesmøder og seminarer, men jeg har også fulgt processer i andre festivalsammenhænge, blandt andre forårets inspirations- og udviklingsseminarer, evalueringsmøder og besøgt andre arbejdsgrupper, for at se på deres arbejdsformer. Desuden har jeg interviewet medlemmer fra festivalorganisationens ledelse, projektledere og ikke mindst løsere tilknyttede kreative aktører.

De følgende afsnits analyse af Cosmopols udfoldelse er ikke afgrænset efter forskellige projekters tilblivelse, men fokuserer på forskellige centrale processer i dette tilblivelsesforløb. Det første afsnit omhandler således forskellige *ideers* opståen og italesættelse. Andet afsnit handler om ideers *materialisering*, hvordan og af hvem de bliver til materiel kultur og tredje afsnit handler om, hvordan festivalen *bruges* – med andre ord, hvad der sker, når de materialiserede og rumliggjorte ideer møder publikums praksis. Tilsammen kan man sige at de tre delprocesser udgør festivalens aktør-netværk, et netværk der føjer mennesker, mening og materialitet sammen i et stort, men kortvarigt engagement.

Mange etnografiske feltstudier starter deres undersøgelse med at præsentere læseren for feltet eller casens centrale personer. I Brian Moerans (2005) studie af

japanske keramikere, bliver vi introduceret til et drikkegilde, hvor historiens centrale aktører alle er tilstede. I Sharon MacDonalds (2002) undersøgelse af udstillingsdesign på et naturvidenskabeligt museum møder vi de seks kuratorer, der står for planlægningen af den højtprofilerede udstilling som hendes analyse handler om. Denne måde at blive gjort bekendt med centrale aktører, er en måde, at skabe en rød tråd i den etnografiske fremstilling. Men samtidig er det også en fortælleform, der har lært mig noget om mit studie af Roskilde Festival. Det har nemlig været svært for mig, at udpege centrale figurer i min historie, der med rette kunne udpeges som nøglepersoner. Det betyder bestemt ikke, at jeg ikke har kunnet få øje på betydningsfulde eller indflydelsesrige mennesker i processen, snarere betyder det, at der er så mange mennesker og processer involveret i festivalfabrikationen at et skarpt fokus på nogle få ville give et misvisende billede af Cosmopol; et billede der ville indikere, at Cosmopol var blevet til som en lineær og fokuseret proces.

6.1. At forestille sig Cosmopol

Som nævnt er Cosmopol ikke så meget andet end en løs problematisering, som er blevet diskuteret og fastlagt ved et strategiseminar i efteråret 2007. Her er der blevet talt om, hvordan Cosmopol kan adskille sig fra de øvrige områder på festivalen. Ambitionen er, at Cosmopol skal være festivalens urbane zone, præget af en intens og tæt storbyatmosfære. På efterårsseminaret har der allerede været vilde ideer og visioner på bordet; En undergrundsstation, neonlys og skyline, plus den vigtige arkitektoniske og menneskelige tæthed. Det er nogle af de elementer der er blevet diskuteret og nogle af dem, der nu findes nedskrevet i den projektbeskrivelse (se næste side), der lige nu er alt hvad Cosmopol er. Der må med andre ord ske en oversættelse af projektet, før det kan indgå i festivalen. En oversættelse der skal bringe Cosmopol fra festivalens strategiske niveau, præget af ord og papir til festivalens kropslige og emotionelle praksisser. Det er samtidig en oversættelse der kræver, at projektet rejser fra mødelokalerne på Havsteensvej 11 til Dyrskuepladsens materialitet. Cosmopol skal med andre ord foretage disse to rejser for at lykkes.

Projektskabelon 1
EFTERÅRSSEMINAR 13. - 14. oktober 2007
ROSKILDE FESTIVAL | NIRAS Konsulenterne

Projekt navn: Cosmopol
Projektleder: Claus Niller
Leadsansvarlig: Peter Hvalkof
Administrativt tilknyttet sektion ???

Projektbeskrivelse Hovedoverskrifterne er: • Processen (vi skal være analytiske overfor den proces vi nu har sat i gang) • Indholdet ◦ Overordnet enighed om at – under de givne rammer – var Cosmopol 2007 en succes. ◦ Det skal være tydeligt at man går ind i en anden bydel ◦ Teltet mere ud i byen – byen mere ud i teltet ◦ Råt og gråt – råt og godt! ◦ Hvordan gøres rummene mindre? ◦ Scene og identitet skal fungere dag og nat Processen: Samarbejde på tværs af sektionerne frem mod 2008 Overordnet enighed om at – under de givne rammer – var Cosmopol 2007 en succes. En urban ramme om den urbane musik Definere en ny type koncert rum Teltet mere ud i byen – byen mere ud i teltet Højere kvalitet Råt og gråt – råt og godt! 3 nøgleord fra Rikkens oplæg: Trafik – Handel – Undergrund (hvordan kan sektionerne spille ind?) Involvering af miljøer, f.eks. Ungdomshuset Skabe rammer med substans og ikke kun kulisser – billeder som er billedskabende Carlas oplæg til 2007 Stillads – madtelte –containere Hvad kan bruges til at skabe bystemning Hvordan gøres rummene mindre? (uden at vi løber ind i problemer med flugtveje) => her skal der arbejdes med det visuelle Scenen er hvad scenen er i 2008 – (det er fastlagt og kan ikke ændres) Cosmopol 2007 var for meget telt og for lidt by	Man må ikke kunne se teltet – kulisser skal dæmpe op for det. Det skal være Club Urbant, evt. Hal-agtigt (?)/Intim clubscene, aldrig telt-agtigt, både i dagtimerne og om natten Det skal klares såvel genne ophængning af... + lysdesign 2007 var godt – hvad kan vi gøre bedre – virkede når det var mørkt: udfordringen er at få det til at virke også når det er lyst. I 2007 havde boderne en lille omsetning i dagtimerne. Scene og identitet skal fungere dag og nat Publikum kunne ikke finde ølsalgene – eksempel på udfordring: skiltning fra Tuborg skal tilpasses Det skal være tydeligt at man går ind i en anden bydel Logistik – projektgruppen skal tage stilling til de lavpraktiske emner som tilkørselsforhold, træfældning etc. Mål Flest muligt skal opleve en ny måde at opleve koncert på Succeskriterier Antal besøgende generelt - hvor mange opsejer området? Antal besøgende til koncerterne på Cosmopol Kvalitative undersøgelser • Publikum: Opfatter publikum at de går ind i en anden bydel? Kommer publikum tilfældigt eller fordi de har hørt der sker noget nyt? • Anmeldelser i medierne • Medarbejder vurderinger • De optrædendes vurderinger • Områdevurderingsmænd/kvinder Bemanding En repræsentant fra: • Drikkevarer (den fælles forståelse skabes i projektgruppen) (Claus Christensen) • Handel (forry indholdet i boderne) (Anja Nielsen, Basishandel, Atomsfære) • Musik (Peter Hvalkof) • Scene (Karen Grønbaek Andersen) • Underholdningssektionen (Bodil Nielsen, indtil anden er valgt fra sektionen, (+ Kathrine)) Plus: • Kristine, phd-studerende, arbejder med oplevelsesrum • Christian, arkitekt, arbejder kreativt med Cosmopolområdet • Plus specialister, undergrupper der kan hentes ind
--	--

Figur 8: Cosmopols projektbeskrivelse
Beskrivelsen var i oktober måned 2007 projektets udgangspunkt. Projektbeskrivelsen har både æstetiske og organisatoriske ambitioner.

Den indledende involvering - accept og kontrovers om projektets problematik

På efterårets førnævnte strategiske seminar er de tematiske rammer blevet artikulert i en sammenhæng, hvor det har været tilladt at "ignorere" virkeligheden. Ambitionen dengang var at lade fantasien arbejde frit uden hensyntagen til økonomiske, politiske eller organisatoriske begrænsninger. I projektbeskrivelsen har de flyvske artikuleringer tilsyneladende fået en mere saglig form. De indledende formuleringer og idéer bliver nu taget med til den del af den semantiske udviklingsplan, hvor vi er nu.

Det er en aften i midten af oktober. Vi er i en lejlighed i Roskilde, samlet for at hilse på hinanden og drøfte rammerne for Cosmopolprojektet. Tilstede er Dorte, der er sektionsleder for Underholdning og projektleder fra gruppen Kunst og Event, der er Hans, der er fra musikgruppen og en del af ledelsen, der er Søren, der er ansvarlig for drikkevaresektionen, herunder samarbejdet med Tuborg, og der er Karsten, der har en lang festivalerfaring og skal være projektleder af Cosmopol sammen med Dorte. Derudover er der Morten, der er nyuddannet arkitekt fra London, Anna, der er ansvarsperson fra scenesektionen og mig selv, der har fået lov at lytte med for at samle viden til min ph.d. afhandling. Dorte har dårligt knæ, og derfor har hun inviteret os hjem til sig i stedet for at holde mødet på Havsteensvej 11. Hun har tændt stearinlys og serverer tapas, og mødet starter med at vi hver især præsenterer os. Det er dog kun Morten, Anna og jeg, der ikke kender de øvrige. Udgangspunktet er positivt. Cosmopol er et spændende projekt, men foreløbig er der også mange ubekendte. Hvordan skal vi gribe usikkerheden an? Der er forskellige tilløb. Nogle mener at det er logisk at tale om økonomien og hvad den kan række til, andre insisterer på at det er områdets identitet, der først skal på plads og derefter økonomien. Efter forhandling enes gruppen om at tale om identiteten først. Her kommer Morten på banen. Dorte beder ham fortælle om hvilke overvejelser han har gjort sig, og han viser entusiastisk forskellige idéer. Han har nogle prints med, der viser forskellige midlertidige arkitekturprojekter, dels opbygget i pallemateriale og dels opbygget af containere. De konkrete inspirationsbilleder skaber anerkendelse og begejstring hos gruppen, men også anledning til at diskutere øko-

nomi og sikkerhed i forhold til de to forskellige idétyper: containere er muligvis dyre, og pallerne kan blive en sikkerhedsmæssig udfordring.

At *problematisere* er den spæde begyndelse på et nyt projekt og et vigtigt trin for at kunne skabe relationer til potentielle allierede. En problematisering er derfor ikke bare en påpegning af ydre omstændigheder, men en italesættelse af en bestemt sammenhæng, som forudsætter visse roller, identiteter og muligheder. Aftenen hos Dorte er en begivenhed, der både forudsætter at gruppen af tilstedeværende har accepteret den strategiske problematisering og er indforståede med at videreudvikle denne. Mødet her er altså en af Cosmopols første involveringsprocesser²⁹. De indledende problematiseringer er tilsyneladende accepteret, i hvert fald er der ingen der modsiger dem, og alle tilkendegiver at det er spændende med det nye projekt og erklærer sig begejstrede for at arbejde på tværs af vante sektorer, også selvom det stiller nye krav til de involverede.

Men i accepten ligger også at aktørerne skal videreføre nye problematiseringer, at problematiseringerne skal gøres til aktørernes egne. Som præsentationsrunden hos Dorte peger på, har gruppens medlemmer forskellige grunde til at være til stede denne aften. Erfaring, nysgerrighed og talenter som de gerne vil tilføre Cosmopol og festivalen. Præsentationsrunden er dermed en del af en artikulering af hvad Cosmopol i den forstand skal gro af. Her er både professionel faglighed, som i Mortens arkitektkundskab, og projekterfaring i form af Karsten' ledelseserfaring, Annas erfaring med frivillige som spejderleder og politisk aktiv, og ikke mindst specialiseret festivalviden i form af Dorte, Søren og Hans' intime kendskab til festivalens interne og eksterne netværk, procedurer og arbejdsformer.

Med andre ord er der tilsyneladende enighed om ambitionen Cosmopol, men som det viser sig, er der ikke samme opfattelse af hvordan denne ambition skal nås, ja faktisk er der uenighed om, hvordan projektet skal åbnes. Identitet eller økonomi er dilemmaet, som italesættes af Hans og Dorte. I denne diskussion ligger flere

²⁹ I en af de mest kendte og benyttede ANT-tekster, beskriver Michel Callon fire centrale processer i oversættelsen: Problematisering, interessement, indrulling i roller (enrolment) og mobilisering. I realiteten er disse processer ofte overlappende eller sammenhængende, hvilket Callon også selv gør opmærksom på (Callon 1986). Jeg har valgt at bruge begreberne specifikt når begrebet er en del af en specifik pointe, men ellers gøre brug af det overordnede begreb "involvering", når jeg henviser til den generelle proces.

problemstillinger gemt. Dels er diskussionen en del af en latent uenighed om, hvem der skal have lov til at problematisere Cosmopol. Den der får lov til at definere Cosmopols problem får, som udgangspunkt også lov til at definere projektets roller og projektets mål, en aktørstatus med magt og muligheder. I Callons begrebsliggørelse er problematisering ligefrem defineret som måden at gøre sig selv uundværlig; at blive til et "obligatorisk passagepunkt" (Callon 1986), som alle må gå igennem for at indgå i netværket. Men selvom der udspiller sig en forhandling af projektets indledende problematisering, og Dorte uden tvivl er en aktør, der regulerer adgangen til netværket, så er hun ikke den eneste. Tværtimod, hvis der er noget der kendetegner Cosmopols karakter er det netop, at der er mange indgange og åbninger i dette netværk. Diskussionen af hvorvidt Cosmopol skal defineres af sin økonomi eller sit tema peger dermed også på en anden problemstilling, nemlig projektets multiple karakter, der er distribueret i tid og rum. Cosmopol er ikke bare ét projekt, Cosmopol er både-og. Både et budget og en fremtidig oplevelse. Både kunst, politik og handel. Hermed viser projektets flertydighed sig allerede; en flertydighed, der med tiden både vil vokse og dele sig, efterhånden som det oversættes i det stadig større netværk, som skal til for at projektet kan folde sig ud.

En sammenvævning af erfaringer og inspiration

Hvor foregående nedslag fremhævede de potentielle kontroverser forbundet med videreførelse af problematiseringen, handler næste empiriske nedslag om den konkrete semantiske bearbejdning af festivalens tematik. Det er en proces, der forudsætter den foregående problematisering, men som ikke forholder sig eksplicit til den. De tilstedeværende aktører er nu i fuld gang med at bruge deres viden og kompetencer for at folde Cosmopol ud, foreløbig på det idémæssige plan. Den proces, der forløber her, kan bedst beskrives som en designproces, hvor en række flygtige aktører i form af fiktion og oplevelser inddrages. Det er med andre ord et nedslag, der stadig er præget af stor ustabilitet, men som samtidig begynder at vise spæde tegn på en begyndende stabilisering, fordi individuelle associationer bliver delt og gjort kollektive, og fordi ideerne kan omsættes til visuelle inskriptioner (se Figur 9), der kan fastholde de flygtige ideer.



Figur 9: Visuel og programmatisk fremstilling af Cosmopol. Collage lavet til inspiration ved Cosmopolgruppens møder. Collagen fungerer som en inskription, der samler og spreder projektets målsætninger og medvirker dermed som en stabilisator af projektet og som en invitation til involvering.

Næste møde afholdes i begyndelsen af november på Havsteensvej 11, i et mødelokale i kælderen. Vi mødes sent på eftermiddagen, de fleste af os kommer direkte fra arbejde eller studier. Rummet er ret lille og vi sidder tæt omkring det aflange bord. "Vi" er en blandet gruppe, alle involveret med Cosmopolprojektet. Der er et par nye ansigter i forhold til sidst, og et par, der ikke kommer i dag. På væggens opslagstavle hænger forskellige billeder, både dem Morten viste frem sidst, samt en collage (se Figur 9), hvor Cosmopol-agendaen er beskrevet: "Cosmopol var en relativ succes allerede i sit første år. Hvorledes får vi skabt de perfekte urbane rammer om den urbane musik, og hvordan får vi inspireret og kvalificeret den tværfaglige proces og tværfaglige samarbejde frem mod 2008." Ved mødet i dag ligger budgettet fast, men områdets tematik skal udvikles i samspil med praktiske og funktionelle krav. Den første opgave er at udvikle projektets semantiske rammer. Artikulationen af at Cosmopol skal være en urban scene, har allerede fundet sted ved flere lejligheder, men nu er det arbejdsgruppens tur. Morten og Dorte præsenterer gruppen for nogle af de prints vi har set tidli-

gere, nu suppleret af flere bybilleder. Gruppen supplerer med forskellige input baseret på både erfaringer, diskurser og fiktion og langsomt spirer idéer og forslag frem. Ved at byde ind med personlige oplevelser, symbolske fortolkninger, såvel som fænomenologiske fornemmelser for urbanitet, formår gruppen langsomt at fremkalde en skitse til et Cosmopol-landskab. Nogle referer til rejseoplevelser og henviser til forskellige bymiljøer rundt omkring i verden. Der bliver talt om New Yorks skyline, men også referencer til globaliseringens rå miljøer er i spil: "Det skal være rå, sådan collage-agtigt, som brasilianske favelaer eller som Chinatown." Men også fiktions urbanitetsbilleder spiller en stor rolle: Filmen Blade Runner er en tilbagevendende reference med sin dystre, intense storbyatmosfære. Det der går igen i både referencerne til det selvoplevede og det fiktive, er en diskurs om den mangfoldige by, og det er særligt denne mangfoldighed Cosmopol skal ramme, er der bred enighed om.

De nye medlemmer melder sig på banen med deres engagement og kvalifikationer, men ellers er forrige mødes mere rituelle selvindmeldelse og mobilisering tilsyneladende overstået. Programcollagen på væggen synes at have overtaget en del af arbejdet, idet vores centrale fokus her har fået en relativ fast karakter, der på håndgribelig vis integrerer projektets forskellige ambitioner. Collage, billeder og program fungerer i den forstand som en form for inspirationsinskriftioner, der både kan fastholde os i forhold til projektets ambition og sende os videre for at folde projektet ud.

Foreløbig er dette en proces, der kræver at de involverede aktører bruger sig selv, deres kreativitet og kulturelle viden. Det arbejde, der finder sted er foreløbig primært på det semantiske plan, idet der diskuteres referencer og symboler, en øvelse, der trækker på kulturelt vraggods mange steder fra. Som illustreret er det ofte allerede eksisterende fortolkninger af byen som aktørerne trækker på; andres værker og kunstneriske fortolkninger, primært arkitektur, fotos og film. I den forstand er det en yderst konkret postmoderne samplingsøvelse, der foregår her i kælderen; en øvelse, der afhænger af deltagernes kulturelle kompetencer og som allerede nu forudsætter en hel del af sit publikums evne til at deltage i læsningen og oplevelsen af de urbane kulisser.

Men selvom opgaven kræver engagement af sine aktører, er der ikke tvivl om at det er en sjov arbejdsopgave. Gruppen er sporet ind på det samme program; der er ikke nogen konflikt om, hvad projektet skal omhandle på det diskursive og semantiske plan og der er ikke nogen materiel modstand forbundet med situationen. Associationer rejser ubesværet fra biografens mørke og Blade Runners dystopi til det skarpe sollys i Rio de Janeros favelaer. Havnebyens røde, gule og blå containere ser farvestrålende og flotte ud på opslagstavlens billeder og kan omsættes til Cosmopols topografi ligeså hurtigt som ideen bliver formuleret.

Det semantiske netværk involverer nye aktører

I det foregående nedslag blev arbejdet med at folde Cosmopol ud kategoriseret som en designproces, men det der sker i de følgende møder, er snarere design *af* en proces, eller design af netværket, hvilket udstiller den dobbeltbetydning Cosmopolnetværket er ved at opbygge. De aktører der ønskes involveret, skal nemlig både fungere på det æstetiske og produktive plan. De skal både være med til at opbygge den urbane fiktion og samtidig indgå i selvsamme fiktion som "sig selv". Det er ikke altid, at aktører er lige godt rustet til begge roller. En central del af overvejelserne vedrørende nye potentielle alliancer handler således hele tiden om, hvordan disse alliancer øger eller mindsker netværkets troværdighed og dermed dets mulighed for at vokse. At netværket som sådan også er en del af designprocessen, indikerer at skabelsen af den æstetiske performativitet, festivalen (og lignende begivenheder) udgør, ikke kan inddeles i producenter, værker eller forbrugere, og at disse skel heller ikke findes, før den performative begivenhed indtræffer.

Ved de følgende møder i november og december begynder gruppens medlemmer at diskutere hvilke mennesker og projekter, der kan være relevante at inddrage i skabelsen af den urbane atmosfære. Der bliver talt om kunstnere, designere og arkitekter, men også mere hybride aktører. Det bliver foreslået at etablere en frisør, at inddrage modedesigneren og brandet Henrik Vibskov, der også havde en butik i området sidste år. Ungdomshusets aktivister var også involveret sidste år, og de matcher også områdets ambition i år er vi enige om. Samtidig diskuteres også, hvem der ikke skal være med og hvad der ikke fungerer. Der er nogle der kender til en dobbeltdækkerbus,

der fungerer som bar, problemet er bare at det er en Jägermeisterbus, og det passer ikke så godt ind i konceptet. Hvis bussen skal være med, må den have et andet tema. Alternative salgsformer vil vi også gerne integrere i bybilledet, forskellige handlende, gerne mobile enheder, der kan tilføre noget liv til området.

Antallet og forskelligheden ved de forventede medvirkende skal tilsammen skabe det mangfoldige billede projektgruppen ønsker, men antallet, temaet og den nøje sammensatte mangfoldighed synes også at have den (ønskede) effekt, at de forskellige kreative aktører og netværk er lette at tiltrække, interessere og involvere (se afsnittet *Aktører og ideer mødes*). Cosmopolnetværket har allerede i sin nuværende form, hvor det primært er et netværk af idéer og løse tilkendegivelser, en vis styrke. Dens talsmænd kan henvise til potentielle allierede og dermed styrke netværket. Cosmopols næste oversættelse, fra problematisering til *interessement*, defineret som: *"(...) a series of processes by which (...) to lock the other actors into the roles that have been proposed to them in that programme."*(Callon 1986) ser således ud til at begynde at lykkes.

På den måde begynder det semantiske arbejde at blive kombineret og sammensat med udvalgte aktører, deres talenter, ressourcer og identiteter. Cosmopols rumlige design bliver således vævet sammen i og af forskellige kulturelle netværk, institutioner og kulturer. Disse involverer både festivalorganisationen, den kulturelle undergrund og forskellige kommercielle og politiske aktører. De udvalgte aktører er i sig selv aktører, der både spiller en materiel-produktiv rolle, samtidig med at deres autenticitet og identitet spiller en rolle. Begge dele er vigtige elementer i det fremvoksende netværk; et netværk som på disse møder bliver vævet sammen af fragmenter fra Københavns kreative miljøer, global urbanitet og festivalforventninger.

Aktører og ideer mødes

Cosmopol er nu på vej. Problematisering og en begyndende plan for, hvem der yderligere skal give form og liv til bydelen er afgjort i Cosmopolgruppen. Nu skal dette forudgående design vise om det evner at fastholde aktørerne i de foreslåede roller. Callon beskriver processen som *"enrolment"*, et begreb jeg vælger at

kalde indskrivelse³⁰, og omtaler hermed en proces, hvori interesse ændrer karakter fra det flygtige til det mere stabile. I indskrivelsen forpligter aktørerne sig på de roller, der er skitseret, men indskrivningen skal ikke ses som en nødvendigvis passiv eller disciplinerende bevægelse, snarere som et udkast eller forhandling, der må accepteres for at fungere.

Enrolment does not imply, nor does it exclude, pre-established roles. It designates the device by which a set of interrelated role is defined and attributed to actors who accept them." (Callon 1986)

Det er januar, lørdag formiddag. I det grå hovedkvarter i Roskildes periferi mødes omkring 25 mennesker til et seminar. Aktører fra Københavns forskellige kreative miljøer er blevet inviteret for at komme med inspiration og gode idéer til den nye Cosmopolbydel. De inviterede kan inddeles i fire grupper. Den ene består af en mindre gruppe kunstnere med rødder i graffiti miljøet. Den anden gruppe er unge fra det politiske aktivistmiljø med udspring i Ungdomshuset, den tredje er knyttet til modedesigneren Henrik Vibskov og den fjerde gruppe består af folk fra festivalorganisationens forskellige sektioner: Dorte og Morten repræsenterer Underholdningssektionen, Søren og Ditte kommer fra handelssektionen, Anna fra scenesektionen. Forsamlingen består af særligt indbudte, der sammen skal deltage i dagens ekstraordinære Cosmopol workshop, hvor formålet er at generere ideer, forslag og projekter til sommerens innovative urbane bydel, Cosmopol.

Folk er ankommet alene eller i mindre grupper. Nogle kender hinanden i forvejen, men det gælder de færreste. Nogle af os er ankommet tidligere end de andre, blandt andre Dorte, der laver kaffe til de nyankomne. Dorte, der er projektleder i Kunst og Event og nu mere eller mindre uformel projektleder af Cosmopol, har været med til at lave festival i mere end 15 år. Sammen med Karsten, der også har lavet festival i mange år, er hun den, der har mest festivalerfaring og organisatorisk status. Ligesom ham bor hun i

³⁰ Torben Elgaard Jensen (2003) kalder processen indrullering, men jeg mener at dette er en oversættelse, der ikke rigtig adresserer begrebets forbindelse med ordet "rolle", som ellers er en central del af begrebets etymologi. Med begrebet "indskrivelse" mener jeg, at oversættelsen i højere grad tager højde for dette.

Roskilde, hvor hun arbejder i en børnehave. Alderen, det geografiske tilhørsforhold og sociale profil kendetegner en hel del af festivalorganisationens øvrige ældre kernemedlemmer. Der har dog generelt fundet et generationsskifte sted i organisationen over de seneste cirka fem år.

Morten, der nu officielt er Cosmopols arkitekt, er et andet, nyt medlem af Kunst og Eventgruppen. Han er i slutningen af tyverne ligesom mange af organisationens øvrige frivillige. Han er uddannet arkitekt og har netop afsluttet sine studier i London. Nu er han tilbage i København med sin kone og nyfødte søn. Under sine studier har han blandt andet arbejdet hos arkitektfirmaet Plot, nu lever han primært af freelance opgaver, sideløbende med det arbejde han laver på Cosmopol, hvor han har tegnet projektets arkitektoniske rammer. Mortens baggrund ligner på mange måder mange af dem, der er inviteret her i dag. Ligesom ham er de også i begyndelsen af deres karriere i et kreativt og konkurrencepræget miljø, hvor forbindelser og netværk er af stor betydning (Banks et al. 2000, McRobbie 2002). Linda er også arkitekt, selvom hun nu arbejder for Henrik Vibskov. Rasmus og Jacob, kunstnerne, arbejder sammen og har blandt andet udstillet på galleriet WAS og samarbejdet med Dansk Arkitektur Center.

Udover "de kreative" er der aktivisterne fra Ungdomshuset. De blev inviteret sidste år under stor bevågenhed, hvor de opførte et "nyt" ungdomshus i protest mod nedrivningen af Jagtvej 69. Udover outsidersne er der festivalens egne deltagere, der udover de nævnte primært består af studerende i 20'erne, hvoraf de fleste bor i København³¹.

Mødet indledes med, at Anna byder velkommen og forklarer, hvorfor vi er samlet i dag. Cosmopol skal være festivalens urbane scene, forklarer hun og

³¹ De forskellige aktører der er samlet her, giver et øjebliksbillede af den type aktører, der er involveret i programmeringen af festivallandskabet, ikke bare på det ambitiøse, tværsektorske Cosmopol, men også andre af festivalens rum. I den forstand er Cosmopol relativt repræsentativ for mange af de kreative netværk, der tilsammen udgør festivalens organisatoriske og geografiske topografi. På naboscenen Astoria er det foreksempel en semi-etableret kunstgruppe med graffitibaggrund, der står for udsmykningen under ledelse af en ung kulturmedarbejder, der til hverdag arbejder for en etableret kulturinstitution. Det mest prestigefyldte kunstprojekt på festivalen er Eksplosionslandsbyen, et projekt lavet af gruppen Halfmachine, der har hjemme på Christiania og i Sydhavnen. Deres projektleder er en studerende fra RUC.

den blandede forsamling er inviteret for at hjælpe med at udvikle bydelens indhold, dens værdier og dens udseende. De forskellige aktører bliver præsenteret, og hver især forklarer de deres erfaring og forhold til festivalen og til bylivet.

Ligesom ved de indledende møder, har dagens samling en delvist rituel karakter. Dette er en mobiliseringsakt, der går begge veje, et gensidigt hverve-ritual. De samlede aktører formulerer deres aktiver og ambitioner i overensstemmelse med festivalens behov, og festivalens behov formuleres i overensstemmelse med aktørernes. Aktørerne kan med andre ord bruge hinanden. På et plan handler disse workshops om at producere idéer, der kan bidrage til festivaloplevelsen gennem en symbolsk iscenesættelse af mennesker, rum og materialer. På et andet plan har disse workshops også karakter af en rituel fejring af festivalens værdifællesskab og socio-kulturelle netværk. Der gøres således meget ud af at præsentere og italesætte organisationens personer og historik, ligesom organisationens aktører, både tætte og løse kontakter, bruger energi på at formulere deres tilknytning og beretigelse i festivalens aktør-netværk. Dermed kan Cosmopols idé-workshop ses som involveringsbegivenheder i dobbelt forstand: festivalorganisationen rækker ud efter eksterne aktører, for at aktivere dem i sit netværk, og omvendt søger eksterne aktører at identificere sig med festivalen på forskellig vis, at blive en del af festivalens netværk.



Figur 10: Januar måned: Workshop på Havsteensvej

Fra festivalens perspektiv indgår flokken i Cosmopols program om mangfoldig urbanitet. Festivalen har brug for et mix af mange identiteter for at udføre sin storbyperformance og dermed er de indbudte her også ved at indgå en overenskomst om at performe som de socio-æstetiske aktører, de her udnævnes som: "aktivister", "streetartists", "projektledere", "handlende", "kunstnere". Med andre ord kan indskrivelsesprocessen også forstås som en art casting, hvor forskellige aktører får tildelt deres roller (ikke helt ulig Disney Worlds udklædte Mickey'er og Askepotter), og med løse scripts indgår i festivalens performative landskab som spillere, der skal stimulere og "smøre" den urbane atmosfære. Som sådan kan der ikke tales om en fiktiv iscenesættelse, snarere om en urban parallelverden, hvor storbyens kreative undergrund poserer som sig selv.

At designe involvering

Cosmopol er således foreløbig en succes, idet vigtige aktører har valgt at tage imod invitationen og lade sig indskrive i projektet. Men for at innovationen som sådan skal lykkes, må den holdes i gang og sendes videre. De kreative aktører skal ikke blot indskrives, men gennem deres praksis skal de involvere nye aktører, nemlig publikum, hvorfor deres rolle også skal indtænkes succesfuldt ind i projektets layout:

"Success is then not the mysterious leap to the public, but the last extension of an equation into which the public has been incorporated in many forms from the very beginning." (Hennion 1989: 400)

Det følgende nedslag beskriver de udkast og processer, der ligger til grund for Cosmopols involverende design. Processer der følger artikuleringen af hvordan en strategi for involvering udfoldes i spændingsfeltet mellem mening og materialitet. I Callons terminologi kan man omtale det de fremmødte laver, som en skitse for indskrivelse, altså en proces hvori nye aktører tænkes ind i projektet. Denne del af designprocessen har Madeleine Akrich (1992) defineret som en fase, hvori en fremtidig rollefordeling samtidig bliver uddelegeret, fordelt mellem ting (teknologi) og mennesker:

"If most of the choices made by the designers take the form of decisions about what should be delegated to whom or what, this means that technical objects contain and produce a specific geography of responsibilities, or more generally of causes."

"Designers thus define actors with specific tastes, competences, motives, aspirations, political prejudices, and the rest, and they assume that morality, technology, science, and economy will evolve in particular ways. A large part of the work of innovators is that of "inscribing" this vision of (or prediction about) the world in the technical content of the new object. I will call the end product of this work a "script" or a "scenario". (Akrich 1992: 207-208)

Designprocessen er således en fase, hvori fremtidig praksis bliver "forestillet", og hvori denne forestilling får dobbelt konsekvens – dels for de fremtidige designs og dels for disse designs fremtidige virke, uden dog at Akrich postulerer nogen form for designdeterminisme:

"To be sure, it may be that no actors will come forward to play the roles envisaged by the designer. Or users may define quite different roles of their own. If this happens, the object remains a chimera, for it is in the confrontation between technical objects and their users that the latter are rendered real or unreal." (Madeleine Akrich 1992:208)

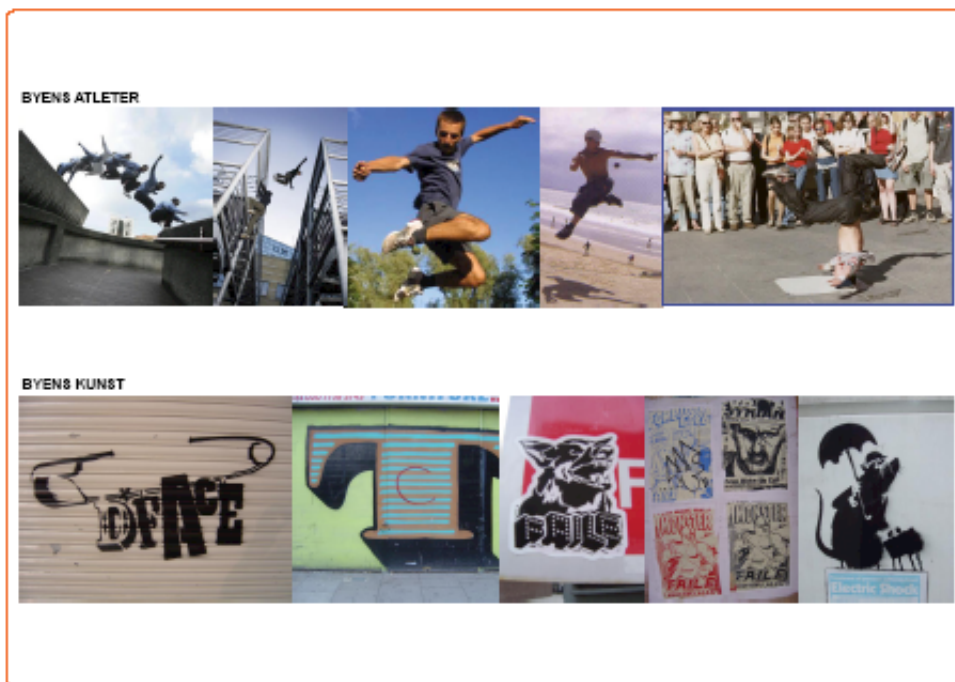
Tværtimod pointerer hun vigtigheden af at sammenholde dette script eller scenario med, hvordan det reelt modtages af sin tiltænkte bruger (hvilket de senere afsnit i denne analyse vil efterfølge). De følgende nedslag i afsnittet handler således om, hvordan ideer defineres, omskrives og forhandles for at tilpasse sig de nødvendige fremtidige aktører.

Efter de indledende præsentationer af workshoppens forskellige grupper, præsenterer Morten Cosmopol med et powerpoint show (se Figur 11 og Figur 12), der med inspiration fra virkelighedens byrum fokuserer på byens "facader", byens "liv" og byens "mellemrum". Morten forklarer, at ambitio-

nen er at skabe et afslappet sted, hvor man kan se forskellige performances, drikke øl, hænge ud og hygge sig.



Figur 11: Illustrationer fra Mortens power point.
Inspirationen til Cosmopols arkitektur. Mortens slides viser den translation, der skal finde sted. Denne figur illustrerer den materielle urbanitet, der skal overføres til Dyrskuepladsen i form af en stiliseret byscenografi.



Figur 12: Slide fra Mortens power point præsentation.
 Inspiration til Cosmopols byliv. Denne slide viser den sociale urbanitet, der ønskes overført til en mere eller mindre stiliseret performance på festivalen.

Mortens power point præsentation sætter gang i en spredt debat. Nogle taler om politik, andre om æstetik, men snakken munder relativt hurtigt ud i en fælles artikulation af at Cosmopol skal være et "demokratisk byrum". En overskrift der skal dække over et rum, der er tilgængeligt for alle og som skal styrke fællesskabsfølelser og handlekraft. Ikke overraskende er det aktivisterne, der kraftigst fremhæver festivalens politiske potentiale og perspektiverne i Do-It-Yourself kulturen. Et fokus der understreger deres lidt ambivalente holdning til festivalen, der generelt opfattes om en kommerciel begivenhed. Som én formulerer holdningen til festivalen: "Vi ser Roskilde Festivalen som noget dybt kommercielt, men samtidig muliggør den en masse sociale og frie udfoldelsesmuligheder." På trods af de markante holdninger, er der bred enighed om de anti-autoritære markeringer fra resten af gruppen.

Vi har tidligere set hvordan aktørerne i Roskilde Festivals interne organisation dels har accepteret Cosmopols helt overordnede problematisering, og dels har bidraget til at mangfoldiggøre og distribuere denne problematisering. I workshop-

pen sker en lignende bevægelse, som understreger projektets fleksible karakter. De fremmødte aktører tager imod Cosmopol, men videreudvikler problematiseringen i overensstemmelse med deres egen agenda, hvilket især er tydeligt med aktivisternes italesættelse. Dermed ses også nuancerne i Cosmopols oversættelse idet projektet konstant må tage ny form, re-artikuleres og sendes videre.

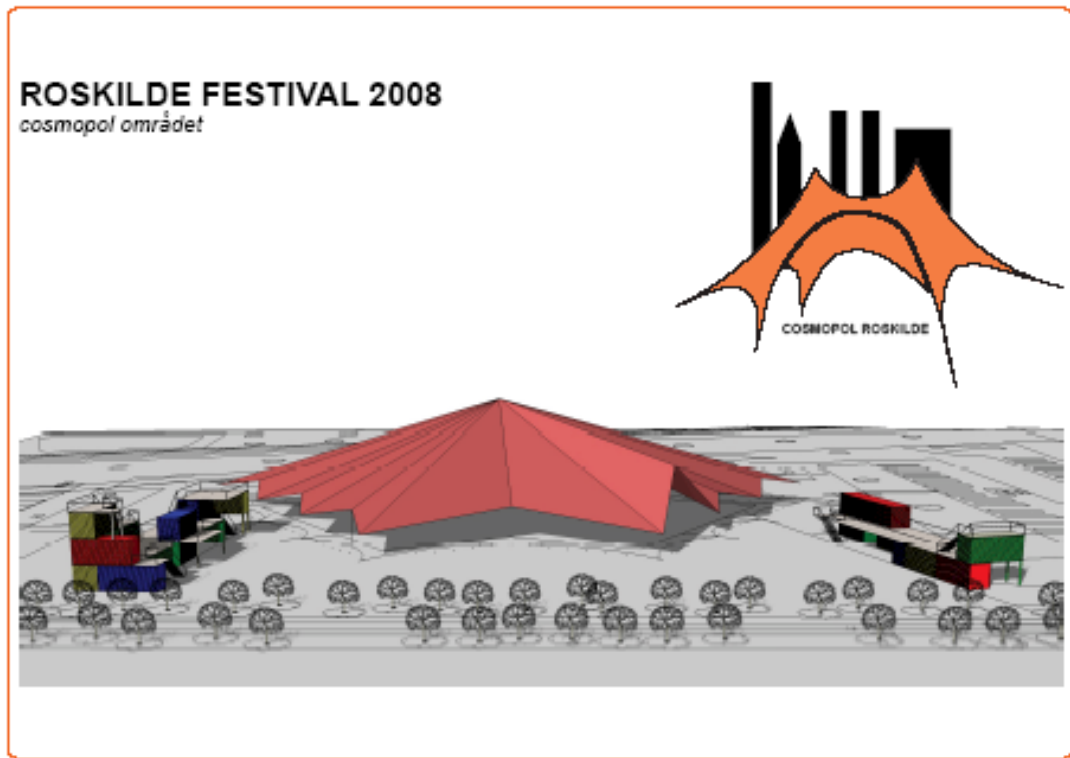
Mortens præsentation er én konkret oversættelse af den oprindelige Cosmopol idé, fra papir til visuelle inskriptioner. I modsætning til den oprindelige projektbeskrivelse (se Figur 8) har Mortens oversættelse en række kvaliteter der er vigtige i denne proces: de nøje udvalgte billeder letter forklaring og overtalelse ved at forføre og ikke mindst eksemplificere den fremtidige bydel. I det følgende skal Cosmopol igen oversættes fra visuelle indtryk til involverende projekter, en proces der illustreres i de følgende nedslag, men først vil jeg præsentere det materielle grundlag for projektet, sådan som det præsenteres og problematiseres til workshopen.

Problematisk materialitet

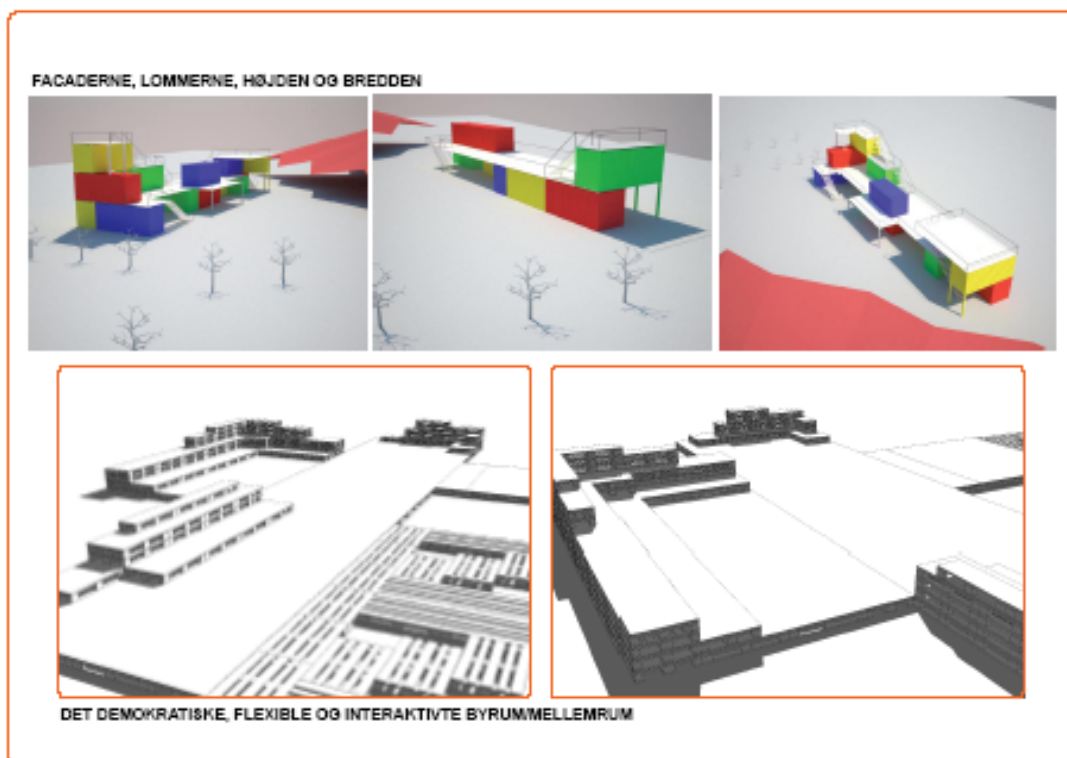
Efter Mortens fremvisning af inspirationsbilleder, kommer turen til at præsentere den foreløbige visualisering af området (se Figur 13 og Figur 14). Sliden viser Mortens tegninger, hvor containerbyen og en sidde-scene-konstruktion er de to centrale arkitektoniske elementer. Visualiseringen afslører samtidig den materialitet vi er oppe imod: Cosmopolteltet og træerne hæver sig højt over containerlandskab og chill-out-zone.

Mortens power point præsentation af visualiseringer illustrerer Cosmopols to centrale translationer: den sociale og den materielle translation. Figur 11 og Figur 12 fremstiller urban æstetik som både hårde elementer (facader og skylines) og bløde praksisser (liv og bevægelser). Visualiseringen af Cosmopol i Figur 13 illustrerer den udfordrende festivalplads. Her skal både skabes en materiel urbanitet, opbygget af containere og stilladsterrasser, samt en urban socialitet der især skal udfolde sig i mellemrummet mellem containerne. Den store scene-siddemøbels-installation i midten af rummet er et design, der med få midler forsøger at skabe et rum, hvor publikum og performere kan mødes. Et enkelt stykke involveringsde-

sign, der som Akrich (1992) beskriver det, uddelegerer og programmerer nogle mulige roller.



Figur 13: Mortens visualisering af hvordan Cosmopol skal se ud. Sliden viser det fremtidige urbane festivalrum. Teltet danner rammen for musikken. I mellemrummet mellem containerne skal Cosmopols liv udfolde sig. Det konstruerede fugleperspektiv fremhæver den designmæssige problematik. I skabelsen af den urbane illusion, som logoet peger på med sin ikoniske skyline, er der ikke meget at hente fra omgivelsernes bare mark, høje træer, telt og containere.



Figur 14: Mortens slide er et nedslag i translationsprocessen. De indledende møder er omsat til arkitektoniske skitser. Containerne og sidde-scene-møblet i midten skal fungere som fysiske settings for den urbane interaktion. Simple interaktionsdesigns, der skal stimulere den performative praksis blandt publikum og de kreative producenter.

Visualiseringen vækker generel bekymring og ikke umiddelbart tilslutning. Teltet synes enormt og træerne, der omgiver området er mindst ligeså høje, har vi fået at vide. Hvordan er det muligt at skabe en urban atmosfære på den bare mark? De æstetiske bekymringer fører til en længere diskussion om, hvad bykultur og byliv er, hvor flere fremhæver byens historiske materialitet og bygningskultur som vigtige elementer for skabelsen af spændende byrum. Som arkitekten Linda siger: "Som arkitekt har jeg altid ment, at det var enormt vigtigt at have nogle rammer at arbejde i forhold til." Og en af aktivisterne tilføjer: "Ja, ligesom kontrasten mellem noget, der er helt overtaget og så noget helt blankt og nyt." En anden nævner Islands Brygges omvendte båd, som et eksempel på et velfungerende byrum, netop fordi det er intimt, og har en historisk reference. De fleste er enige om, at det er svært at skabe følelsen af materiel tæthed et sted, hvor trætoppene altid vil være højest. I lyset af problemet med de landlige omgivelser og mangel på

historiske elementer diskuteres det, hvordan "sidde-scene-møblet" skal konstrueres. Der er nemlig en del, der mener, at det er oplagt at lave en eller anden slags markant, høj eller tæt konstruktion i midten af Cosmopols byrum, i stedet for eller i kombination med den flade sidde-scene, som Morten har præsenteret. Men diskussionen afsluttes relativt hurtigt, da sikkerhedskravene bringes på banen af Dorte. Der kan være 6000 mennesker i teltet til koncerterne, og der er nogle helt særlige krav til at de skal kunne komme hurtigt væk fra området, hvis der opstår en nødsituation. Der er visse regler i festivalsystemet, som vi bliver nødt til at følge, tilføjer hun.

Cosmopols diskursive idé om urbanitet har hele tiden vist sig bæredygtig og succesfuld. Forskellige aktører indskrives sig villigt og aktivt i idealet om mangfoldig urbanitet og festivalkultur og det milde festivalstatement "fra tanke til handling". På det idémæssige plan er der således opbakning fra gruppen. Derimod vækker stedet eller rettere stedets topografiske karakter uro. Områdets "naturlighed" står i kontrast til Cosmopols urbanitet og hele scenens materielle karakter problematiseres i forhold til programmets ambition. Det er således ikke modstridende værdier der primært diskuteres, men hvordan de modstridende materialiteter kan forenes. Det er også i forbindelse med materialitetens beskaffenhed at festivalens latente risici aktualiseres. Sikkerheden stiller krav til områdets indretning, der står i kontrast til den materielle tæthed forsamlingen forbinder med en urban topografi. At sikkerheden kun skal nævnes en enkelt gang, viser at sikkerhedstematikken har så dramatisk en historik, at den også er en aktør, der har stor betydning for hvordan Cosmopol skal indrettes. Der er således non-humane aktører, der stiller sig imellem de samarbejdsvillige aktører og den fælles ambition om at skabe et urbant rum. I Callons oversættelsesterminologi har vi at gøre med et projekt, hvor det er lykket at interessere en række aktører, der potentielt vil lade sig indskrive i Cosmopols projekt, med det formål at involvere publikum i en urban festivalforestilling. Opmærksomheden fra den forsamlede gruppe retter sig således mod at producere et landskab, der kan forme publikums engagement og identitet i overensstemmelse med Cosmopols tematik. Vi må således se på, hvordan gruppen forsøger at modarbejde de elementer, der står i vejen for tematikken, for at forstå hvordan publikum potentielt skal acceptere og tro på det urbane tilbud.

"To interest other actors is to build devices which can be placed between them and all other entities who want to define their identities otherwise" (Callon 1986)

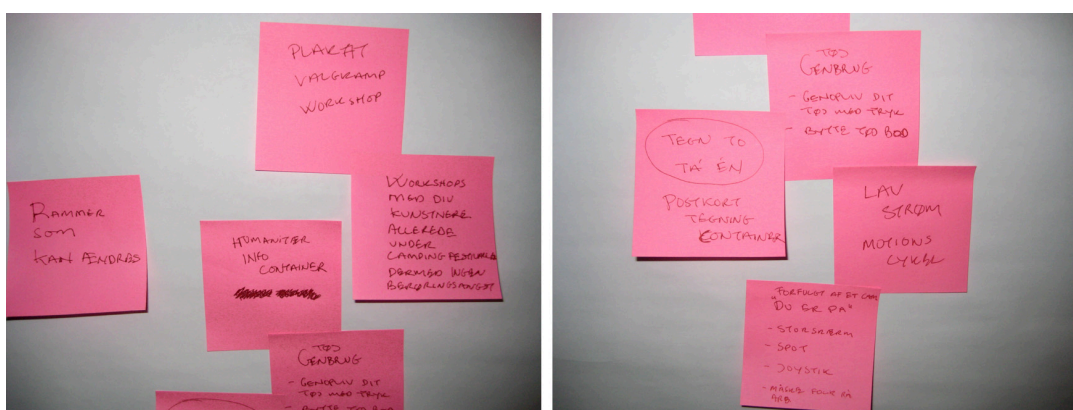
Forstået i den topografiske kontekst må gruppen altså modarbejde grønsværen og trætoppene, for at muliggøre at publikum indskriver sig i det planlagte projekt. Yderlige må der skabes nogle elementer, der kan fastholde publikum i det urbane netværks æstetik, uden at lade sig indfange eller distrahere af Dyrskuepladsens landlighed.

Diversitet som idé, praksis og form

Projektet har et begrænset økonomisk råderum, så det står ret hurtigt klart, at der ikke vil opstå skyskrabere eller nogen overbevisende skyline på Dyrskuepladsen. I stedet må vores vision om urban mangfoldighed, spontanitet og kompleksitet udtrykkes på anden vis. Der er enighed om at vores "by" ikke må blive for pæn og planlagt, selvom hensynet til sikkerhed og logistik naturligvis skal respekteres. Efter disse indledende konkretiseringer bliver forsamlingen inddelt i tre grupper, som hver især skal forsøge at komme med så mange konkrete ideer og forslag som muligt; projekter, der skal styrke og fremhæve interaktion og involvering.

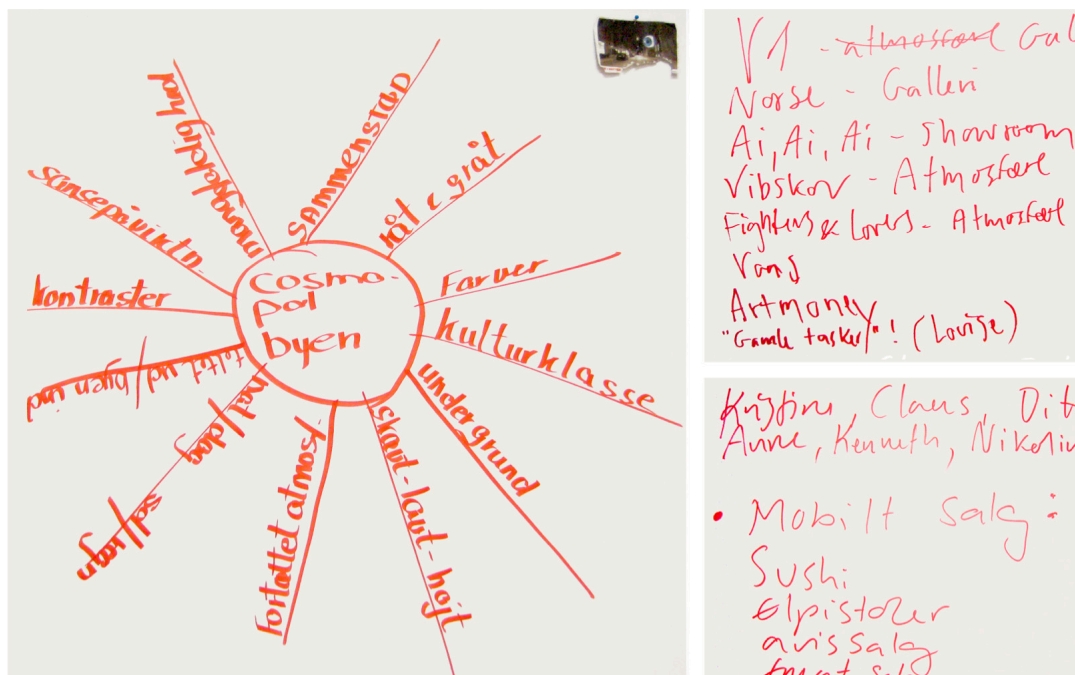
Ideerne er mange. Måske kan vi indføre en særlig møntfod for området, for at understrege Cosmopols særlige karakter. Containergallerier hvor man selv tegner eller laver kunst, bliver foreslået. En bod hvor tøj kan bytte ejerskab, eller hvor man kan redesigne sit tøj er endnu en idé. Vi taler om, at skrald kan bruges kreativt, for eksempel til at skabe skulpturer. Kunstnerne Jacob og Rasmus foreslår interaktiv gadekunst, hvor publikum og kunstnere skaber noget i fællesskab, måske med farvekridt, som en kontrast til spraydåser. Linda fra Vibskov foreslår at hver kunstnerisk projekt får et "rum"; en matrix at udfolde sig indenfor, hvor man selv bestemmer indhold og udsmykning. Det kunne være en måde at skabe et mangfoldigt udtryk på Cosmopol. Det diskuteres også hvordan forskellige former for handel kan medvirke til at styrke den urbane atmosfære. Mærkelige butikker og gadehandlende forekommer som en måde at øge fornemmelsen af by. Publikum skal kunne sætte deres præg på området, ved at ændre på forskellige kon-

struktioner og selv bygge og ændre på pallekonstruktionerne foran scenen, foreslår en gruppe. Karsten minder om, at det er vigtigt at huske, at omgivelserne ikke bliver alt for rå, da det let kan invitere til hærværk. Omvendt kan gode omgivelser også skabe et rart miljø, der kan stimulere festivalens gode stemning. Rådet bliver taget til efterretning. Humor er også et element grupperne gerne vil arbejde med, ikke mindst i forhold til de politiske temaer omkring overvågning, som aktivisterne gerne vil have fokus på. "Vi kunne afspærre et tilfældigt område og skrive "Ingen adgang", bare for at understrege det latterlige", foreslår en. "Ja, eller lave falsk overvågning af toiletterne", foreslår en anden.



Figur 15: Et led i designprocessen. Ideer fastholdt på post its.

Da workshoppen går mod sin slutning og dagens arbejde skal opsummeres, består det af et program på tolv punkter: Kontrast, gråt og råt, farver, kulturklasse, undergrund, fortættet atmosfære, skæv/lav/høj, nat/dag, sol/regn, telt ud/byen ind, sansepåvirkning, sammenstød, mangfoldighed, samt en række projektforslag som på forskellig vis indeholder elementer, der kan omsætte disse til socio-æstetiske aktiviteter.



Figur 16: Cosmopolprojektet efter den kollektive oversættelse. Omformuleret til projekter og en socio-æstetisk agenda.

Hvor diskussionerne hidtil primært har beskæftiget sig med den æstetiske formgivning af området, og de udfordringer der er forbundet med at skabe en visuel urban illusion i de grønne omgivelser, handler projekterne i højere grad om interaktion med publikum, og tematikken ændrer dermed tilsyneladende karakter fra det æstetiske til det sociale. Cosmopol er en del af "kunst og event"-projektgruppen, men det er ikke kunstproduktion i konventionel forstand, som vi er vidner til. Det er ikke kunstnernes evne til at kunne skabe isolerede værker, der er interessant fra festivalens perspektiv, men derimod om de formår at engagere og involvere publikum. I den forstand kan projekterne bedre vurderes som mobiliseringsaktiviteter end som kunst. Projekterne har karakter af rekvisitter der kun giver mening, hvis de tages i brug af publikum.

I workshoppens arbejdsprocesser er det således mere end de fremtidige projekter, der artikuleres; det er også det fremtidige publikum. Ligesom de fremmødte kreative aktører bliver det også forsøgt indskrevet i Cosmopols fremtidige landskab. Publikums rolle er ligesom de kreative aktører en semi-fiktiv karakter i festivalens opførelse, og der er dermed høje forventninger til publikums engagement. Forventningen er et publikum der ikke passivt forbruger, men derimod aktivt indgår i

festivalproduktionen. Programmeringen af publikums egenproduktion bidrager yderligere til den flydende festivalproduktion, hvor begreber som afsender og modtager udvandes. Ikke kun fordi publikum performer, men også fordi de involverede semi-professionelle kreative aktører også hører til blandt publikum. Dermed er processen her ikke blot en begivenhed, hvor kunstnere producerer en fremtidig forestilling, men også en fremtidig distribution af performative roller, hvor det er det energiske, udtryksfulde og engagerede publikum der er den store stjerne.

Semantik på vej mod stabilitet

Cosmopol har nu været undervejs i et stykke tid. Undfanget som en flygtig tanke inspireret af Manhattan og Burning Man Festivalen, befrugtet af arkitektur, kunst og urban romantik. Sådan var starten, hvor Cosmopol kun levede i ord og tanker. Der er sket noget undervejs. Cosmopol er stadig ikke Roskilde Festival og Cosmopol findes stadig ikke i materiel forstand, men *noget* findes mere end før. Cosmopol er blevet "samlet op", Cosmopol har fået allierede, Cosmopol har fået mobiliseret en masse aktører til at bringe sig videre. Til at starte med var det Dorte, der var den omsorgsfulde, hurtigt hjulpet af Morten, Karsten, Anna og de andre. De gav Cosmopol en foreløbig form, nogle ord, en tegning, økonomisk handlekraft. Den første gruppe fik Cosmopol-kimet til at dele sig og muliggjorde dermed en distribution, der yderligere muliggjorde nye aktørers aktive indskrivelse.

Involveringen af nye aktører har hele tiden gjort Cosmopol stærkere. Hver ny aktør har haft sine netværk, sin troværdighed, sine talenter, som har trukket andre til. Deres navne har fungeret som mobile enheder, der kunne bringes videre som ambassadører for projektet, men de har også fungeret som helt konkrete medudviklere af projektet. Ved deres fremmøde har de givet form til projektet og ageret som medinstruktører og medmobiliseringsagenter. Selvom Cosmopol også støtter sig til inskriptioner, tegninger, post-its og power points, er Cosmopol et netværk der især giver mening i sin sociale, ustabile form. Og det er paradoksalt nok også det inskriptionerne skal bruges til; til at sikre at det sociale lige akkurat er stabilt nok til også at blive en performance, en oplevelse af det sociale, men alligevel ikke stabiliseres så meget, at det bliver en instrueret forestilling.

Cosmopol er stadig en flygtig tanke om arkitektur, kunst og urban romantik, men Cosmopol er også blevet et netværk af mennesker, planer og økonomi. Og først og fremmest er Cosmopol på nuværende tidspunkt også blevet et netværk af potentielle roller, et fælles, delvist nedskrevet, eller i hvert fald *nok* nedskrevet manuskript, hvor forskellige scener er blevet programmeret, så Cosmopols undergrundsaktører potentielt kan udfolde deres løse performances, så publikum kan udføre deres.

6.2. At samle Cosmopol

Hvor de foregående afsnit viste nogle nedslag i projektets idéproces, hvor Cosmopolvisionen udviklede sig fra at være flygtig og enkel til at blive mere detaljeret og samtidig blive distribueret i et netværk af mobiliserede aktører, handler eksemplerne i dette afsnit om hvordan idéer materialiseres i de hektiske uger op mod festivalen. Festivalen løber af stablen den første uge af juli, men før publikum ankommer, har tusindvis af frivillige arbejdet i dagevis for at gøre festivalpladsen klar. Det er uger præget af hektisk aktivitet, mange mennesker og en meget klar deadline.

Cosmopol har nu bevist sin evne til at interessere og indskrive en række aktører i planlægningen af bydelen, så her på kanten af festivalen står en masse aktører klar, både mennesker og deres talenter, viden, engagement og erfaring - og ting og deres kvaliteter, passivitet, tyngde og styrke. Cosmopol er stadig mest fuldendt som tanke, idé og vision, men faktisk er dens materialitet nu også tilstede i form af plader, skruer og stilladser. Idéer og materialitet har bare ikke mødt hinanden endnu, de er ikke blevet sat sammen. Det er således tre forskellige elementer, der skal forbindes over de næste to uger. Idéer, mennesker og materialitet; en forbindelse der samtidig vil være en yderligere oversættelse af Cosmopol. Det er altså nogle af de samme forbindelser analysen vil tage op som før: *problematisering, interessement, indskrivelse* og *mobilisering*, selvom settingen og aktørerne på nuværende tidspunkt har ændret karakter. Nu er det ikke længere blot unge arkitekter og aktivister der skal tage rollerne på sig, men også en række fysiske objekter. Non-humane aktører, der på trods af deres bevidstløshed langt fra er passive deltagere i netværket (jvf. Latour 2005).

Synlige og usynlige netværk

Cosmopols problematisering har ikke ændret karakter, men de aktører der præsenteres i dette nedslag er knap så villige og motiverede som de foregående. Der er tilsyneladende mindre interesse for at lade sig indskrive, og de motiverede aktører må således bruge både overtalelse og pressio i forsøget på at tæmme demotiverede, men nødvendige aktører.

Det er juni og kun få uger til at festivalen starter: Dorte og jeg kører i min bil ud til festivalpladsen, eller Dyrskuepladsen, som der står på skiltet ved frakørslen. Hun hilser smilende da vi mødes, men I virkeligheden er hun frustreret, for de kontorpavilloner hun har bestilt, er ikke dukket op endnu. Hun fortæller, at hun gav chaufføren præcise instruktioner om, hvor han skulle placere pavillonen og alligevel har han kludret i det, men da hun konfronterede ham med fejlen var det for sent. Han var allerede på vej hjem til Sydsjælland og havde ingen intentioner om at vende om og rette sin fejl. Dorte virker anspændt; hun har allerede talt i telefon mange gange, for at snakke med folk fra organisationen og udefra. Vi kører hen til Cosmopolbydelen og parkerer midt i området. Her er tomt og øde – sceneteltet er stadig ikke ankommet. ”Jeg har sagt det til Anna”, siger Dorte og refererer til den sceneansvarlige. I hver side af pladsen er de kulørte containere linet op: røde, blå, grønne; de ligner en stor kopi af Mortens arkitekttegning, som vi nu har kigget på i månedsvis. Stilladsterrasse-konstruktionen er også blevet samlet. Dorte vender sig mod stilladskonstruktionen. ”Hvad er nu det?!” siger hun og går målrettet hen og ser kritisk på en af stilladsets samlinger. Jeg kan ikke forstå, hvad hun kigger på, selvom jeg forsøger at virke forstående, da hun siger ”Du kan godt se problemet, ikke”? Dorte forklarer at stilladsets samling er alt for tæt på de nærmeste containere, hvilket betyder at folk ikke kan komme ordentligt forbi, når de skal købe øl eller mad i containernes boder. Det betyder at der vil komme klager fra de handlende. ”Det her bliver Jan ikke glad for”, siger hun og referer til projektlederen fra Handel.

Selvom det kun er Dorte og mig, der er tilstede, bærer rummet præg af andre aktørers tilstedeværelse. Chaufføren, der er kørt igen. Anna og hendes telt. Jan og hans handelsfolk. For Dorte er de her lige så meget som containerne, der står solidt

plantet på jorden. De er alle vigtige aktører, der kan og skal "få *ting* til at ske" og det er det, de følgende uger handler om: "at få ting til at ske." Lige nu "sker" Cosmopol kun ganske lidt, og det der "sker", "sker" forkert, eller rettere; nogle af de materielle aktører spænder ben for den fremtidige interaktion i området, i stedet for at styrke den. Terrasse-stillads-konstruktionen modarbejder containerne, fordi de hæmmer det flow, der skal være ind og ud af boderne. Det, der i idéfasen let indskrev sig i den samme problematisering med en fælles ambition, har fået en anden karakter her i sit oversatte, materielle format. Her muliggør terrassen udsigt og oplevelse, men forhindrer samtidig adgang til madboder og ølsalg, hvilket potentielt destabiliserer både forholdet til de handlende, inklusive Tuborg, og til publikum, hvilket går Dorte på. Det er hårdt arbejde at låne sit engagement ud i Cosmopols tjeneste. Det er hårdt at være en ambitiøs aktør, der gerne vil påvirke og dirigere de aktører, humane, såvel som non-humane, der nu kommer langvejs fra, og som ikke altid lander, hvor de skal. Konturerne af Cosmopols hybride karakter begynder at tage form og viser et netværk, der ikke blot består af sociale og materielle relationer, men hvis sociale og materielle relationer flyder sammen i en tekstur, der både er blød og hård, stor og lille, her og der.

Desorienterede aktører

Lignende hybride forbindelser viser sig, hvis man ser nærmere på de "menige" frivillige, der hvert år deltager i opførelsen af festivalen. Ligesom de øvrige aktører skal de forstås i forhold til de relationer de har til de øvrige aktører i netværket, jævnfør ANTs inspiration fra Saussures semiotik.

Slutningen af juni. Solen skinner og i Kunst & Events "hovedkvarter" ankommer de frivillige i en lind strøm. Der er ikke noget officielt mødetidspunkt i dag og derfor heller ikke nogen officiel velkomst, men folk stimler sammen ved de borde og bænke, der er placeret i midten af området og får vejledning fra de mennesker, der allerede har slået sig ned. Første opgave er at få folk installeret det rette sted. Annika fortæller dem, hvor de kan få nøgler og adgang til sovebyen. En del af den ikke-monitære betaling er nemlig, at de frivillige på lange arbejds hold (100-timers frivillige) udover betalt billet også får en sovevogn til overnatning, hvilket anses for at være en stor luksus på festivalen. Ikke mindst i regnvejrår.

De fleste ankommer i mindre grupper, to, tre eller flere. Et tvillingepar og deres kærester udgør således en gruppe. En fyr og hans litauiske kæreste og hendes veninde udgør en anden enhed. En større gruppe piger og drenge kender hinanden fra deres ophold på Krabbesholm Højskole. I alt ankommer der omkring 30 frivillige denne søndag; de fleste af dem studerende i 2oerne. Udover de nye frivillige, som der er flest af, er der også de 10 erfarne projektledere og nogle erfarne frivillige, mænd i 3oerne, der har arbejdet sammen på langt arbejds hold i flere år og som laver deres egen lejr på campingområdet. Og så er der veteranerne, der har været frivillige på festivalen i årevis; Niels, Dorte, Annika og Henrik, der alle bor i nærheden og som foretrækker at tage hjem til sig selv, når dagen er forbi.

Jeg møder Morten, der er på vej til Cosmopol for at se, hvordan arbejdet skrider frem. Han er lige kommet, fortæller han. Han er spændt på, at se hvordan arbejdet skrider frem, det er trods alt "hans" projekt, griner han, spændt, men også lidt nervøs, fordi det også er hans første år, som ansvarsperson. Han synes at Dorte opfører sig, som om han burde vide alting, men slap af, hvordan skulle han kunne vide alt. Vi udveksler et par anekdoter om vores børn. Hans kone og barn er i København, men kommer på besøg, mine døtre er hos min mand derhjemme.



*Figur 17: Frivillige i Kunst & Events hovedkvarter
Foto: Kristine Munkgård Pedersen*

Sociale relationer er der masser af sådan en dag. Masser af samtale og snak, omfavnelser, opdelinger og ordrer. I det iøjnefaldende sociale samvær kan det være svært at få øje på noget andet. Men de frivillige må også forstås i relation til de non-humane aktører på festivalpladsen, som i bogstaveligste forstand er dem de skal indgå samarbejde med, som det også vil blive illustreret i andre empiriske nedslag. De frivillige er her først og fremmest for at få ting til at ske; de er her for at slæbe, bygge, køre, hente, hejse, bære, hamre og skrue en række modstridende elementer på plads, og det er også i det lys deres roller skal defineres.

Frivilligt arbejde er oftest blevet diskuteret i forhold til psykiske termer som motivation og selv-realisering, "Self-interestedness", som Stebbins (1996) benævner det i relation til sit begreb om "Serious Leisure". Til gengæld diskuterer Stebbins ikke de frivilliges *arbejdspraksisser*. Lignende fravær gør sig gældende i anden litteratur om frivillighed. Det er som sagt de psyko-sociale og etiske elementer ved de frivilliges arbejde, der bliver fokuseret på, men disse forklarer kun delvist

netværkets relationer. Hvis man i stedet bytter ordet frivillig ud med ordet *amatør* fås en bedre fornemmelse for de praksisser, der præger relationerne mellem humane og non-humane aktører på Cosmopol og andre steder på festivalen. Amatørbegrebet peger nemlig i højere grad på den begrænsede kunnen der er til at håndtere et stykke arbejde, end på det moralske engagement frivillighedsbegrebet indikerer. I relation hertil er det øvelsen og fordybelsen, der mangler hos de nye frivillige i modsætning til den faglærte: håndværkeren (Moeran 2009). Den uerfarne arbejdskraft er (selvfølgelig)³² præget af tøven, usikkerhed og langsommelighed. I et materielt perspektiv betyder det, at non-humane aktører, som værktøj og byggematerialer bliver dobbelt genstridige, fordi de der håndterer dem ikke ved, hvordan de skal tæmmes. En lignende usikkerhed gør sig gældende i forhold til den organisatoriske kontekst. Typisk kommer dette til udtryk ved at man ikke ved, hvem man skal tale med, hvem folk er og hvor ting er. For de flestes vedkommen- de er der simpelthen et manglende kendskab til organisationens generelle layout, hierarki, kultur og materialitet. Set i denne kontekst kan "de frivillige" ses som hybride aktører, idet de netop kun giver mening i deres engagerede, men (relativt) inkompetente samspil med netværkets non-humane aktører.

Ugerne i juni frem mod festivalen er således en del af oversættelsesprocessen, der er præget af en vis dobbelthed. På den ene side et stort engagement og motivation fra de fremmødte frivillige, på den anden side et massivt opbud af usikkerhed. På den ene side en masse genstridig materialitet i form af non-humane aktører, på den anden side stabilitet og form. De frivilliges arbejde består i møjsommeligt at skubbe de non-humane aktører ind på deres pladser, at presse dem ind i deres roller ved at samle dem så godt de kan og at kompensere for den manglende erfaring ved at arbejde længe og hårdt. Det er med andre ord et nedslag, der indikerer at Cosmopol og festivalen er fysiske præstationer, der kræver andre former for overtalelse end de rent diskursive.

At arbejde det sociale frem

Men den liminale fase Cosmopolprojektet befinder sig i, er ikke kun kendetegnet ved de frivilliges hårde arbejde med at få sat de non-humane aktører på plads. De

³² Dette er netop en materiel og ikke en moralsk iagttagelse af "gode" eller "dårlige" praksisser.

gør også noget ved de frivillige. Rundt omkring gemmer ting og sager sig, og efterhånden som de vækkes af deres tornerosesøvn fra lagre, depoter og kasser, vækker de også forbindelser, der bidrager til, at indskrivningen i Cosmopolnetværket også stabiliseres i en social forstand, som følgende nedslag handler om.

Jeg bliver i hovedkvarteret og hjælper med at rydde op og pynte sammen med et par projektledere og nogle af de frivillige. Dorte insisterer på at Kunst og Event skal være et hyggelig sted. I en container finder vi en masse ting fra sidste år: værktøj, stole, flag, en bunke kinesiske paraplyer, engangsservice, servietter, tape og meget mere. Vi aner ikke, hvad vi skal stille op med alle de ting, men Dorte og Henrik siger, hvad vi skal gøre, mens de selv styrter rundt. Især Dorte har travlt, hele tiden på vej til eller fra et sted, talende i mobiltelefon eller i gang med møder. De underlige cementfliser er en del af et barmiljø Henrik lavede sidste år. Dorte mener, at det kan bruges til et hyggehjørne mellem teltet og kontorpavillonen, så vi ruller og slæber de forskellige elementer fra containeren hen på den nye plads. Nogle finder et dannebrog; det bliver placeret ved siden af cementmiljøet. Indenfor i haveteltet er tvillingerne, deres kærestes og nogle af højskoleeleverne ved at udsmykke med de kinesiske paraplyer, der bliver hængt ned fra loftet. Jens og Jonas finder en dynges stramme orange latexkostumer, der blev brugt til en happening sidste år og tager dem på. Snart går syv-otte mænd rundt i stramme orange dragter, nogle med små vinger, andre med forklæde. På trods af deres bizarre og grinagtige udseende, fortsætter de med at arbejde målrettet og cool, tilsyneladende fuldstændig upåvirkede af situationen. Absurditeten kickstarter atmosfæren. Da de finder en stor rulle gaffertape er der nogen der kommer med en seksuel bemærkning og Jens inspireres til at fortælle om en stiv ven, der fik en stor brie ost tapet fast på siden af hovedet, mens han sov sin brandert ud.

En flabet bemærkning, orange latex og gaffertape. Ud af kasserne vokser festivalen langsomt frem og sammen med de frivillige. Det kække fællesskab kommer også fra det engagement der lægges i at få gammelt skrammel til at fungere som udsmykning. I processen med at rearrangere ting og sager formår aktørerne således gensidigt at give hinanden ny betydning. I den forstand er det ikke kun de frivillige der giver tingene ny betydning, men også omvendt. Festivalarbejdet er

også et stykke "socialt" arbejde, i den forstand, at festivalen bruges som forum for social interaktion, styrkelse af venskaber og skabelse af nye netværk. Denne sammenfletning af det materielt produktive og det socialt produktive indikerer at festivalarbejdet deler mange af selve festivalens liminale karaktertræk: fest, frihed og fællesskab.

Festens roller og rekvisitter

Som hentydet handler denne tid ikke kun om hårdt fysisk arbejde og pligter. Hvis det kun forholdt sig sådan, ville Cosmopols engagerede aktør-netværk sandsynligvis falde fra hinanden før det overhovedet havde indfriet sin ambition. Der er også mange elementer i denne fase, der peger på at de liminale og karnevaleske træk, der kendetegner festivalbegivenheden, også er centrale elementer i at indskrive og fastholde de mange aktører i netværket. Løsrevet fra dagligdagens materielle omgivelser er arrangører, frivillige, projektledere og kunstnere ikke kun i færd med at skabe et liminalt rockritual for de ventende unge på camping - de (vi) er også selv trådt ind i festivalens mellemtid, som muliggør særlige omgangsformer.

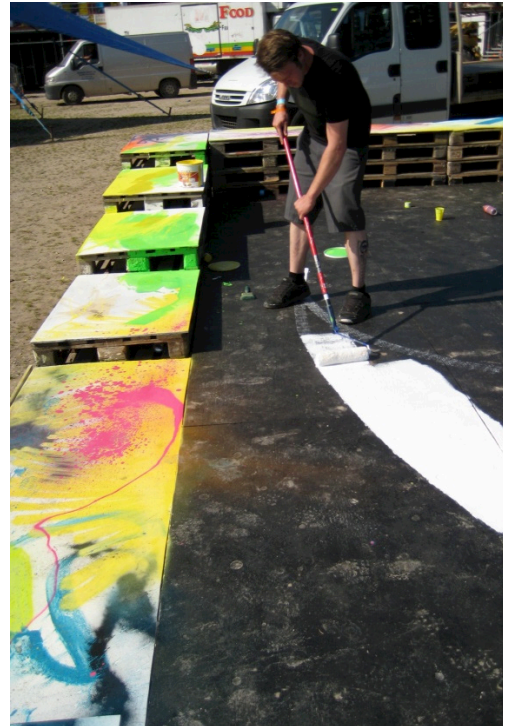
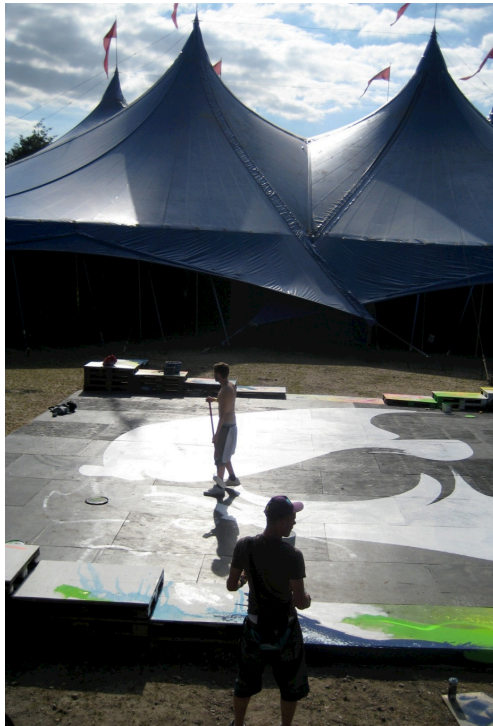
Det er mørkt da jeg ankommer denne aften, men himlen er klar, det er mid-sommer og natten er smuk. Hovedkvarteret er fuld af mennesker, der sidder udenfor, snakker, drikker, ryger og griner. Det er lidt svært at se, hvem der er hvem ved bordene, der kun er oplyst af stearinlys. Jeg finder Ole, Dorte og Katrine ved et af bordene og slutter mig til dem. Sover du i vogn nummer 2F? spørger Katrine mig. Ja. Så deler vi den samme køjeseng. Jeg havde lagt mærke til at der stod et par fremmede gummistøvler i vognen, men jeg havde ikke mødt min værelseskammerat endnu. Efter noget tids snak går Ole i seng og Katrine skal mødes med sin kæreste. Inde i teltet er musikken høj og en fyr springer rundt på gulvet og spiller en heftig solo på sin luftguitar. Jeg sætter mig ved et bord, hvor jeg kender et par stykker. De drikker whisky og spiller terning og jeg siger ja til at spille med. Nogle ved bordet kender hinanden, andre ikke. Jokes og one-liners flyver i luften. Den dansende guitarfyr deltager sporadisk i spillet og alle bliver efterhånden mere og mere fulde. Morten går i seng. "Jeg kan ikke klare det her hver aften," siger han beklagende. Sebastian har scoret Marie og spillet mister me-

re og mere fokus, efterhånden som nye folk ankommer. Senere forlader vi Kunst og Event for at finde noget fest på Camping.

Arbejde om dagen og feste om natten. Sådan ser døgnet ud for mange frivillige, uanset titel og rolle. Den flydende grænse mellem arbejde og fest indikerer en af festivalens store attraktioner: det liminale arbejdsfællesskab. I festivalens afgrænsede tids-rum befinder alle sig i den samme midlertidige geografi, adskilt fra deres hverdagsmiljøer og udstyret med få personlige rekvisitter. Den følelse af kammeratskab og homogenitet, som Turner (1969) (jvf. Afsnit 4) fremhæver som en stærk psyko-social effekt af det liminale samvær, får således dobbelt energi i produktionsfasens anstrengelser, såvel som i dens udskejelser.

Byens tegn - et håndarbejde

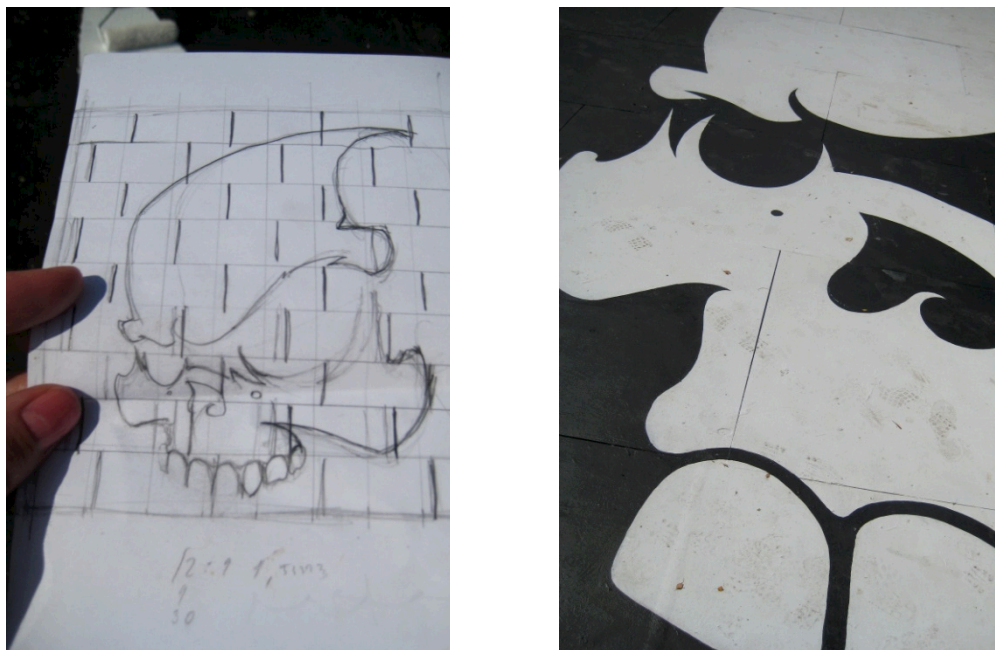
Med kapitlets generelle fokus på praktisk arbejde kunne det fremstå som om, at semiotisk arbejde og materielt arbejde foregår i forskellige faser og rum, men det er langt fra tilfældet. Cosmopols materielle opståen handler ikke blot om en fysisk tilbygning eller tilføjelse, men om en oversættelse fra et socio-materielt sted (projektbeskrivelsens papir på Havsteensvej 11) til et andet (mennesker og ting på Dyrskepladsen). I følgende nedslag beskrives graffitimalernes arbejde som en praksis, der både involverer indøvet håndværksmæssigt talent, samt et indøvet fortolkningstalent for kontekst, genre og stil. Erfaringerne og talentet er elementer kunstneren bruger i den håndværksmæssige udførelse af sit værk, men i selv samme kreative udfoldelse indgår også en stillingtagen til publikum og dermed til Cosmopols netværk. Motivvalg og stil har betydning for Cosmopols mulige translation.



Figur 18: Graffitimalerne udsmykker Cosmopol.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen

Graffitimalerne er ved at udsmykke siddepallerne. Der grundes med hvid og ovenpå males med grøn, lilla, gul, rød, turkis i en tilbagelænet farverig stil, der forholder sig nonchalant til graffitiens referencer. Hist og her står aktivisternes slogan "Må man lige ha' lov at være her." Andreas, der arbejder som arkitekt til hverdag, går rundt på det store scenegulv med en lang pensel. Den sort-hvide illustration træder langsomt frem. Det er en udfordring at arbejde med så stort et motiv, men ikke uvant. Andreas har en skitse, hvor scenens sammenføjninger bruges som fokuspunkter. Det lille stykke papir hjælper med at give form til det store motiv. Tæt på er det svært at se, hvad det forestiller, men lidt på afstand ses tydeligt et stort kraniums karkerede, truende træk. Det er ikke første gang kraniet bliver malet, det er næsten et vartegn, som kan findes mange steder i byen fortæller han. Blandt andet uden for en kiosk, hvor ejeren er så begejstret for det, at han har bedt Andreas male det igen. Andreas kan godt lide motivets hybride, men dog arketyperiske karakter, fortæller han: "Den har den her reference til graffitikulturen, og jeg maler den også i byen, med can, så på den måde er det en slags graffiti. Der er så mange links. "Tagget" eller "throw up'et" de

klassiske typer, der skal du være graffitimaler for at forstå historien og læse noget i det. Det er så meget federe at lave noget som almindelige mennesker kan forholde sig til. Og alle kan forholde sig til det her!



*Figur 19: Skitse og scenemaleri - inskription og oversættelse.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen*

Andreas konkrete stillingtagen til kraniet som motiv illustrerer den semiotiske og håndværksmæssige stillingtagen i relation til Cosmopol ambition. Andreas har flere forskellige publikummer eller "brugere" at tage stilling til. I hans valg af "design" er der derfor også nødvendigvis en stillingtagen til hvem og hvordan det vil blive oplevet. Han er en del af Cosmopols netværk, men han er også en del af et graffiti-fællesskab, der forventeligt vil fortolke hans arbejde anderledes end det almene publikum. I sit valg af kraniet som motiv indskriver han det almene publikums fortolkningshorisont frem for det specifikke graffitifællesskab og vælger dermed at aktivere sig i Cosmopols problematisering.

Undervejs i idéfasen har gruppen hele tiden diskuteret det urbane, men det semantiske arbejde er langt fra ophørt efter projektet rykkede ud fra Havsteensvej. På Cosmopol udføres og opføres en sammensmeltning af festivallandskabet med bylandskabet; helt konkret i Andreas kreative arbejde. Graffitiens urbane semiotik er ikke bare tegn, der enkelt appliceres den flade mark, men tegn der bæres af aktører, der kender til referencer, kultur og stil i denne specifikke subkulturelle

genre, og som kun kan materialiseres gennem deres særlige talenter og praksis. Nedslaget viser også at Cosmopolprojektets indledende problematisering til staidighed bliver genfortolket og reformuleret, hver gang det passerer gennem en kulturel aktørs vision - hver gang med konsekvenser for, hvordan Cosmopol opleves og potentielt performs.



*Figur 20: Graffitiarbejde på Cosmopol.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen*

Inkompetence i brand

Hvor forrige nedslag viste en aktør fortrolig med sit fysiske, såvel som semiotiske materiale, er andre projekter præget af den amatørisme jeg har omtalt tidligere. En tilbagevendende udfordring for deltagere i festivalproduktionen er de stramme tidsplaner³³. Projektledere og sektioner vurderes i høj grad på deres evne til at styre disse. Ikke mindst Kunst og Event er udfordret af den kombination der består af ukendte materielle vilkår og uøvede aktører. I modsætning til flertallet af sektioner er Kunst og Event underlagt en kunstnerisk diskurs om innovation. Langt størstedelen af Kunst og Events projekter er således nye og ukendte og dermed potentielt ustabile. Nedslaget her illustrerer de risici der konstant er forbundet med konstellationen af nye projekter, nye involverede og nye materialiteter.

Det er tirsdag og der er kun to dage til den store rituelle åbning af den indre festivalplads. De handlende er klar; der er en spændt og travl atmosfære på hele området. Projekterne er ved at være klar. En efter en bliver de bygget færdig, malet og dekoreret. Jeg er i hovedkvarteret, hvor der snakkes og drikkes. Pludselig sker der noget. Det brænder, siger én. På himlen kan vi se en massiv røgsky, der kommer fra festivalpladsen. Der er både anspændthed, nervøsitet og latter. "Måske er det Orange Scene", er der grinende en der siger. Og i betragtning af, hvor røgen kommer fra er det ikke kun sagt for sjov. Folk begynder at strømme mod brandområdet. Det viser sig at være "telefonen" der brænder. "Telefonen" er en fire meter høj rød mobiltelefonskulptur, der symboliserer dette års humane fokus: Fair Trade/Fair Phone. Heldigvis er ingen kommet noget til og der er intet i nærheden, der kan nås af det sære bål flammer. Uheldigvis tilhører projektet Kunst & Event, hvilket betyder at den brændende skulptur er vores ansvar. Jeg spejder efter Dorte i menneskemængden; jeg ved at hun sikkert får problemer. Senere på eftermiddagen møder jeg hende, og hun fortæller at det sandsynligvis har været tale om en elektrisk brand, antændt af de gamle TV-apparater, der var brugt som "knapper" i mobiltelefonen. "Kunstneren der har lavet telefonen, har tydeligvis ikke overvejet risikoen", siger hun med et suk og kigger på mig, "og i denne her organisation er folk desværre altid

³³ Dette afspejles blandt andet ved, at overholdelse af tidsplaner, eller det modsatte, i høj grad er et parameter for succes eller fiasko. For projektet og de involverede.

bedre til at fortælle dig, når du gør noget forkert end når du gør tingene godt”.

Sikkerhed – en alliance mellem moral og materialitet

Et af festivalens store paradokser er at organisationen både søger at kontrollere og begrænse det vilde og ekspressive publikum og samtidig er en aktiv medskaber af selvsamme ekspressivitet. Som det diskuteres i kapitel 7, der handler om det arrangerede kontroltab, må festivalen adlyde to krav: dels kravet om frihed og dels kravet om sikkerhed. I håndteringen af dette dilemma spiller overvågnings- og kontrolartefakter en stor rolle, men også festivalmaterialitetens mere banale elementer må vurderes og evalueres i forhold til det liminale rums modstridende krav – som Latour påpeger, er det i den materielle uddelegering at mange modsætninger løses. Som nedslaget viser er det også ofte her de opstår.

“The beauty of artifacts is that they take on themselves the contradictory wishes or needs of humans and non-humans.” (Latour 1992: 247)

Alle projekter på festivalpladsen skal sikkerhedsvurderes og godkendes af festivalens ingeniør Kasper. Senere bliver projekterne også gennemgået af politiet, der skal godkende alt, før det må tages i brug. I dag er det dog bare Kasper, der skal inspicere Cosmopol. Da han, Morten og jeg ankommer til Cosmopolområdet møder vi en gruppe faglærte stilladsarbejdere, der er ved at sætte rækværk op på terrassen. Kasper starter med at tjekke stilladssets fundament og peger kritisk på jorden. Nu har det jo været tørt længe og jorden er hård, forklarer han, men på en almindelig våd sommer kan det være risikabelt at sætte de spidse stilladsstænger direkte mod jorden, uden nogle plader at stå på. Han vender sig mod stilladsarbejderne. De skal ændre rækværkets konstruktion. Som det ser ud nu, er der risiko for, at nogle bliver fristet til at svinge sig i den med fare for at falde ned. Sikkerhedsvurderingen må altid tage det berusede publikums potentielt irrationelle adfærd med i overvejelserne, forklarer Kasper. Morten bliver nødt til at gå, men Kasper bliver og snakker med stilladsarbejdernes formand. Generelt er stilladskonstruktionerne sikre, men det ser lidt rodet og sjusket ud flere steder, mener Kasper. Det gælder både hovedindgangene og togovergangen.

De er sikre, men de mange konstruktioner gør det vanskeligt at passere og det sjuskede udseende giver et forkert indtryk. De skal ikke kun være sikre, de skal også se sikre ud, tilføjer Kasper.

Som nedslaget viser er der mange aktører der forsøger at bidrage til Cosmopols sikkerhed, ikke mindst de faglærte stilladsarbejdere, der udmærker sig ved at have en langt større praktisk erfaring end de mange førnævnte frivillige amatører. Alligevel er der problemer med stilladskonstruktionerne, for stilladsarbejderne har kun erfaring med stilladser; de har ikke erfaring med fulde menneskers overmødelighed. Kasper må således instruere formanden og Morten med henblik på at indskrive hensynet til potentielt risikabel adfærd i stilladsets "design". Som Akrich påpeger, handler designet om at foregribe og indskrive fremtidige praksisser i de materielle artefakter. At dette langt fra er en entydig proces, vidner stilladsets dobbelttydighed om. Stilladsets rækværk er opført for at sikre og beskytte publikum, men som Kasper påpeger er dette sikkerhedselement langt fra en iboende kvalitet - tværtimod kan rækværket i sin nuværende form potentielt invitere til risikofyldt adfærd og dermed paradoksalt få den modsatte effekt. Ambitionen er at designe stilladset til at være den moralsk overlegne og dæmpe, frem for at opildne, når folk ikke kan tage vare på sig selv.

Fra samarbejdsvillig diskurs til modstridende materialitet

Omsider er vores Cosmopol færdig. Komplet udstyret med telt, scene, lys, lydsystemer, elektronik, container konstruktioner, stillads, skilte, graffiti-malet chill-out- og dansescene. De interaktive aktører er også klar; frisøren, galleristerne, kunstnerne, de handlende og deres produkter; tøjet, maden, øllet, såvel som skruer, pløkke, øloplukkere, mønter og meget mere.

Området domineres af det store, nærmest katedralagtige telt, hvor områdets musikalske forestillinger skal finde sted. Med sin strittende form, der holdes på plads af barduner, reb og pløkke, minder det mest om en blanding af en enorm edderkop og en UFO. Foran teltet, på den åbne plads, er den graffiti-malede siddemøbel-scene klar. Den består af farvestrålende paller, der omslutter et gulv eller scene. I hver side af pladsen befinder containerkonstruktionerne sig. Som store røde, grønne og blå Legoklodser ligger containerne side om side og danner rammerne for de forskellige interaktive

workshops og boder. Oven på containerne er der bygget terrasser og yderligere en etage med containere. Den sparsomme dekoration består af boderne skiltning og fritstående graffitimalede skilte, hvor nogle reklamerer for falafel og øl, mens andre spørger "må man lige have lov at være her?" og "speak up". En stencilfigur på et plankeværk viser en hætteklædt skikkelse i færd med at kaste et rødt hjerte. Ved siden af står der med lyserødt "Hvem overvåger dem, der overvåger dig?" Der er ikke blevet gjort forsøg på at ændre eller skjule containerne eller stilladsets rå konstruktioner. Et otte meter højt overvågningstårn med videokameraer skiller sig også ud og virker skræmmende livagtigt, selvom det blot er attrapper der peger på publikum. Den 20 meter lange terrasse med langvæggen dækket af plakater er et andet markant indslag. På pladsen er der desuden en stor sort dobbeltdækkerbus "shotbussen", der sælger diverse alkoholiske shots.

Cosmopol har været undervejs et stykke tid. I løbet af vinteren har idéen vokset sig stærk med hjælp fra en række kreative aktører, der har budt ind på projektet og vitaliseret idéen. Men fra at være en fælles idé til at være en fælles oplevelse må Cosmopol ændre format, eller i hvert fald integrere andre entiteter i sit netværk, nemlig fysiske uforanderligheder. Det er hvad der er sket de seneste par uger. De relativt løse urbane drømme er blevet materialiseret i et tingsligt samlesæt af skruemaskiner, stilladser og fysisk samarbejde. Hvor festivalens konceptualisering måske ikke adskiller sig voldsomt fra lignende brainstorm-workshops i andre kulturinstitutioner, er materialiserings-fasen, eller "sammenføjnings-fasen" interessant fordi festivalarbejdet giver et indblik i en ekstrem materialiseringsproces. Ekstrem i den forstand at den er præget af ustabilitet, flygtighed og inkompetence.

Sammenligner man de forskellige dele af den kulturelle produktion, idéfasen og materialiseringsfasen, er det iøjnefaldende, hvor stor en forskel, der er på de to. Det indledende arbejde med at konceptualisere festivalen og italesætte værdier og ideer i symbolske termer foregår i et netværk, der på mange planer har fælles værdier og gensidigt bruger hinandens symbolik til at tilføre sig selv kulturel troværdighed. I den forstand har de involverede aktører på det immaterielle plan en fælles ambition, og mobilisering og involvering går begge veje. I Latours terminologi kan man tale om at idéfasens aktører er sporet ind på et fælles "program of

action", en fælles handleplan (Latour 1991), i hvert fald på det diskursive plan. Her er der ingen markante modsætninger mellem netværkets aktører.

I materialiseringsfasen sker der noget andet, da de ikke-humane aktører træder ind i manegen. Pludselig er der elementer, der ikke så let lader sig involvere i begivenheden. Materialer der både er tunge, hårde og besværlige³⁴ – med andre ord – en mængde usamarbejdsvillige aktanter, der skal tæmmes før de kan inddrages i begivenheden og festivaloplevelsen. Men i det store og hele er den materielle disciplinering lykkedes. Containere, telt, chill-out scenen, handel og installationer, det hele er stort set på plads.

Alligevel er det æstetiske udtryk ambivalent. Det rå udtryk er det mest slående; teltet, pallerne, stilladset, containerne. Er dette en urban scene, en storby? Er det arkitektur, kunst eller design? Ifølge såvel Attfield (2000) og Akrich (1992) er design objekter, der er blevet kodet med en intention eller strategi. I den henseende er Cosmopol bestemt et designet rum. Intentioner, visioner og strategier er blevet diskuteret og spiller en stor rolle for områdets udseende. Det er blevet formet og modelleret i overensstemmelse med sikkerhed, æstetik, værdier, handel og social interaktion, for at nævne de vigtigste faktorer. Men de materialer der indgår i opbygningen er ikke blanke når de mødes med Cosmopols intentioner. Et særtræk er, at de alle har rå, industrielle og funktionelle intentioner tungt indkodet i deres materialitet og denne kodning er ikke let at overse som beskuer og heller ikke let at overdøve med andre intentioner, udtænkt af kunstnerne, arkitekterne og de frivillige. Som Akrich påpeger kan design kun forsøge at foregribe mulige praksisser, men det er ikke altid at designet modtages, bruges eller opleves i overensstemmelse med de intentioner, deres skabere havde. Det samme gælder for Cosmopols æstetiske udtryk, der foreløbig hverken kan kaldes en succes eller en fiasko. Det afhænger af hvordan publikum tager oplevelsesrummets socio-æstetiske opfordringer til sig.

³⁴ Ofte er vejret en af de vigtigste og mest uforudsigelige aktører i opbygningen af festivalnetværket. Det var meget tydeligt i 2007, hvor regnen skabte en masse forhindringer, men relativt usynligt i 2008, hvor solen skinnede det meste af tiden.

6.3. At alliere sig med publikum

Roskilde festivalen har været på vej længe. I folks fantasi, i hovederne på festivalens organisatorer, i øvelokaler rundt omkring i verden, i værksteder i Danmark, i foreninger. Rygsække er blevet pakket sammen med soveposer og underbukser. Scenetelte er blevet rejst og højtalere rigget til sammen med tusindvis af ledninger og stik. Materialer og sociale relationer er blevet hamret sammen for at festivalens netværk har kunnet tage form. Men endnu mangler det vigtigste: publikum skal indtage deres pladser. Festivalens rum er ikke strømlinet og stramt koreograferet, men der er udstukket nogle særlige retningslinjer og muligheder, hvoraf den vigtigste er, at publikums interaktioner spiller hovedrollen. Den kulturelle produktion, der finder sted på festivalen, har med andre ord den dobbelthed, at den er produceret med henblik på publikums kulturelle egenproduktion. Og her er det ikke kultur i produktform, vi taler om, men særlige ekspressive kulturelle praksisser. For at Cosmopol kan lykkes må den altså indgå alliancer med publikum, dens opfordringer samles op. Vi har dermed med endnu en oversættelse at gøre, en oversættelse, som betyder en yderligere multiplicering og forandring af Cosmopols oprindelige udgangspunkt.



*Figur 21: Cosmopol i aktion.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen*



*Figur 22: Hacky-sackspillere.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen*

Roooooskiilde!

Men hvordan allierer publikum sig med Cosmopol? Hvilke roller er der blevet forberedt, og hvordan foregår indskrivningen? Bærenholdt og Haldrup (2004) har argumenteret for, at det er gennem re-enactment-sessioner og begivenheder, hvor turistens egen performance og fortolkninger iscenesættes, at nærheden skabes i kulturformidling. De samme begreber kan bruges for at forstå Cosmopols oversættelse fra at være et telt, nogle containere, stilladser og tårn, til at blive en urban festivalforestilling opført af tusindvis af mennesker. Som fortalt er publikum allerede indskrevet i de foregående designprocesser. Planer og layout har involveret overvejelser om publikums praksis og ikke mindst overvejelser om, hvordan publikum kan aktiveres og mobiliseres i forestillingen, men reelt ved ingen endnu, hvordan publikum vil relatere sig til det forudgående design og det scenarie, der ligger klar, jævnfør Akrichs forbehold (omtalt i afsnittet "At designe involvering").

I modsætning til det foregående afsnits nedslag på en række fysisk-praktiske "samle-procedurer", hvor fysisk arbejde og fysisk disciplinering af områdets mange dele var vigtige for indskrivningen, viser dette afsnits nedslag andre former for

indskrivning. Som beskrevet tidligere, og som næste kapitel også handler om, holdes publikum på plads af omsorgsfulde non-humane elementer, men deres indskrivning i Cosmopols performance er også resultat af forførelse og overtalelse fra både mennesker, mikrofoner og højtalere. Og endelig er der et vigtigt element ved Cosmopols "design", som ikke har fået synderlig opmærksomhed fra aktørerne undervejs i designprocessen, nemlig at dette "rum" af publikum kun marginalt opfattes som *Cosmopol*, og i langt videre udstrækning opleves som *Roskilde Festival*. Med andre ord er der flere manuskripter på færde, der lapper ind over hinanden; dels Cosmopols urbane elementer og dels rockfestivalens generelle liminale træk, som omtalt i indledningen. Begge elementer fungerer som genkendelige symboliske figurer, der dels bruges i scenografien og dels bruges som fixpunkter for publikums indskrivelse i forestillingen.



*Figur 23: Roskillz - hiphop battle på Cosmopol.
Foto: Mads Danquah 2008*



Figur 24: Per Vers på Cosmopol

Artister og publikum danner et fælles oplevelsesnetværk, hvor højtalere, mikrofoner og teknik er vigtige. Det samme er Per Vers (til højre i billedet). Som MC koreograferer, motiverer og instruerer han optrædende, såvel som publikum.

Foto: Mads Danquah 2008

Roooooskilde!! Er I der!!? Spørgsmålet råbes af Per Vers på Cosmopol scenen. Jaaaa!! Brøles der til svar fra publikum. Teltet er pakket. Udenfor brager solen ned, men under teltdugen er det sceneshowet, der lyser op. Det pumpende beat, der lægger rytmen til eftermiddagens hiphop battle fylder ører, krop og scenetelt. Stemningen er begejstret, svedig og pulserende. Når der afholdes "Roskillz", et hiphop battle med kombattanter fra ugens indledende hiphop konkurrence, er publikum på, for det er publikum der udpeger vinderen efter hvert slag. Efter Per Vers' indledende manøvrer og poetiske kaskader er første deltager på. På 16 takter får han fyret sine hurtige rim af, mens publikum hopper i takt under tilråb. I samme øjeblik han er færdig, giver publikum lyd. Der piftes, råbes og hujes, arme ryger op i luften, der klappes, og så er det næste deltager. Rytmen blæses op, han rapper sine linjer, publikum hopper og hujer og afgiver til sidst deres dom ved at råbe og klappe. Efter hver duel får publikum lov til at afgøre dysten. Den der får størst tilråb fra teltet, har vundet.

Publikum ankommer ikke blanke og uden kulturelle erfaringer til Cosmopol. De ved godt hvad det vil sige at være et publikum, både gennem egne erfaringer og mediernes fremstillinger. Som Hennion har beskrevet i relation til rockens iscenesættelse, er denne altid en form for gen-handling (re-enactment) af rockens grundtema:

"Rock fans take an active part in perpetuating the myth that what is happening in their encounter with an artist is always a re-igniting of the original experience characteristic of their collective memory of the rock euphoria." (Hennion 1997:428)

Der ligger altså med andre ord et solidt manuskript og en rolleliste klar til de aktører der indgår i denne flygtige forbindelse under den store blå teltdug. Men manuskriptet er ikke nok til alene at forklare publikumaktørernes indskrivelse. De bliver også overtaget af Cosmopols netværk: rytmer og musik, hvis intensitet er blevet forstærket af mikrofoner, ledninger, forstærkere og højtalere og føles fysisk i kroppen. Per Vers der qua sin performance som MC³⁵, fastholder og koreograferer begivenheden, opfordrer publikum verbalt til at være med, og skaber således forudsætningen for, at publikum kan kaste sig ud i den fælles forestilling.

Festivalfotos – en fælles imageproduktion

Fælles for mange af de flygtige mobiliseringer, der foregår rundt omkring på Cosmopol, er, at de minder om Roskillz koncerten. De kan beskrives som løst skitserede forestillinger, hvor aktører koreograferes på plads i netværket, af manuskript og teknologier. Som Callon præciserede er spørgsmålet ikke, hvorvidt rollerne i netværket er prædefinerede eller ej, men om hvorvidt de accepteres, og det er dette der afgør hvorvidt en oversættelse kan finde sted. Følgende nedslag har kun få aktører sammenlignet med forrige koncertbeskrivelse, ligeledes er den teknologi der benyttes begrænset, sammenlignet med sceneshowet, lyset og højtalerne fra før. Ikke desto mindre foregår der en lignende midlertidig indskrivelse og dermed oversættelse:

³⁵ MC er en forkortelse for Mic Controller. En rapper der har rollen som vært ved en hiphop event. Også kendt i andre subkulturelle genrer. (se også i følgende afsnit "Breakdance – løst manuskript og få rekvisitter"). www.urbandictionary.com

Det er nat på festivalen, det er sommer og kun ganske få af festivalens deltagere sover. Natten er fuld af festende, drikkende mennesker, der råber, synger, kysser, danser og pisser. Sebastian og hans venner er på vej til Camping fra festivalpladsen, for at finde et sted med gang i den. Rasmus vil ha' fat i en guitar. Han trænger virkelig til at spille, siger han, mens han bevæger kroppen rytmisk og energisk, som om han allerede var i gang med en solo. Sebastian har scoret Marie, men han har ikke kun gang i hende. Han er også på udkig efter gode motiver til det fotoprojekt han er hyret til at lave; folk med den rigtige påklædning og den rette attitude.

En vigtig festivalpraksis er simpelthen bare at bevæge sig fra det ene sted til det andet og vi stopper ved et stort telt, hvor omkring 20-30 mennesker er forsamlet på det græsklædte "dansegulv". Musikken er høj. En pige vil ha et kys og en øl; det er hendes fødselsdag hævder hun. Vi smutter videre lidt efter. Himlen er ved at blive lysere. Sebastian stopper tre unge fyre og de poserer villigt foran ham. Efter et par spontane skud, får han dem til at posere mere koreograferet, hvor de stirrer direkte mod kameraet. En af fyrene har taget sin T-shirt skævt på; den er trukket hen over hans skulder, så hans look bliver sært og skødesløst. Sebastian laver et par skud af ham alene. Med sit intense blik og den sært stylede T-shirt bliver fyren til et godt motiv og næste dag bliver billedet printet til galleriet. Udover fyren hænger også et billede af Marie og hendes T-shirt, hvor der står "Sleep with all your friends" (som også er navnet på hendes band). Et tredje billede forestiller Jens med mund og øjne opspærrede i en aggressiv, provokerende grimasse.



*Figur 25: Fotografering til projektet "Stop and stare"
Fotograf og motiv samarbejder for at frembringe det rette billede.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen*

Det der er en vild festivalnat er også en form for kreativt arbejde eller kreativ produktion, der kombinerer talent, performance og livsstil. Sebastian er hyret af firmaet AIAIAI til at udstille sine fotos i deres containerrum på Cosmopol. Meningen er at udstillingen skal vokse henover festivalperioden, indtil alle vægge er dækket af billeder af individuelle festivaldeltagere. Projektet hedder "Stop and stare". Containeren er udstyret med et stort skilt, hvor der står AIAIAI, et kunst- og designkollektiv, der blandt andet producerer hovedtelefoner.

Den impulsive fotosession er hverken autentisk eller det modsatte. Billederne indfanger rigtignok nogle festivaldeltagere i deres miljø, men de er samtidig iscenesatte og udtryk for en kulturel "grooming", hvor kropslige og materielle udtryk styles. Festivallooket der efterstræbes er i den forstand et "citat", såvel som en poseering, der kræver en særlig kropsliggjort praksis.

Haldrup og Larsen (2006) har i en anden sammenhæng gjort opmærksom på, at fotografering ikke kun er en visuel praksis, der udføres af fotografen, men et relationelt samspil mellem fotograf, kamera og motiv:

"Photography is as much a 'way of directing' and a 'way of acting' as a 'way of seeing'." (Larsen and Haldrup 2006: 283).

At rette opmærksomheden mod det relationelle i fotograferingen, tydeliggør samspillet mellem fotografen Sebastian og den anonyme fyr, som et forhold, hvor begge arbejder for at skabe et festivalbillede med ikoniske kvaliteter.

"When cameras appear, activities are put on hold, and in posing people present themselves as a desired future memory; they assume tender postures: holding hands, hugging, embracing and so on." (Haldrup & Larsen 2006 ?)

Et ikonisk festivalbillede har ikke de samme ømme aspirationer, som de her omtalte ferie billeder. Det ønskværdige festivalbillede skal udstråle provokation og vildskab - en forestilling koreograferet i samarbejde mellem fotograf og motiv.

Selvom situationen er markant anderledes i dette nedslag end i beskrivelsen af koncerten, er der adskillige paralleller i denne oversættelse. Først og fremmest fungerer kameraet i en vis forstand ligesom højtalere, scene og mikrofoner, som artefakter der muliggør en indskrivelse i det performative netværk. Dels på grund af sine tekniske kvaliteter, der indfanger den flygtige festivaldeltager, gør ham til et motiv, der senere bliver til et billede i et af Cosmopols containere og dermed inddrager hans personlige udtryk i Cosmopols socio-æstetik. Men kameraet indfanger ikke kun - det overtaler og inviterer også ved sin blotte tilstedeværelse og igangsætter en kortvarig posering, hvori festivalattituden perfektioneres, på samme måde som publikums praksis tilskyndes og koreograferes. I den forstand tilskynder kameraet også til at følge manuskriptet og lade sig indskrive i rollen som autentisk festivaldeltager.

Breakdance - løst manuskript og få rekvisitter

Fælles for flere af de midlertidige koblinger på Cosmopol er deres kulturelle genkendelighed og dermed genkendelige rollefordeling. Den urbane setting lader scenografien med visse forventninger, det samme gør festivalen selv, som omtalt. Her er "rollen" som publikum en af de mest fundamentale og genkendelige, dog med den vigtige tilføjelse, at publikums performance ikke kan tages for givet, men et

udtryk der er til forhandling mellem kunstnere, setting, tilskuere og teknologi. Følgende nedslag handler om en flygtig breakdance performance der i lighed med præstationerne på Roskillz, forudsætter et aktivt og medlevende publikum.

"Det her bliver så sejt - for de her drenge er nogle af Danmarks, måske Europas, måske verdens bedste dansere!! Og jeg lover jer for, at selv om de har ondt i leveren og er mega møre i hovederne, så vil de gi' den mega gas. Og jo mere i klapper og larmer Roskilde, jo federe moves laver de!" Den unge mørke MC er ikklædt en undertrøje, der afslører hans svulmende overarme. Efter den entusiastiske præsentation sætter bandet i gang med en rå minimalistisk lyd. Rytmen sætter gang i den første danser, der med få kontrollerede bevægelser glider hen over gulvet, den næste følger efter med lignende elegance, men et lidt andet udtryk. Flere følger efter. Det præcise, men skødesløse udtryk hos breakdancerne vækker jubel hos publikum, der sidder tæt rundt om den interimistiske scene, og med deres kroppe er med til at forme det midlertidige rum. Som danserne præsterer mere og vildere stiger begejstringen hos publikum, og øjnene følger grådigt de krævende bevægelser. Musikken fra det akustiske band, bestående af tromme, trompet og guitar får tilskuere til at følge samme rytme, som danserne. Efter hver dansers korte, men intensive performance, piftes, klappes og råbes der af begejstring. "Der må gerne klappes i takt!", opfordrer fyren, der før præsenterede drengene. Med undtagelse af "Jens Lyn," der er ikklædt stram orange latexdragt og til fulde lever op til sit navn, er danserne iført almindeligt hiphop tøj; løse bukser og T-shirt, gummisko og kasket. Der er ikke megen iscenesættelse over iscenesættelsen: ingen fælles koreografi, ingen kostumer. Sidste præstation involverer 30 sekunders hop på strakt arm, i takt med den minimalistiske guitar. Tilskuerne råber og gruppen af øvrige dansere klapper og råber med, før de afslutter med de sidste breaks og efter en kort pause, blender ud blandt deres venner og publikum. Publikum ændrer også hurtigt opmærksomhed, og det er som om forestillingen ikke har fundet sted.



*Figur 26: Breakdance på Cosmopol.
Foto: Mads Danquah*



Figur 27: Publikum og dansere på Cosmopol.

En kortvarig performance danner en af Cosmopols intense, men flygtige netværk. Relationen mellem optrædende og publikum stabiliseres af forestillingens genkendelighed og af forestillingens MC.

Foto: Mads Danquah

Den kulisseløse, front-og backstageløse performance efterlader ingen materielle spor, men i den flygtige forestilling foregår en veltilrettelagt koordination og relativ velvillig mobilisering. Dansere, scene, musik, publikum indgår i en alliance, hvis program blev sat tidligere på året. Situationen er flygtig, spontan, impulsiv, men samtidig tilrettelagt, planlagt, koreograferet og det er ikke kun dansen, det drejer sig om. Også situationen er koreograferet og muliggjort af de foregående måneders arbejde, hvor praksisser og materialiteter er blevet bragt i spil hver for sig. Her forenes de, eller rettere, de rækker ud efter hinanden i en gensidig indmeldelse og gensidig mobilisering i hinandens programmer. Her er det relevant at fremhæve MC'en, som andet end blot et stilistisk element. Netop hans præsentation, entusiasme og fremhævelse fungerer som elementer i den overtalelse, der skal til

for at de tilstedeværende indskriver sig i publikumsrollen frem for blot at være tilskuere. Breakdanceforestillingen er en mobilisering, der kræver kropsliggjorte attituder; hvor der performes "som aftalt", noget der stiller visse krav til situationens genkendelighed. Danserne har tydeligvis styr på deres stilistiske referencer og forbindelserne til et mere eller mindre fiktivt ghettomiljø, men for at leve op til deres del af spillet skal publikum engang i mellem guides og opildnes, en funktion som MC'en forestår. Han er dermed et væsentligt element i at få publikum til at "levere" til Cosmopols socio-æstetiske netværk. "Forestillingen" er let i den forstand at den ikke stiller de store krav til publikum, og at den ikke kræver for megen forklaring, situationen er let genkendelig, og rollerne distribueret på forhånd.

"Få en ny ven" – en materiel metafor

Ikke alle Cosmopols oversættelser følger genkendelige programmer. I de foregående nedslag har fokus været på situationer, hvori festivaldeltagerne både blev opildnet og inviteret af andre humane aktører til at performe og havde et genkendeligt kulturel manuskript at forholde sig til. I andre af Cosmopols programmer er handlingen og den indholdsmæssige produktion i højere grad overladt til publikum selv. Dermed synes oversættelsesprocessen samtidig også at blive sluppet løs med større risiko for at projektet ikke bliver "samlet op" af festivaldeltagerne. De følgende to nedslag omhandler projekter, hvor publikum skal deltage ved at udtrykke sig visuelt.

I den grønne container hænger utallige små stregtegninger side om side. Hurtige naive tegninger med mennesker, ansigter, stiliserede guitarer og orange telte, sommerfugle, solbriller og underlige typer og figurer. Udenfor sidder unge i solen og deler de tusser og farver, der er stillet til rådighed, mens de tegner tegninger. "Få en ny ven" hedder projektet i containeren, hvor det simple princip er, at man tegner en tegning, skriver sit navn og telefonnummer bag på, hænger den op på væggen med et stykke tape og tager en anden med sig. På den måde veksler tegninger og telefonnumre ejermænd. Det er ikke så alvorligt. Der bliver ikke brugt lang tid på at overveje motiver og teknik og det er de færreste, der sidder længe med deres tegninger. Så er det mest for at snakke. Tegningerne bliver en anledning for folk til at sætte sig ned og samle sig om noget. Et lille formål i sig selv. Folk

kommer og går i containerens indelukke, og tegninger hænges op og tages ned. Meget håndgribeligt udstilles festivaldeltagernes interaktion i den konkrete opslagstavle og byttehandel. En fyr tegner en tegning af en mand med skæg og stor mund. En pige tager en tegning af en sær nisse og proklamerer med et smil: "det her er min nye ven." At konceptet virker, erfarer jeg selv lørdag morgen, da jeg bliver ringet op af en glad, men tydeligt beruset fyr, og tilsyneladende alle hans venner, der højlydt fortæller mig, at de er mine nye venner.

Projektet "Få en ny ven" har ikke nogle højlydte talsmænd med mikrofoner. Men det har en god placering på terrassen i første sals højde, hvor det har fået et mindre hjørne med et par borde og siddepladser, lige ved siden af trappen, hvor mange kommer forbi. Ud over "Få en ny ven" holder AIAIAls fotogalleri til her, samt aktivisternes infobod og kunstgruppen Superflex' Guarana Bar. Der er således en del, der trækker folk til og der sidder hele tiden folk og tegner, og der er hurtigt blevet fyldt op på containergalleriets vægge. "Få en ny ven" er en simpel succes. Størrelsen af containeren, terrassen og antallet af besøgende publikummer passer sammen. I stedet for en mikrofon og en højttaler må projektet belave sig på sit navn og en seddel, hvorpå der står "tegn to tegninger, skriv dit telefonnummer og navn bagpå, tag en tegning". Netop navnet må ses som en simpel, men effektiv problematisering, der formår at involvere publikum. Det simple går igen i inskriptionen: "Få en ny ven". Projektet er en idé, der bliver samlet op, let får allierede og dermed et projekt, der bidrager til den flygtige stabilisering af Cosmopols netværk. Nogle af de elementer, der taler til projektets fordel, er at det involverer flere håndgribelige rekvisitter, der kan materialisere festivalens sociale overflod. I stedet for en flygtig kropslig publikum performance, er "Få en ny ven" en performance, hvori den flygtige interaktion faktisk bliver til form og på den måde pludselig bliver synliggjort. Som rekvisitter til festivalens vigtigste valuta: performativ interaktion, fungerer containeren efter hensigten.

Galleri V1 – involverende diskurs og demotiverende materialitet

Lige overfor, på den modsatte side af Cosmopolpladsen er et andet projekt, der har mange træk til fælles med "Få en ny ven", men som alligevel fremstår markant anderledes. Også her må problematiseringen findes i en inskriptions tavse tegn (se

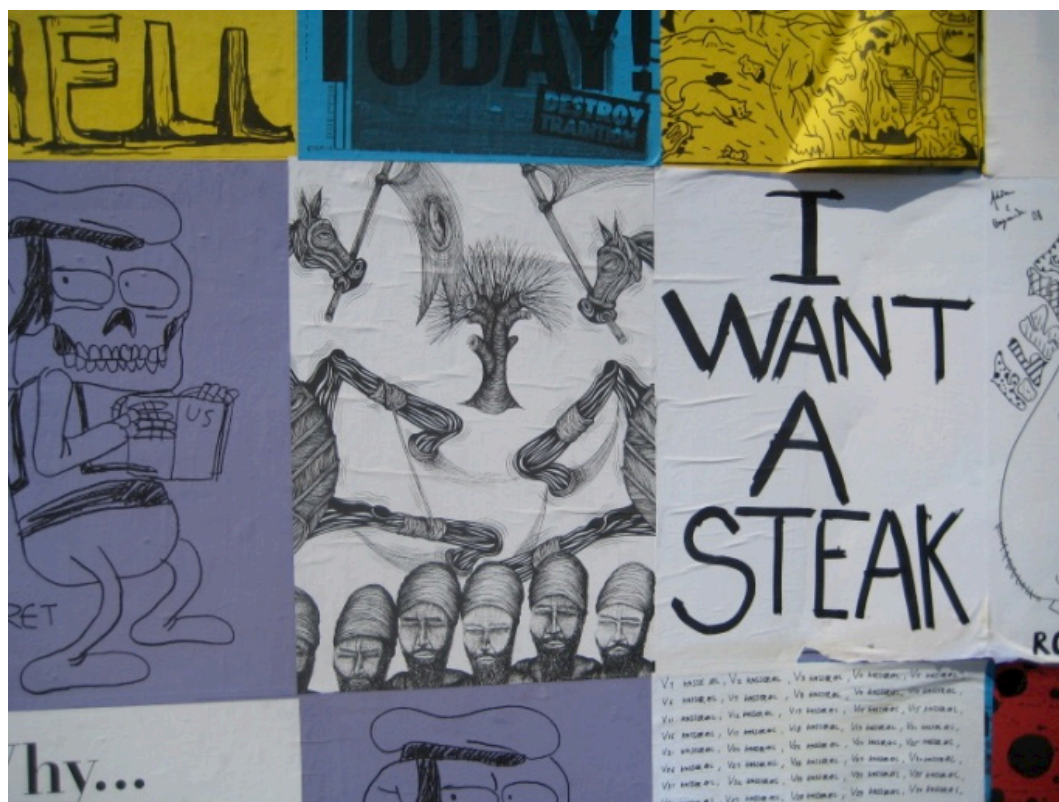
Figur 30), og også her er festivaldeltagerne på godt og ondt overladt til deres egen kreative produktion, under rammer, der er langt mindre genkendelige end de førnævnte koncert- og danseforestillinger.

På den lange gallerivæg hænger simple plakattryk side om side. Gule, sorte, blå og røde en-farvetryk. Den skrabede næsten primitive finish supplerer den aktivistske/propagandistiske tone, der går igen på mange af plakaterne: En stiv pik knuser et svastika på en sort/hvid plakat, "I copy, therefore I am" står der med rød skrift på en sort plakat, "Heaven is the New Hell", lyder det dystopisk fra en tredje. En fjerde forestiller en guitarspillende hippie, hvis tissemand er blevet bidt af og nu hænger i flaben på en hund. Går man tæt nok på, kan man se dollartegnene i hippiens øjne. På et par lave bænke sidder en fyr og tegner. Projektet er en plakativæg, der er kurateret af Galleri V1³⁶ under festivalsloganet "From thought to action." Under denne semi-aktivistiske parole har 21 kunstnere bidraget med et værk til væggen. Ideen er nu, at lade festivaldeltagerne lave lignende plakater og lade deres udtryk blande sig med "de etablerede" kunstneres værker, for på den måde at skabe en væg med et dynamisk og foranderligt udtryk.

³⁶ Et af Københavns nyere gallerier, kendt for at promovere ung kunst med rødder i gadekunsten.



Figur 28: Galleri V1 på Cosmopol.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Figur 29: Plakater på galleriet.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen

I løbet af dagen kommer og går folk på terrassen. Nogle kigger bare, andre giver sig i kast med tusser og papir. Til tider er der tomt på terrassen. Om aftenen udvælger galleristen og hans medhjælpere de af dagens tegninger de kan lide, og de klæbes op på væggen sammen med de oprindelige kunstplakater og det samlede værk ændrer således udtryk som dagene går. I modsætning til kunstnernes billeder, er publikums bidrag mere fragmenterede. "I want a steak". "The Police took our hash – give it back!", "My mother never said 'no'."

Plakatvæggen fungerer dels som en stabil udsmykning og som et lærred for en flydende meningsudveksling. Kunstnere kommenterer og indskriver sig i festivalens symbolske og materielle netværk, hvorefter publikum indskriver sig gennem genfortolkninger og kommentarer på den kunstneriske festivalaktivisme. Publikums bidrag er et planlagt og essentielt element i projektet, dels for at værket kan vokse og dels for vurderingen af projektets succes.

Men selvom der foregår denne referentielle leg og indbyrdes involvering er der ikke så mange, der tager del i den. Den interaktion der foregår på det æstetiske og diskursive plan, er således i praksis begrænset. Kun relativt få mennesker bevæger sig op af trapperne til det ophøjede kunstværksted, der har fået overdraget hele terrassen. Desværre er der ikke andet, der kan trække publikum til, hvilket betyder, at der ikke er andre aktiviteter end at udtrykke sig. På trods af projektets idé og eksplicitte ambition om at blande kunstnere og publikums udtryk lykkes projektet dermed kun i et relativt beskedent omfang. Værket som sådan – den lange plakatvæg, udvikler sig, men galleriterrassen formår ikke at blive det interaktive dialogiske rum, det var tænkt som, og i den optik bidrager terrassen kun marginalt til den involverende performance, der er Cosmopols ambition.



*Figur 30: Inskription til publikumsmobilisering.
På en container er opsat en projektbeskrivelse og en "brugsanvisning", men den formår ikke
at mobilisere publikum.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen*



Figur 31: Begrænset aktivitet på plakatgalleriets terrasse.

Den lange terrasse er et af Cosmopols største "rum", men det ligger oftest øde hen. Det relativt indforståede kunstprojekt trækker ikke folk til. I løbet af dagen bliver det desuden meget varmt at opholde sig på den uoverdækkede terrasse. I modsætning til Cosmopolterrassen på den modsatte side, findes her ikke noget blandet miljø og dermed kan andre projekter heller ikke tiltrække. En parasol og et ølsalg ville sandsynligvis have ændret dette afgrænsede netværk markant.

Foto: Kristine Munkgård Pedersen

Øl og klager

Som det fremgår af de foregående nedslag er der ikke nogen entydig opskrift på hvordan og hvorfor publikum indskrives i Cosmopol, men fælles for de forskellige flygtigt opståede formationer er tilstedeværelsen af nogle centrale aktører. Der er publikum, der er materialitet og der er nogle intentioner om hvordan disse skal forholde sig til hinanden. I nogle af disse netværk relaterer aktørerne sig i overensstemmelse med hinanden. Ofte fordi der er et genkendeligt script. Eller fordi ting og teknologier styrker visse bevægelser og praksisser. Eller fordi kunstnere meget aktivt instruerer publikums adfærd. Det modsatte gør sig i høj grad også

gældende. De følgende to nedslag viser eksempler på uoverensstemmelse mellem aktørerne i netværket, ikke mindst i form af modstridende materialitet og fravær af synlige intentioner

Morten er rasende. Han kommer lige fra et af de store infomøder, der afholdes dagligt i festivalperioden. Til dagens møde har der været klager over Cosmopols design. Klagen kommer fra Søren der er leder af drikkevaresektionen. Han er utilfreds med containerkonstruktionen i området, da de store låger gør det vanskeligt at komme til omkring ølsalget. Morten er især vred over at Søren rejser sin kritik til et fællesmøde, ikke mindst fordi han selv har været involveret i den tværfaglige udviklingsgruppe på Cosmopol. Han har haft rig mulighed for at kritisere projektet, hvorfor gør han det så i fuld offentlighed? Han kunne bare selv have vist mere interesse for processen, tilføjer Morten.

Mange netværk og problematiseringer er på spil her. Der er på den ene side Morten og Cosmopol, der er tæt forbundet, qua Mortens engagement i idé og opførelse af området. Morten har lånt sin arkitektoniske faglighed til Cosmopols ambition og forsøgt at indfri både æstetiske og praktiske problematiseringer. Men omkring Cosmopol er der mange andre netværk. Et af dem er netværket "Tuborg", der består af mange aktører - fra chauffører og lastbiler til øl og tørstige forbrugere. Som udgangspunkt er de to netværk ikke i konflikt, men det er de kommet på grund af stilladset. Dermed er det ene netværks ambition blevet en forhindring for det andet. De to aktører Morten og Søren har på trods af tilsyneladende samarbejde primært lyttet til ambitioner og problematiseringer i egne netværk.

Synlighed

Lignende problemer gør sig gældende andre steder på festivalen og på Cosmopol. Som nævnt er publikum også forbrugere og de handlende ønsker ligesom kunstnerne publikums indskrivelse, nu blot som forbrugere. Der er derfor mange parallelle tematikker til stede mellem den kunstneriske og den kommercielle mobilisering. I begge tilfælde er placering og synlighed af stor betydning. I dette tilfælde handler konflikten om hvor ansvaret for at involvere publikum ligger.

Det er eftermiddag og solen bager over festivalen. På Cosmopol er området fyldt med folk, både indenfor i sceneteltet og udenfor. Jeg sidder på chill-out-scenen, da jeg får øje på Terese, en af de ansvarlige fra Handel. Jeg spørger hvordan det går og hun fortæller at hun har kanontravlt. Der er hele tiden noget der skal ordnes for at gøre de handlende glade; hele tiden spørgsmål der skal besvares og ting, der skal forklares. Lige nu er hun ret frustreret, for en af de handlende er super utilfreds med sin placering. Hun peger på en madbod, der er placeret under en af terrasserne og forklarer at de endnu ikke har opnået det salg, de havde forventet. Jeg ser på boden og spørger Terese, hvad de sælger. "Ja, det er netop problemet. Se hans bod og hans skiltning. Det er totalt umuligt at se hvad de sælger." Vi bliver hurtigt enige om at hans kommunikation er tæt på at være ikke-eksisterende. De omkringliggende handlende har skiltning, der tydeligt fortæller om priser og produkter, men her er der kun en vag håndskreven menu, der forsigtigt "hvisker" lakseruller. Problemet er, fortæller Terese, at den handlende er blevet lovet et vist overskud, og hvis ikke han får det, kan det være at nogle af hans udgifter skal dækkes af festivalen. Vi afslutter og Terese skynder sig videre.

Opsamling: manuskripter, materialitet og mobilisering

Cosmopol har været undervejs længe og udfoldet sig på forskellige måder. I starten udfoldede handlingen sig primært på det semiotiske plan, overført på møder og workshops og distribueret gennem tegninger, fotos og tidsplaner. Da projektet kom "på græs" forestod en kraftanstrengelse af materiel mobilisering, hvor projektet via arbejdskraft formåede at alliere sig med en række non-humane elementer, der gav ideerne form - og omvendt. Men netværket havde ikke nået sit mål som festivalrum endnu. Torsdag eftermiddag trådte publikum ind på scenen, konkret og i overført forstand.

Cosmopols oplevelseslandskab stod klart som en imødekommende, men lidt kejtet gestus. En invitation til publikum om at interagere med festivalen, om selv at tage del og udføre en del af det performative arbejde. Publikums aktive medspillen var således vigtigt for at få det socio-æstetiske festivalnetværk til at fungere. I det store og hele lykkedes det at mobilisere publikum, og at få dem til at involvere sig

i festivalens performative tilbud. Der blev spillet musik i AIDSfondets container, drukket øl og danset, klappet, råbt og sunget, tegnet tegninger, malet plakater, poseret, diskuteret, spist, snakket og shoppet i Cosmopols interaktive rammer.

Men analysen viste også at de forskellige projekter havde ret forskellige måder at involvere publikum på og forskellige succesrater, både set i forhold til hvor mange der involverede sig, og hvordan de gjorde det. De største succeser, målt på både performativitet og antal, var når publikum får lov til at "være sig selv". Ikke i betydningen at være i fred, men når de får lov til at performe som publikum i samspil med musikere. Dialogen og engagementet var størst i forbindelse med sceneoptrædender under det blå scenetelt, som i beskrivelsen af hiphop-konkurrencen "Roskillz". Her udtrykte publikum sig vildest og mest. Dansernes performance formåede også at involvere et stort og entusiastisk publikum. I begge eksempler var det forventet af publikum at de skulle opføre sig som publikummer og oven i købet i relativt genkendelige situationer. Det fælles script der lå til grund for både performere og publikums praksisser, var således kulturelt genkendeligt, ikke mindst i forhold til festivalkonteksten. Anderledes forholdt det sig med de projekter, der var mindre genkendelige og hvor publikum skulle udtrykke sig individuelt. At tegne, involvere sig kunstnerisk, selv spille musik eller involvere sig semi-politisk krævede noget andet og mere, da det ikke på forhånd var en del af festivalscriptet. Den måde disse projekter forsøgte at "blive samlet op" af publikum, krævede flere inskriptioner og værktøjer og blev af samme grund ikke samlet op af så mange. Med andre ord fik de ikke de allierede der skulle til, og projekterne stivnede. De materielle, non-humane aktører var således afgørende for både engagement og det modsatte. For eksempel var det relativt simple "få-en-ven"-tegneprojekt en succes med mange allierede. Projektets overenskomst med publikum var simpel og krævede ikke særlige forklaringer, men kunne forstås ved at iagttage andre og aflæses i selve projektets titel. I modsætning hertil havde V1 en anden karakter og færre mennesker end forventet tog imod projektets indbydelse. Årsagerne lå både i projektets materialitet og betydning. Dels var projektet betydningsmæssigt krævende, idet det blev italesat som kunst. Dels var det svært aflæseligt, hvad man skulle foretage sig, for selvom projektet mindede om "få-en-ven", var der ikke særlig mange mennesker, der udførte det "de skulle" og der var ingen engagerede mediatorer til at indfange det tilbageholdne publikum. I stedet skulle man læse en

inskriftion der forklarede, hvad man skulle foretage sig. Inskriftionen skulle med andre ord involvere publikum, men var langt dårligere til at motivere end forudset.

6.4. Konklusion – et porøst netværk af mening og materialitet

Undersøgelsen af Cosmopolprojektets rejse fra projektbeskrivelse på Havsteensvej til urbant festivallandskab på Dyrsbuepladsen er et studie af kulturel tilblivelse i sine mikroprocesser og giver et detaljeret indblik i de overvejelser, strategier og tilfældigheder, der præger den flygtige kulturproduktion på Roskilde Festival. Ved at følge festivallandskabets idé, materialisering og ibrugtagning beskriver kapitlet hvordan festivalen får betydning og liv gennem en række translationer, der involverer mange forskellige aktører.

De mangeartede kreative processer er dels kendetegnet ved begrænset kontrol: indhold, udtryk og interesser er distribueret og overladt til netværkets autonome aktører at eksplicitere. I den forstand har det socio-æstetiske landskab kun en vag start og et tjavset mål, idet det konstant er blevet skabt og genskabt af forskellige netværk og i denne proces er klare visioner forsvundet.

Ledelsesstrategier og arkitektonisk faglighed er blevet forbundet med aktivisme og kunstneriske fortolkninger af modkultur og undergrund. Undervejs gennem workshops, møder, forhandlinger, fagligheder og entusiastiske "do-it-yourself"-ambitioner er Københavns kreative undergrund blevet vævet sammen med forestillinger om en globaliseret urbanitet og forestillinger om festivalen. Cosmopols socio-æstetiske landskab er dermed både et resultat af planer og intentioner, men også af det modsatte: en given slip på intentioner, en sampling eller kollektiv improvisation.

Fremstillingen peger således på at festivalen som kulturproduktion ikke blot får sin betydning fra mange forskellige aktører, men at betydningen er *lig* med denne flertydighed og mangfoldighed. Af samme grund ligger der en form for paradoks i at styre festivalæstetikken strategisk.

Cosmopolprojektets historie fra idé til ibrugtagning er således en historie om en porøs kulturel produktion fuld af huller og åbenhed. Samtidig er det også en histo-

rie om en enkelt idé der i sin translation både ændrer karakter, spredes og mangfoldiggøres. Den porøse organisationsform har hele tiden involveret nye aktører, fra den tidlige begyndelse, til kulminationen på festivalen; fra organisationens kernemedlemmer til publikum. Alle har de været med til at præge Cosmopol og har på den måde praktiseret, iscenesat og fortolket festivalens socio-æstetik.

7. Det arrangerede kontroltab

"[it takes] an awful lot of order to create 'a sweet dis-order'." Victor Turner (1987)

Tilbagevendende i afhandlingen har jeg lagt vægt på, at festivalens tilblivelse må forstås som et socio-æstetisk netværk, hvor den kulturelle produktion i og for sig består i at muliggøre publikums egen ekspressive adfærd. I forrige kapitel blev denne tilblivelse beskrevet som en translationsproces, hvori ideer, mennesker og materialiteter måtte forandres for at kunne mødes og danne dette netværk.

Forudsætningen i dette kapitel er det samme, men temaet og optikken er et andet, idet fokus er den socio-æstetiske alliance mellem artist, publikum og koncertrum. Det er en alliance, der er præget af liminalt fællesskab, men som også er forbundet med potentielle risici, delvist skabt af selvsamme liminale kræfter. Kapitlet handler dermed om, hvordan festivalens arrangører forsøger at skabe et rum for risikofrit kontroltab ved at uddelegere regler, moral og kontrol til et hybridt netværk af humane og non-humane aktører.

"Det vi har med at gøre og det vi skal forsøge at tilfredsstille det er jo, at unge mennesker i dag gerne vil ud og finde kanten af livet. Det giver først mening at finde ud af hvem man er, når man først næsten kan se døden i øjnene. Elastikspring, racerløb og ekstrem sport, off piste på ski er alt sammen eksempler på, at man sådan lige skal derud hvor det lige begynder at suge lidt i maven, for at finde ud af hvem man er. Og sådan er det også foran musikscenerne. Det skal være fysisk, det skal være tæt, man skal være sådan lige på grænsen, og det vi skal forsøge at tilfredsstille, det er jo en del af ungdomskulturen. Altså det nemmeste ville jo være bare at sætte stole op og bede folk om at sætte sig ned. Måske kunne man lave et lille sikkerhedsbælte man kunne spænde inden og lave en lille briefing med en ste-

wardesse ... Og det er hele systemet i hvordan Orange og Arena er bygget op, at der skal sgu være plads, at de må godt stå tæt, men vi skal kunne nå hele vejen rundt om dem. Vi skal fra vores kameraer kunne se ned på hver enkelt person og identificere hvis der sker et eller andet og vi skal kunne komme til dem og vi skal kunne tømme et mindre område, uden at vi skal have hele pladsen til at gå ti skridt baglæns. Og det er sådan set hele ideen med at bygge det op på den måde, at der skal være plads til vildskab og fysik og der er ingen tvivl om, at der var rigtig, rigtig god plads i 2001, for vi tillod næsten ikke nogen mennesker at komme ind, hold kæft hvor havde de god plads, for vi skulle bare ikke i nærheden af hvad der skete året før.” (Henrik Bondo Nielsen, interview)

Provokation og grænseoverskridelse er både helt centrale elementer i festivalens mytologi og samtidig meget håndgribelige, materielle praksisser udført af festivalens publikum. At håndtere denne grænseoverskridelse er således en af festivalorganisationens helt store praktiske, såvel som etiske udfordringer, hvilket gør de tilsyneladende banale problemstillinger vedrørende sikkerhed, adgang og kontrol til centrale organisatoriske paradokser. Med andre ord er balanceakten mellem både at kontrollere og skabe festivalens liminale kultur og det medfølgende kontroltab et dilemma, der skaber konflikter, såvel som dynamik i festivalens aktør-netværk.

7.1. Grænseoverskridelse og kontroltab

Roskilde Festivals liminale vildskab og frisind er legendarisk og udfolder sig med stor alsidighed, som illustreret i kapitel 4 og 7. Det seksuelle frisind er højlødt og eksplicit; obscenitet og promiskuitet en integreret og forventet del af festivaliscenesættelsen. Dårlig hygiejne er et andet udtryk for den grænseoverskridende adfærd, der udfoldes voldsomt på festivalen. Detaljerede beretninger om manglende personlig hygiejne hører således med blandt de centrale festivalnarrativer. Offentlig vandladning er normen blandt både mænd og kvinder, hvilket gør festivalgeografien til en helt særlig olfaktorisk og visuel oplevelse. At være beskidt, stinkende og ulækker langt ud over normalen er således ikke bare en konsekvens

af festivalens primitive forhold, men snarere en rituel kontrast til hverdagens daglige brusebade. Denne form for afgrænset grænseoverskridelse synes at være tæt forbundet med forbruget af alkohol og stoffer, som af både deltagere og kommentatorer anses for at være ligeså vigtig en del af festivalkulturen som musikoplevelserne. I særdeleshed alkoholforbruget iscenesættes voldsomt og rituelt, og rusen i sig selv anses af mange for at være festivalens primære mål. Den hæmningsløse druk iscenesættes blandt andet i drikkekonkurrencer, hvor både indtagets mængde og hastighed helst skal slå rekorder, og festivalens lange varighed (en uge) medvirker til at selve festivalopholdet ses som en styrkekonkurrence, der handler om hvem der kan klare sig igennem ugens intense stof- og alkoholforbrug. Drukkens praksis tager form efter hvor og hvornår den foregår (Wilson 2005) og på festivalen handler spørgsmålet om at "klare sig igennem" ikke om at holde facaden. I modsætning til hverdagens druknormer er ambitionen nemlig ikke at kontrollere kontroltabet på et individuelt plan, sådan som Measham hævder tilfældet er i hverdagslivets weekenddruk (Measham 2004a), men snarere at overskride nogle grænser som netop ikke kan overskrides i det "virkelige liv". Således fortæller og cirkulerer deltagerne egne historier om vildskab, om at være ude af kontrol, om dårlig, amoralsk og tåbelig opførsel både mundtligt, på Internettet og i medierne.

Som et liminalt rum præget af grænseoverskridende adfærd og kontroltab er Roskilde Festival en tussmørkezone, hvor de ting, der er forbudte og amoralske uden for reservatet tillades, og dyrkes begejstret og højlydt. Det betyder at organisationen har et dobbelt ansvar; dels for at skabe og dels for at kontrollere den vilde adfærd, hvilket med andre ord betyder at organisationen må adlyde to meget forskellige krav: kravet om ansvarlighed og kravet om grænseoverskridelse.



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen



Foto: Kristine Munkgård Pedersen

Figur 32: Midlertidig grænseoverskridelse.

Risky business

Generelt er ungdomskulturelle fænomener ikke blot ombejlet af begejstrede medier og kommercielle aktører (som omtalt i kapitel 5), men anses også ofte for at være risikable og amoralske. Teoretikere har således påpeget at ungdom og ungdommens rum og landskaber ofte bliver skydeskive for moralske angreb, der resulterer i overvågning, kontrol og forbud (Cohen 1972, Collins & Kearns 2001, Skelton & Valentine 1998). En iagttagelse der ikke mindst gælder, når det drejer sig om fritidskulturens hedonistiske elementer af sex, alkoholforbrug eller vold (Measham 2004b, Jayne, Holloway & Valentine 2006, McKay 2004). Festivaler tilhører nærmest per definition sådanne risikable steder, der qua blandingen af kulturel ekspressivitet, liminalitet og alkohol potentielt har medført konfrontationer mellem festivaldeltagere indbyrdes og/eller autoriteter (Cohen 1972, McKay 2004). Det liminale festivalrum opfattes og fremstilles således ofte i kontrast til en omgivende normalitet, hvor dikotomien synes at være rent/urent, trygt/farligt (Douglas 1966).

På mange måder er netop denne symbolske modsætning også kendetegnende for, hvordan den omgivende offentlighed opfatter Roskilde Festival. Forestillingen om festivalen som et kulturelt rum med rødder i 1960ernes anti-autoritære bevægelser, blandet op med undergrund og en distinkt vild livsstil er således ikke blot en identitet som festivalen selv skaber. Det er også sådan festivalen identificeres af andre, ikke mindst af de danske medier. For ligeså rituelt som festivalen opstår, ligeså rituelt bliver den dækket af journalister, der sultne står klar, når ungdommen fyrer den af. Den festende hob af unge vilde er leveringsdygtige i gode billeder og gode historier. Ikke mindst de rituelle events såsom det legendariske nøgenløb, åbningsnatten, der som regel forløber under kaos og tumult, eller den famøse søndag nat, som i mange år endte i et klimaks af fælles-tromning, hærgen og ildspåsættelse. Sammen med historierne om musikken, kriminaliteten og stof- og alkoholforbruget har det været disse ekstraordinære events, der har tegnet festivalens image.

Men på trods af at festivalen fremstilles som et rum for grænseoverskridelse og afvigelse af medier og kommentatorer, er det alligevel misvisende at hævde, at festivalen dæmoniseres som et ondt eller farligt sted. Tværtimod omtales Roskilde

Festival generelt med nærmest omsorg og stolthed af de journalister og kommentatorer, der udgør feltet af "festivaleksperter". Den samme ømhed præger også den almene opfattelse af festivalen, der generelt opfattes som en vild, men harmløs begivenhed. Ud af Danmarks relativt lille befolkning, har en forholdsvis stor andel på et eller andet tidspunkt enten været deltagere på festivalen eller haft venner og bekendte, der har besøgt festivalen, og de personlige erfaringer er således ikke forenelige med en fremstilling af festivalen som et sted for afsporede "andre". Desuden udmærker festivalen sig ved altid at vælge en velovervejede blød politisk profil, som for eksempel at støtte fair-trade og humanitære projekter, frem for at involvere sig i partipolitiske projekter.

7.2. Ansvar og grænseoverskridelse

Roskilde Festival viser sig således som et sted, der i højere grad *balancerer* mellem det farlige og det trygge frem for at tilhøre én af kategorierne. Denne balancegang må blandt andet tilskrives festivalarrangørernes loyalitet overfor de to tilsyneladende modstridende krav om grænseoverskridelse og kontrol. Den dobbelte loyalitet synes overset i størstedelen af den litteratur, der beskæftiger sig med ungdommens "vilde zoner". Generelt udmærker litteratur indenfor oplevelsesfeltet sig nemlig med stor mistro over for forsøg på at kontrollere eller styre fritidens "legepladser" (eks. Zukin 1998, Chatterton & Hollands 2003, Measham 2005). Mistroen gør sig ikke mindst gældende inden for urbanitetstudier, med den konsekvens at analyser af risiko, sikkerhed og kontrol befinder sig i limboet mellem foucauldiansk pessimisme eller rationalistisk managementlingo (Berlonghi 1995). Ingen af perspektiverne er særligt velegnede til at belyse de forhold, der præger den komplekse balancegang frirummenes arrangører står overfor. Cohen (1972) og McKay (2004) har påpeget at det ikke sjældent er indenfor organisationens egne rammer at festivalens modsætninger støder sammen. Derfor bidrager det interne perspektiv, til en nuancering, idet det ikke blot fremstiller konflikten mellem det karnevaleske rum og normaliteten som en politisk og moralsk konflikt (Sibley 1992/1996, Sibley 1994, Collins & Kearns 2001), men også som et internt organisatorisk dilemma, der handler om at balancere karnevallets modsætninger. I stedet for udelukkende at se på modsætningsforholdet mellem et kaotisk, "beskidt" karnevalesk rum, befolket af grænseoverskridende modkulturelle elementer og en

ordentligt, ren, undertrykkende, "normal" omverden, giver det interne produktionsperspektiv et mere komplekst og sløret forhold mellem det at *skabe* og det at *kontrollere* den liminale begivenhed.

7.3. Kontrollens materialitet

I forsøget på at forstå disse produktionsprocesser vil jeg inddrage en teoretisk forståelse af kontrol, der involverer mere end blot kontrollens symbolske og politiske betydning, men også undersøger dens materialitet.

I artiklen 'Political power beyond the State', kobler Rose og Miller (1992) et foucauldiansk governmentality perspektiv med Latours materielle tilgang og fremfører at magt er et resultat af forskellige former for mere eller mindre holdbare materialiseringer: *"(...) machines, architecture, inscriptions, school curricula, books, obligations, techniques for documenting and calculating and so forth."* (Rose & Miller 1992: 184)

For at forstå kontrol og magt må disses materialiseringer således inddrages analytisk, som ekspliciteret af Latours aktør-netværk perspektiv:

"(...) in order to understand domination we have to turn away from an exclusive concern with social relations and weave them into a fabric that includes non-human actants, actants that offer the possibility of holding society together as a durable whole."
(Latour 1991: 103)

Kontrol er en af festivalens grundlæggende symbolske figurer. Den anden er frihed. Det er således interessant at se på, hvordan begge performes og praktiseres, samt de materialiseringer der muliggør deres implicite parløb. Disse materialiseringer er ikke mindst afgørende for hvordan Roskilde Festival opfattes fra såvel publikums, offentlighedens, som organisationens perspektiv. Hvis fokus udelukkende lægges på de identitetsmæssige implikationer forbundet med modsætningen, overses de praktiske, materielle og teknologiske elementer, der konstituerer festivalen. Ved at rette blikket mod kontrollen og frihedens banale praksisser og artefakter kommer vi tættere på en forståelse af det karnevaleske rums mening og materialitet.

7.4. Orange Scene – at designe kontrol

Roskilde Festival må som sagt tilfredsstille to krævende stemmer; kravet om grænseoverskridelse og kravet om kontrol. Spørgsmålet er hvordan denne tilsyneladende modsætning er materialiseret i rummet. Hvordan produceres, designes og udføres et kontrolleret overskridelsesrum? For at kunne besvare spørgsmålet vil jeg analysere den proces, der førte til redesignet af Orange Scene.



*Figur 33: Koncert på Orange Scene.
Foto: Jens Dige/Rockphoto*

Orange Scene er på mange måder *symbolet* på Roskilde Festival. Med canopy-teltets bemærkelsesværdige strittende form er den blevet festivalens ikon. Orange Scene er festivalens største med plads til 60.000 tilskuere, og derfor logisk nok den scene hvorfra festivalens største navne optræder. I årenes løb har stjerner fra Rolling Stones til Björk lagt vejen forbi og dermed bidraget til Orange Scenes mytiske status. At spille på Orange er stort; både på grund af det overvældende publikumsantal og på grund af den række af ekstraordinære kunstnere, der har betrådt scenen tidligere. Dette ikoniske eller næsten fetichistiske element er centralt for scenens symbolske udstråling, noget der anerkendes af både publikum og artister. At spille på Orange Scene er således en milepæl i enhver dansk musikers karriere. For festivalens organisatorer og frivillige har scenen også en helt særlig status;

således deltager mange i åbningskoncerten som et fast ritual; andre deltager i de lige så rituelle backstage fester, der finder sted før festivalens indre plads åbner for publikum. Også selve rejsningen af det gigantiske telt er en rituel begivenhed eller seværdighed i sig selv, som beundres og tales om.

Også i et "urbant" og rumligt perspektiv er Orange Scene centrum på festivalen. Placeret i midten af festivalen fungerer den som den midlertidige bys centrale plads, med alle de symbolske og funktionelle attributter, der følger med til en offentlig plads (Kvorning 1996, Stjernfelt 1996). Ligesom en rådhusplads er den centralt placeret og tiltrækker alle festivalbyens indbyggere. Også musikprogrammet på Orange Scene er nøje valgt ud med tanke for at skabe de særlige publikumsøjeblikke af forening og fællesskab.

Scenens symbolik er således vævet tæt sammen med festivalens øvrige identitet og historie, hvilket også fremhæves i de officielle tekster, der findes på festivalens hjemmeside. Her handler et helt afsnit om canopy-teltets rejse fra Rolling Stones' tur-telt til Roskilde ikon; en proces, der iøvrigt involverer adskillige reinkarnationer af det originale telt. En vigtig årsag til Orange Scenes *ikonificering*, skyldes desuden at en grafisk gengivelse af teltet har fungeret som festivalens logo siden 1978.



Figur 34: Roskilde Festivals logo

Men ligeså forbundet Orange Scenes symbolik er med festivalens ekstraordinære kunstneriske højdepunkter, ligeså forbundet er den med tragedien i 2000, hvor ni unge mænd døde under en koncert. Presset fra det eksalterede publikum kom ud af kontrol og resulterede i et dødeligt kaos. Som kort nævnt i kapitel 6 har ulykken medført mange ændringer i både praksis og kultur på festivalen. Desuden har den medført ændringer i måden at planlægge og styre festivalrummet, en ændring, der især har haft betydning for Orange Scene, da ikke mindst dette scenerum er blevet

re-designet i overensstemmelse med Roskilde Festivals intensiverede sikkerheds- og kontrolambitioner.

I følgende afsnit vil jeg redegøre for, hvordan et netværk af aktører i form af forskellige teknologier, musikindustrien, arkitekter og sikkerhedsledere sammen etablerede et nyt, sikrere og mere kontrollabelt koncertrum. Et rum, hvor publikum og organisatorers ambitioner i Latours terminologi bringes i overensstemmelse i et fælles handlingsprogram "*a program of action*", defineret som et netværk, hvor forskellige aktører arbejder i samme retning (Latour 1991).

Hvis vi ser på Orange Scene, ser vi et rum med en række forskellige aspirationer. Et af de helt centrale er mødet mellem publikum og performer (Hennion 1997). Scenen skal først og fremmest sikre at artisten får de bedste rammer for at udtrykke sin musikalske og kunstneriske performance, samtidig med at publikum kan se og høre artisten og vise deres begejstring. I kontrast til andre former for musikforbrug har koncerten netop denne dialog som sit vigtigste træk. Scenen skal også være behørigt udstyret, så den musikalske optræden både kan ses og høres af et stort publikum. Hvis højtalerne ikke virker, eller publikum ikke kan få øje på sangere og musikere på scenen, lever scenen ikke op til dette centrale krav.

Men som historien viser, kan det være farefuldt at lade fans og musikere mødes. Kombinationen af begrænset plads, store menneskemasser og voldsom begejstring er en udfordring for enhver koncertarrangør. Selvom alle, der er involverede i koncert-mødet (optrædende, publikum og arrangører) har en fælles interesse i at skabe en god oplevelse, kan måden at skabe den på være grundlæggende forskellig og modsætningsfuld. Publikums ønske om at komme så tæt på idolet som muligt støder muligvis ind i ambitionen om at afholde en sikker og tryk event, og arrangørers frygt for en ukontrollabel menneskemasse støder muligvis sammen med publikums ønsker om at fyre den af. I modsætning til publikum har arrangørerne dog en mulighed for at alliere sig med fysiske kontrolmekanismer for at sikre sig, at de ikke mister kontrol med situationen. I dette perspektiv kan man argumentere for at scenen i sig selv er en konstruktion, der muliggør et kontrolleret møde mellem performer og publikum: scenen løfter den tilbedte kunstner op og gør dermed ham/hende synlig for mængden, samtidig med at han/hun kommer uden for rækkevidde. Scenen er således en fysisk enhed, der både muliggør og stabiliserer kon-

certoplevelsen. Andre materielle aktører såsom bølgebrydere og hegn, er også elementer, der ofte opføres for at kontrollere eller begrænse publikums adfærd, ligesom sikkerhedspersonale og overvågningsudstyr udgør vigtige bestanddele af en moderne koncertscene.

Sommeren 2000 var der en række aktører, der handlede i modstrid med hinanden. Set fra et rumligt perspektiv indeholdt Orange Scene en række markante elementer, der viste sig at være farlige, da de blev bragt sammen. For det første var der bandet Pearl Jam. Et stort navn, der havde været populært i en årrække, men stadig ungt nok til at blive anset for at have kunstnerisk kant og dermed et band med en bred skare af fans. Som *grunge* band matchede de desuden Roskilde Festivals lyd og livsstil perfekt. Af disse grunde deltog tusindvis af publikummer i koncerten, ivrige efter at vise deres anerkendelse og entusiasme, hvilket fører os til koncertens andet element: publikummet.

Som begreb er "et publikum" et sært ord, der udvisker alle spor af individet. Et publikum opfattes generelt som en masse af uidentificerbare individer, der handler som én (Canetti 1996). Men et publikum består i realiteten af individer, af kroppe, der kan bevæge sig, stå stille, være hårde og være bløde i en kompleks bevægelse af individuelle beslutninger og masseadfærd. Ved denne specifikke situation havde publikum som helhed en ambition om at komme så tæt på scenen som muligt, og der blev derved skabt et uforudsigeligt pres på de forreste publikummer, og folk væltede oven på hinanden. Selv da alvoren gik op for vagter og arrangører var det svært at få den ukoordinerede masse til at bevæge sig væk fra ulykkesstedet (Jensen 2003, Rerup 2004).

Koncertens tredje kritiske element var Orange Scenes tekniske setup. Som festivalens sikkerhedschef formulerer det, medvirkede det rumlige layout til publikums uhensigtsmæssige adfærd:

"Ja, problemet med vores smukke scene var, at man kun kunne se den, hvis man stod lige foran den og det var forbeholdt det fåtal, der stod på området lige foran Orange at se den på en rimelig måde. Det krævede at man stod mellem miksertårnet og Orange Scene og der er ikke så meget plads, det er måske kun 25 % der står der. Og den opstilling vi havde der, er sådan en meget klas-

sisk opstilling, hvor lydtårnet, der hvor de står og mikser lyden, det er i midten. (...). På det tidspunkt var det sådan at på en festival hvor mange forskellige orkestre skulle spille, så skulle det være sådan en opstilling.”(Henrik Bondo Nielsen, Interview)

Orange Scene er stor, ikke kun selve scenen, men særligt afstanden mellem selve scenen og den bagerste ende af publikumsarealet. Det betyder, at artisterne på scenen helt enkelt kan være svære at få øje på, hvis man som publikum er placeret længst væk fra scenen. For at føle sig tæt på de optrædende musikere måtte publikum altså rykke så tæt på scenen som muligt, ellers ville de dårligt have mulighed for at se, hvad de var kommet for at opleve. Et element, der yderligere problematiserede Orange Scenes konstellation, var at lydtårnet var placeret midt på området. Derfor var det besværligt at beskue scenen, da tårnet forhindrede en stor del af udsynet. Selvom der var opsat en stor TV-skærm på lydtårnet for at vise sceneshowet, fungerede denne skærm også i modstrid med intentionen, da den yderligere hæmmede publikums udsyn til scenen og dermed paradoksalt nok bidrog til en sammenhobning af publikum foran scenen.

Orange Scenes omkonfigurering

Orange Scene har forandret sig siden 2000. På det symbolske plan har den fået nogle år som følge af ulykken, men den har også ændret sig på det fysiske plan, da den har gennemgået et grundlæggende re-design, hvilket har involveret en række forskellige aktører og materialiteter.

Ulykken har re-organiseret virkeligheden på festivalen på forskellig vis. Først og fremmest mobiliserede den en masse aktører, der før havde været tavse eller fraværende. Blandt disse var en række omgivende officielle kontrolinstitutioner. Politiet, brandvæsen og Roskilde kommune havde længe været involveret i sikkerhedsreguleringen på festivalen, men mange praksisser foregik på et uformelt plan. Som Roskilde Festivals sikkerhedschef Henrik Bondo Nielsen beskriver det, var det ikke selve sikkerhedskravene der ændrede sig efter 2000, men i høj grad kravene til dokumentation og evalueringer.

”Jeg vil ikke på nogen måde mene, at vi frem til år 2000 ikke bekymrede os om sikkerhed, men det har selvfølgelig givet en an-

den mening og det har betydet at det omgivende samfunds krav til dokumentation og til at sikkerhed skal tænkes ind er blevet væsentligt højere. Efter ulykken så blev der jo rejst kritik, bl.a. af politiet for ikke i tilstrækkelig grad at have sikret en dokumentation for, at vi tænkte os om, at vi godt vidste hvad vi havde med at gøre.” (Henrik Bondo Nielsen, interview)

Parallelt med at der fra officielt hold blev stillet krav til festivalen, stillede sikkerhedseksperter fra hele verden op med meninger og anbefalinger til Roskilde Festivals sikkerhedsniveau, hvoraf nogle gik så langt som til at anbefale et forbud mod stående koncerter. Således var det ikke bare ulykken alene, der skabte et pres for at gentænke kontrol- og sikkerhedsniveauet på festivalen, men også en række omgivende aktører. Det var således tydeligt, at også en række eksperter, politikere og administratorer havde interesse i at reformulere festivalens regler og behov.

Modstridende teknologier

Festivalens arrangører blev dog relativt hurtigt klar over, at det krævede mere end sikkerhedsekspertise, hvis ambitionen var at gøre Orange Scene til et mere sikkert koncertrum. Selve rummet måtte også gentænkes og især folks perception af rummet og deres oplevelse af koncerterne måtte ændres, hvis sikkerhedsproblematikken skulle løses.

Det oprindelige layout til Orange Scene var ikke bare et resultat af en tilfældig eller sjusket planlægning, men et resultat af forskellige tekniske og sektorbestemte krav. Rockmusikkens opståen og udvikling er ikke blot en æstetisk bevægelse, men i lige så høj grad et materielt og teknologisk netværk, hvor hardware og specialiseret teknologi spiller en afgørende rolle (Jones 1992, Greene 2005). Elektrificeringen af musikken i forrige århundrede havde således ikke kun store konsekvenser for, hvordan musik blev og bliver oplevet, men også for musikindustrien som helhed, inklusive musikalske events, hvor højtalere og lydtårn således er essentielle for, at begivenhederne overhovedet kan finde sted.

Lydtårnet og højtalere er i den forstand ligeså vigtige elementer i rockkoncerten, som den førnævnte scenekonstruktion. Teknologien skal ikke blot hjælpe til at genskabe den originale lyd, opstået i lydstudiet, den skal også sikre at lyden kan

nås, opleves og forbruges af en stor menneskemængde samtidig. I modsætning til det sete, der uden modstand når øjet, kan lyd blive forsinket og miste sin kraft over relativt korte distancer, hvilket gør lydteknologien kolossal betydningsfuld for både publikum og performere.

At materialisere intensitet

Orange Scene er på grund af sin størrelse på mange måder et scenerum, der er svært at iscenesætte til musikalsk performance og forbrug, især fordi der ikke er nogle naturlige eller bygningsmæssige afgrænsninger af rummet. Før re-designet var publikumspladsen derfor et meget udefineret sted, og der var en tendens til at publikum følte sig udelukket og udenfor, hvis de stod bagerst på pladsen. Festivalarkitekten Jes Vagnby, der også før ulykken havde påpeget sammenhængen mellem festivaloplevelsen og det rumlige design, beskrev Orange Scene som et problematisk rum, fordi folk på den åbne plads først følte sig som en del af koncertoplevelsen, hvis de rykkede helt tæt på scenen. Vagnby udpegede desuden områdets lydtårn som problematisk, da dets placering midt på pladsen yderligere bidrog til den uhensigtsmæssige følelse af rumlig og oplevelsesmæssig decentralisering.

Dermed var der udpeget to faktorer der begge havde stor indflydelse på publikums perception og adfærd foran Orange Scene, og som måtte ændres for at forbedre og sikre den fremtidige koncertoplevelse; den ene var lydtårnet, hvis placering måtte ændres, den anden var at ændre og intensivere følelsen af nærhed i det store udefinerede område.

For at starte med det sidste først, så blev "nærheden" designet med ret basale elementer. En tribune med en høj bagvæg, blev opført bagerst på området, for at etablere et mere lukket rum og i områdets yderkanter blev der rejst en række lamper, der også skulle bidrage til en fornemmelse af afgrænset rum:

"Ved at give en god ramme, gør vi det lettere for musikerne at kommunikere - og hvis vi skal opbygge en fællesskabsfølelse er vi også nødt til at skabe et godt rum for publikum! Du kan bedre påvirke publikum via lys og lyd, hvis det er et præcist rum - og vi går jo meget op i lys og lyd! Den sidste ting, også en vigtig ting, er at ved at man definerer rummet, så opnår vi det, at når en

publikum kommer for at deltage i koncerten, så står det helt klart for ham eller hende, hvornår hun/han er en del af koncerten... ellers drøner alle helt hen til scenen... derfor arbejder vi meget på at præcisere rummene, således at du syns-, følelses- og lydmæssigt føler dig som en del af koncerten, et hvilket som helst sted i det definerede rum.”(Jes Vagnby, interview)

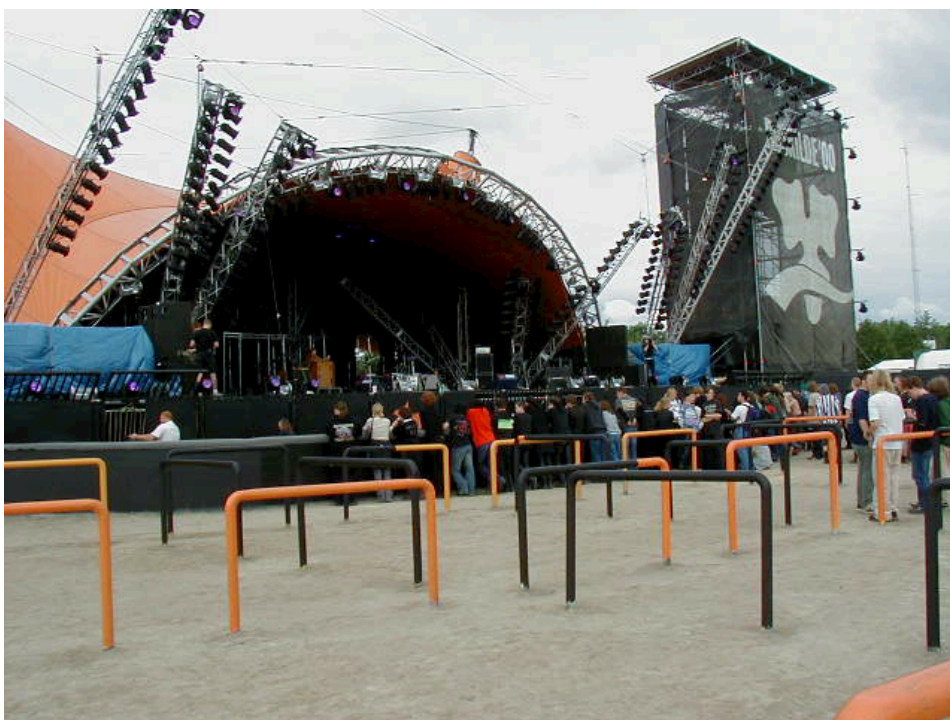
Institutionaliseret teknologi

Det andet problematiske element, lydtårnet, havde større implikationer. I modsætning til re-designet af tilskuerpladsen var lydtårnet, inklusive diverse højtalerteknologi, nemlig tæt knyttet til musik- og eventindustrien og dens institutioner og rutiner. Det betød at lydtårnets centrale placering ikke bare var en tilfældighed, men en ”klassisk opstilling”, der egnede sig godt til kravene fra festivalens mange skiftende kunstnere og teknikere. Andre koncertscener, hvor kun et enkelt band skulle spille, kunne måske godt have asymmetrisk opsætning, men det var teknisk vanskeligt på festivalen, hvor så mange bands skulle optræde efter hinanden på den samme scene. Typisk er sceneopsætningen nødt til at følge et relativt institutionaliseret design for at matche forventningerne hos de forskellige kunstnere. Der havde dog gennem længere tid været presset på for en ændring, men dette pres kom primært fra festivalæstetikerne og ikke fra industrien, og af samme grund var der ikke blevet lavet ændringer. Ulykkens aktualitet og omfang medvirkede til en generel forandringsambition, hvor teknologien blev ændret og dermed muliggjorde et koncertrum med to lydtårne placeret i hver sin side, i stedet for ét placeret i midten.

”Og det vi så gjorde, det var, at vi fik udviklet de her specielle tårne, som nu står i hver sin side og på den måde fik vi den her store plads i midten (...) så kunne det kombineres sådan at vi dels kunne få det der meget store frie syn helt oppe fra tribunen og helt ned til scenen uden at der stod noget i vejen.” (Henrik Bondo Nielsen, interview)



*Figur 35: Orange Scene 2000.
Lydtårnet i midten blokerer udsynet til scenen. Foto: Rockphoto*



*Figur 36: Orange Scene 2000.
Bølgebryderne foran scenen havde negative konsekvenser for ulykken og blev sidenhen fjernet og erstattet af andre sikkerhedsforanstaltninger. Foto: Rockphoto*

Udover lydtårnets placering og det rumlige design, blev yderligere to elementer ændret, før koncertoplevelsen kunne re-stabiliseres. Den ene var udviklingen af LED skærme, som igen fører os tilbage til det enlige lydtårn. En del af lydtårnets funktion var nemlig at agere holder for en storskærm, hvorpå publikum kunne se den optrædende. Uden lydtårnet var der ingen steder at placere storskærmen, og givet koncertrummet størrelse var den en vigtig del af den visuelle koncertformidling. Men i takt med at ny teknologi gjorde skærme større, bedre og billigere blev det muligt at erstatte den gamle solitære skærm med nye skærme, der kunne placeres på hver sin side af scenen. Indtil da havde det ikke været teknisk eller økonomisk muligt at få dem store nok, og dermed kunne de heller ikke levere den nærhed som publikum efterspurgte. Takket være den teknologiske udvikling var de store skærme nu en realitet, og dermed kunne sceneintensiteten let formidles til det store publikum.



*Figur 37: Orange Scene 2008.
Storskærme der både kan formidle koncertoplevelse og adfærdsregulerende direktiver.
Foto: Kristine Munkgård Pedersen*

Omsorgsfuld teknologi

Gennem disse forskellige transformationer blev synlighed og udsigt på Orange Scene forbedret og intimitet og nærhed mellem performer og publikum væsentligt forstærket, men der var stadig problemer med selve publikummet.

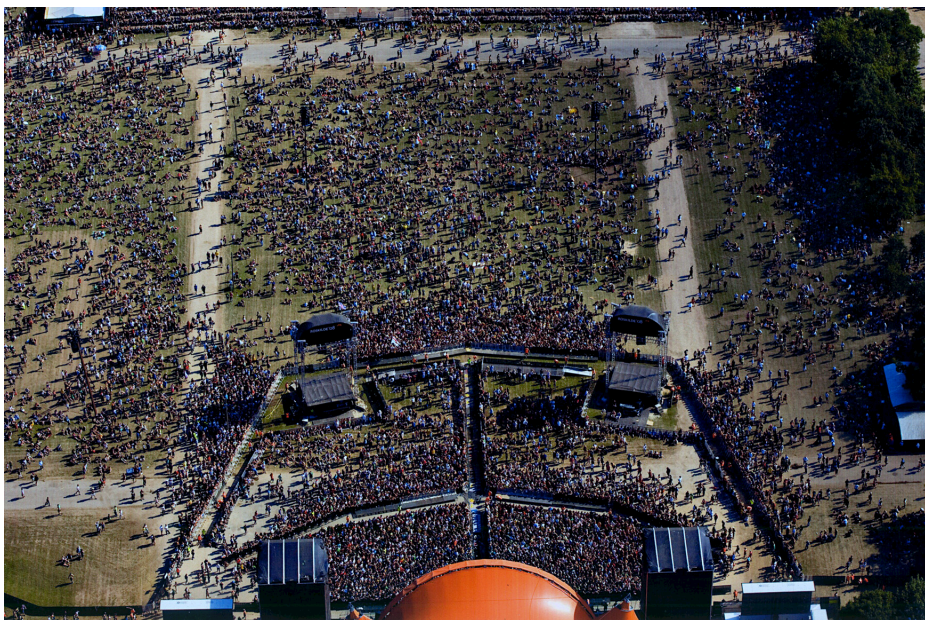
Et af koncertoplevelsens vigtigste elementer er at være tæt på artisten i begivenhedens kreative øjeblik. Et andet element er at dele dette øjeblik med andre. Intensiteten ved at dele det samme rum med andre er altså en ligeså central del af koncertforestillingen som mødet mellem publikum og kunstner. Men det er også dette liminale, intense fællesskab, der potentielt kan være farlig. Da festivalarrangørernes ambition er at sikre og styrke denne følelse, er koncertrummet omgivet af overvågningsteknologi. En form for overvågning udføres af de hundredvis af vagter, der omgiver den entusiastiske publikummasse; klar til at bryde ind og hjælpe, selv når det er uønsket. Da det kan være både farligt og vanskeligt at bryde ind og blande sig i det liminale fællesskab anses vagternes uddannelse og forberedelse for at være vigtig. Ligeledes er det vigtigt at kunne gebærde sig på en måde, der letter friktionen mellem koncertens regelbrydere og kontrollanter, som festivalens scene-sektionsleder her beskriver med reference til, hvordan sikkerhedspersonale udvælges:

"For eksempel stiller vi ikke alle vores mest skaldede og tatoverede vagter forrest, det fungerer generelt bedre med piger, de har en anden tilgang til det og de er servicemedarbejdere og ikke kontrollører..." (Jesper Schlamowitz, interview)

Et andet vigtigt element i overvågningen er kameraer, der gør det muligt at skabe et detaljeret visuelt overblik over, hvad festivalpublikummet foretager sig, ved at iagttage massens bevægelser. Endelig er der særlige lægter med indbyggede sensorer, der kan måle publikums pres. Bliver presset for stort er det således muligt at handle hurtigt, lige så snart en publikumssituation forekommer for voldsom.



Figur 38: Orange Scene før ulykken i 2000.
Det problematiske lydtårn og et fravær af barrierer. Foto: Jens Dige



Figur 39: Orange Scene efter redesignet.
To lydtårne og presfølsomme barrierer. Foto: Carsten Snebjerg

7.5. En socio-materiel alliance mellem ansvar og grænseoverskridelse

Koncertoplevelsen er Roskilde Festivals kulturelle epicenter. Det er i dette specifikke "tids-rum" at festivalens essens - løftet om grænseoverskridelse og liminalt fællesskab - føres ud i livet af såvel publikum og performere i en kollektiv bevægelse. Men det er også dette unikke øjeblikkes fælles voldsomme *posering* der er forbundet med fare, både af den virkelige og forestillede slags.

Dette dilemma er blevet løst af en kompleks socio-materiel alliance mellem teknologi, æstetik, industrier, organisationer, eksperter og frivillige, forenet i en fælles ambition om at skabe et kontrolleret kontroltab. I stedet for at kræve øget selvkontrol af de enkelte publikummer er materielle aktører blevet inddraget, dels som formidlere, dels som omsorgsydere. Pladsens atmosfære er blevet ændret gennem forskellige virkemidler, der har øget følelsen af tilstedeværelse og fællesskab. Sensorer holder nøje øje med mængdens velbefindende, og kameraer forstørrer det vagtsomme overblik. Ikke for at straffe, men for at passe på. Højtalere intensiverer kunstnerens stemme og forstørrer hans eller hendes mulighed for at røre menneskemængden. Skærme forstørrer synet af kunstneren og øger dermed koncertmødets intimitet. I disse rammer er det ikke hensigtsmæssigt at tildele arrangørerne rollen som kontrollanter i konflikt med et grænseoverskridende publikum, snarere giver det mening at se dem som aktører i et fælles netværk, der stræber efter et fælles mål om et risikofrit kontroltab.



*Figur 40: Det risikofrie kontroltab.
Foto: Thomas Kjær / Roskilde Festival 2008*

8. Konklusion

Skulle nogen få den mærkværdige idé at bevæge sig til Roskilde Dyrskueplads i juli måned efter festivalen er afsluttet og musikere, kunstnere, frivillige og publikum er rejst hjem, ville de blive mødt af et underligt syn. Det umiddelbare indtryk forekommer fredeligt sammenlignet med den seneste uges hektiske aktivitet. Fuglene synger i de spredte træer og buske og blander sig med den monotone lyd fra motorvejens trafik, men ellers forekommer området roligt. Men retter den vildfarne beskuer sit blik mod jorden vil hun få øje på en mærkværdigt topografi: Tusinder og atter tusinder af fodaftryk har efterladt jorden nøgen, slidt og brun. Området er skambidt, som efter en invasion eller kamp. Næsten al græs er forsvundet og trampet bort. På regnvåde somre vil mudderet stå dybere nogle steder end andre, og på den måde aftegne, hvor den sociale trafik har været mest intens. Der vil være brede, plørede hovedveje, hvor den sociale interaktion stadig er at aflæse i fodsporenes mudrede forsteninger og mindre stier, der måske kun kan ses som diffuse spor i græsset. Sammen med de efterladte telte, soveposer og det spraglede drys af pap, papir og plastic er sporene de eneste fysiske efterladenskaber af den uges intense sociale interaktion som kaldes Roskilde Festival.

Min afhandling handler om, hvordan den flygtige, men voldsomme begivenhed Roskilde Festival bliver til, hvordan den involverer sine deltagere, sit publikum og hvem og hvad der er med til at muliggøre involveringen.

I modsætning til de fleste studier af kulturel produktion, der beskæftiger sig med afgrænsede og veldefinerede kulturformer, er analysen af Roskilde Festival et studie af et hybridt oplevelsesrum, hvor mange forskellige udtryksformer blander sig på kryds og tværs. I kapitel 4 beskrives festivalens kultur som et liminalt rum, præget af frihed, fællesskab og ungdomskulturelle og oppositionelle attituder. Pointen er, at festivalens kulturproduktion må forstås i denne optik og dermed i høj grad ses som kollektive frembringelser, hvor den sociale performance er en central del af værkernes æstetik. Dette er i høj grad tilfældet i rockmusikkens koncertforestillinger, men kan ses som en parallel ambition i de værker, planer og projekter der præger festivallandskabet.

Dermed er det blevet afhandlingens ambition at forstå tilblivelsen af festivalens specifikke socio-æstetik anskuet som et netværk af mange aktører. Inspireret af Aktør Netværk Teorien er dette sket med et fokus på relationerne mellem organisationen, de kreative og publikum, hvor forskellige former for indskrivelse og involvering er på spil. Afhandlingens forskellige analyser artikulerer ideer, interesser, problemer, bekymringer, såvel som glæde, begejstring, talent og engagement. Udviklingen og tilblivelsen af festivallandskabet er ikke et simpelt projekt, men noget der kræver konstante mobiliseringer, hvilket betyder at selv tilsyneladende succesfulde projekter er ret skrøbelige. Det kræver vedligeholdelse, opmuntring og overtalelse af både humane og non-humane aktører, at opretholde de socio-æstetiske projekter - så længe det varer.

Festivalprojekternes skrøbelighed skyldes forskellige paradokser, indskrevet i det socio-æstetiske netværk. Ikke blot er festivalen et tilbagevendende ritual, hvor afslutning er en ligeså central del af festen som begyndelsen; festivalens anti-autoritære historik bidrager også til en latent skrøbelighed og ustabilitet. Roskilde Festival består både af subkulturelle udøvere, kommercielle tilbud og virksomheders sponsorater og hvor disse aktørers forskellige økonomiske logikker mødes opstår potentielt konflikter. Definitionerne og brudene mellem disse er kun vagt definerede, hvilket gør at festivalnetværkets identitet konstant er til forhandling og at disse forhandlinger også kommer til udtryk i materialiseringspraksisser på festivalpladsen. Den ustabile og foranderlige identitet, der knytter sig til såvel festivalens symbolik og dens fysiske, materielle udformning, synes samtidig at være et vitaliserende element i festivalnetværket. Tilstedeværelsen af både økonomisk slagkraft og subkulturel følsomhed gavner potentielt festivalen, såvel som dens producenter.

I de kreative projekter, som jeg beskriver i kapitel 6, er skrøbeligheden en integreret del af projekternes dynamik. Her er det en central pointe, at projekterne er skabt med henblik på en relativ fleksibilitet. De skal således balancere mellem at være faste og realiserbare og samtidig åbne for fortolkning og påvirkning. Både undervejs i tilblivelsesfasen og i mødet med publikum er det porøse en ambition. Som konsekvens er resultatet uforudsigeligt og ansvar bredt distribueret.

En konsekvens ved festivalprojekternes relative uforudsigelighed er, at de mange store og små netværk, potentiel kan forhindre hinandens udfoldelse. Roskilde Festivals projekter er kendetegnet ved en accelererende intensitet i såvel tid som rum, som kulminerer samtidig på festivalpladsen. Der opstår mange uforudsete elementer, når forskellige sociale og materielle netværk skal etableres på samme tid og sted, som for eksempel illustreret med konflikterne vedrørende stilladset på Cosmopol.

I et større perspektiv gælder dette i høj grad når festivalens arrangører skal navigere i festivalens liminale spændingsfelt, der potentielt rummer muligheder for ekstraordinære fællesskabsoplevelser, såvel som risikabel og farefuld vildskab. Festivalarrangørernes udfordring er her, at skabe overensstemmelse mellem sociale og materielle netværk, så de ikke modarbejder hinandens problematiseringer, men i stedet gensidigt kan bidrage til en liminal oplevelse. Kapitel 7 har vist hvordan ulykken på Orange Scene har ført til et sådant omdefineret netværk, hvor non-humane aktanter i højere grad er blevet indrettet for at forfølge ambitionen om et risikofrit kontroltab.

Parallele og frynsede netværk er der mange af på Roskilde Festival og den måde de bliver tilgodeset på, indikerer også den ustabilitet og porøsitet, der er produktionens kendetegn. Som eksemplerne i kapitel 5 og 6 viser, involverer festivalen kreative aktører, der er kulturelt interessante som repræsentanter for eksterne kulturelle fællesskaber, for eksempel graffitimalere. Disse kunstnere er involveret i adskillige netværk og da Roskilde Festival blot er et af flere, kan det være svært at forudsige hvor aktørens loyalitet ligger, før projektet er gået i gang. At skabe overensstemmelse mellem festivalen og disse forskellige netværks problematiseringer og ambitioner er en måde at inddrage dem i festivalens produktion. De unge aktivisters engagement er et eksempel på hvordan Cosmopols problematisering bruges i et eksternt politisk netværk og omvendt. Festivalens brug af subkulturelle, autentiske livsstilsleverandører er en strategi forbundet med et potentiale i form af troværdighed, samtidig med at der er risiko for at aktørerne melder sig ud, og følger egne problematiseringer og dermed ændrer netværkets drivkraft markant. Er der ingen hånds-rækning til publikum mister festivalrummet sin mulighed for at indgå i performative alliancer med publikum, med risiko for at det socio-æstetiske samspil udtørres.

Jeg har undervejs i afhandlingen argumenteret for at festivalen både må ses som en begivenhed og en bevægelse. Måske skal det snarere rettes til at begivenheden er en bevægelse, fordi Roskilde Festivals kultur kun giver mening, hvis den bliver samlet op og performet af publikum selv. Hvis ikke denne opfordring gribes er der ikke nogen festival. Set i den optik er det en paradoksal form for kulturproduktion, der finder sted i festivalorganisationen. En kultur, hvis produkt dybest set handler om at få andre til at være kulturproducenter.

Igennem afhandlingen har jeg præsenteret en række forskellige aktører, der alle har indflydelse på Roskilde Festivals tilblivelse. Øl, graffitimalere, stilladser, musikere og publikum har alle en rolle at spille for at festivalen kan finde sted. Men den kulturelle produktion handler om meget mere end blot midlertidige samarbejder. Det handler om at skabe et netværk, hvor alle involverede får, giver og trækker betydning til og fra hinanden, gennem konkret samvær og materialiseringer. Med John Laws ord definerede jeg begrebet translation som *at sætte lighed mellem to ting, der er forskellige*. Denne proces er afgørende på Roskilde Festival og illustrerer festivalens tilblivelse. Festivalen må have - *lever af* - menneskeligt engagement og begejstring. Helst så voldsomt, legende og udtryksfuldt som muligt. Alle de overrumplende, skøre og ekstraordinære øjeblikke tilhører Roskilde Festival. Publikum er Roskilde Festival. Men der skal sættes lighedstegn mellem alle disse øjeblikke, individer og oplevelser for at de kan blive til festival, hvilket forudsætter at en translation finder sted. De projekter og performances som afhandlingen har skitseret er eksempler på nogle af de mange måder hvor translationer potentielt kan finde sted, nogle gange med held andre gange uden. Som en uendelig stafet eller kolossal domino-effekt udveksles attituder, poseringer, kreativitet og ekspressivitet mellem festivalens mange deltagere og kun så længe disse udvekslinger finder sted består Roskilde Festival. Stabiliseret af netværkets konstante bevægelse.

Dansk resumé

Afhandlingen udforsker kulturel produktion som den udspiller sig på Danmarks største kultur- og musikfestival Roskilde Festival. Afhandlingens overordnede spørgsmål er hvordan festivalen bliver til – et spørgsmål, der undersøges gennem fire underspørgsmål der vedrører festivalens kulturelle udtryk, identitet og materialitet.

Afhandlingens første del tager sit afsæt i en afsøgning af festivalens særlige publikumsbaserede kultur. Herfra føres festivalens konkrete og symbolske forbindelser til 1960ernes aktivistiske kultur og musik, samt til en generel oppositionel socio-æstetik, der udføres og iscenesættes kollektivt af såvel festivalens artister som dens publikum. Afhandlingen undersøger hvorledes de værdibaserede logikker der præger subkulturel produktion forhandles i mødet med festivalens forskelligartede økonomiske praksisser.

Afhandlingens anden del er en socio-materiel analyse af tilblivelsesprocesser i konkrete festivalprojekter. Analyserne baserer sig på et Aktør-Netværk-Teoretisk vokabular og undersøger, hvorledes ideer materialiseres gennem interaktion, oversættelse og engagement i hybride netværk. I analyserne redegøres for hvorledes subkulturelle attituder, musikalsk og billedkunstnerisk symbolik med referencer til undergrundens outsider-diskurs, distribueres til et flygtigt, heterogent netværk af aktører i form af både mennesker (artister, performere, kunstnere) og ting (scener, kunstværker, graffiti, billeder og lyd), der igen kobler sig i performative alliancer med publikum. Pointen er at vise dynamikken i den kulturelle produktion og dermed understrege de produktive og kreative bevægelser, der skal mobiliseres for at opretholde festivalbegivenheden.

Litteraturliste

- Aagaard, P., Larsen, B. & Pedersen, K.M., 2005. Begejstring og distance: Unge videnarbejderes motivation og ledelse. København: Djøfs Forlag.
- Akrich, M., 1992. The De-Description of Technical Objects. In: W. Bijker & J. Law, eds, *Shaping Technology*. Cambridge: MIT Press.
- Akrich, M., Callon, M. & Latour, B., 2002. The Key to Success in Innovation Part 1: The Art of Interessement. *International Journal of Innovation Management*, 6(2), 187-206.
- Allen, J., Harris, R., Jago, L.K. & Veal, A.L., eds, 2000. *Events beyond 2000 - Setting the agenda*. Sydney: Australian centre for event management.
- Amin, A. & Thrift, N., 2007. Cultural-economy and cities. *Progress in Human Geography*, 31(2), 143-161.
- Antoine, H., 1997. Baroque and rock: Music, mediators and musical taste. *Poetics*, 24, 415-435.
- Appadurai, A., 1991. Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In: R.G. Fox, ed, *Recovering Anthropology: working in the present*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Aavidsson, A., 2008. The Ethical Economy of Consumer Co-Production. *Journal of Macromarketing*, 28(4), 326-338.
- Aavidsson, A., 2007. Creative Class or Administrative Class? On Advertising and the 'Underground'. *Ephemera - Theory and politics in organization*, 7(1), 8-23.
- Attfield, J., 2000. *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*. Oxford, New York: Berg.
- Bærenholdt, J.O., 2007. Transaktioner: Medarbejdere og oplevelser i kulturøkonomien. In: J.O. Bærenholdt & J. Sundbo, eds, *Oplevelsesøkonomi - produktion, forbrug, kultur*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Bærenholdt, J.O. & Haldrup, M., 2006. Mobile Networks and Place Making in Cultural Tourism Staging Viking Ships and Rock Music in Roskilde. *European Urban and Regional Studies*, 13(3), 209.
- Bærenholdt, J.O. & Haldrup, M., 2004. On the track of the vikings. In: M. Sheller & J. Urry, eds, *Tourism Mobilities: Places to play, places in play*. London: Routledge.
- Bærenholdt, J.O., Haldrup, M., Larsen, J. & Urry, J., 2004. *Performing Tourist Places*. Aldershot: Ashgate.
- Bærenholdt, J.O. and Sundbo, J., eds, 2007. *Oplevelsesøkonomi - Produktion, forbrug, kultur*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Bakhtin, M., 2001. *Karneval og latterkultur*. København: Det Lille Forlag.
- Bakhtin, M., 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Banks, M., 2007. *The Politics of Cultural Work*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Banks, M., Lovatt, A., O'Connor, J. & Raffo, C., 2000. Risk and trust in the cultural industries. *Geoforum*, 31, 453-464.
- Baxandall, M., 1988. *Paintings and Experience in Fifteenth-century Italy*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Becker, H.S., 1982. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Becker, H.S., 1963. *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press.
- Bennet, A., 2004. Introduction. In: A. Bennet, ed, *Remembering Woodstock*. Hampshire, England: Ashgate.
- Berlonghi, A.E., 1995. Understanding and planning for different spectator crowds. *Safety Science*, 18, 239-247.
- Blau, J., 1988. Study of the Arts: A reappraisal. *Annual Review of Sociology*, 14, 269-292.
- Bourdieu, P., 1984. *Distinction - A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bowdin, G.A.J., ed, 2006. *Events Management*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Bruhn, J. & Lindquist, J., 2001. Forord. *Michail Bahktin: Karneval og latterkultur*. København: Det Lille Forlag.
- Callon, M., 1986. Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St. Brieuc Bay. In: J. Law, ed, *Power, Action and Belief: a new sociology of knowledge?* London: Routledge.
- Caves, R.E., 2000. *Creative Industries: contracts between culture and commerce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chatterton, P. & Hollands, R., 2003. *Urban Nightscapes: youth cultures, pleasure spaces and corporate power*. London, New York: Routledge.
- Cohen, A., 1982. A polyethnic London carnival as a contested cultural performance. *Ethnic and Racial Studies*, 5(1), 23-41.
- Collins, D.C.A. & Kearns, R.A., 2001. Under curfew and under siege? Legal geographies of young people. *Geoforum*, 32(3), 389-403.
- Conolly, M. & Krueger, A.B., 2006. Rockonomics: The Economics of Popular Music. In: V.A. Ginsburgh & D. Throsby, eds, *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Crouch, D., Aronsson, L. & Wahlstrom, L., 2001. Tourist Encounters. *Tourist Studies*, 1(3), 253-270.
- Cuff, D., 1991. *Architecture: The Story of Practice*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Dant, T., 2005. *Materiality and Society*. Berkshire: Open University Press.
- Dempster, A.M., 2006. Managing Uncertainty in Creative Industries: Lessons from *Jerry Springer the Opera*. *Creativity and Innovation Management*, 15(3), 224-233.
- Douglas, M., 1966. *Purity and Danger*. London and New York: Routledge.
- Durham, M.G. & Kellner, D.M., 2001. Adventures in Media and Cultural Studies: Introducing the Keywords. In: M.G. Durham & D.M. Kellner, eds, *Media and Cultural Studies: Keywords*. Oxford, Blackwell Publishers.
- Eikhof, D.R. & Haunschild, A., 2007. For art's sake! Artistic and economic logics in creative production. *Journal of Organizational Behaviour*, 28, 523-538.
- Eyerman, R. & Jamison, A., 1998. *Music and Social Movements*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Falassi, A., 1987. Festival: Definition and Morphology. In: A. Falassi, ed, *Time out of time - Essays on the festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Falassi, A., ed, 1987. *Time out of time - Essays on the festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Florida, R., 2002. Bohemia and economic geography. 2(1), 55-71.

- Frank, T., 1997. *The Conquest of Cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fraser, A., 2006. "A museum is not a business. It is run in a businesslike fashion." In: N. Möntrman, ed, *Art and its institutions. Currents conflicts, contradictions and collaborations*. London: Black Dog Publishing.
- Frey, B., 1994. The Economics of Music Festivals. *Journal of Cultural Economics*, 18, 29-39.
- Frith, S., 1996. Music and Identity. In: S. Hall & P. du Gay, eds, *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.
- Gell, A., 1988. Technology and magic. *Anthropology Today*, 4(2), 6-9.
- Glynn, M.A. & Lounsbury, M., 2005. From the Critics Corner: Logic Blending, Discursive Change and Authenticity in a Cultural Production System. *Journal of Management Studies*, 42(5), 1031-1055.
- Greene, P.D., 2005. Introduction - Wired Sound and Sonic Cultures. In: P.D. Greene & T. Porcello, eds, *Wired for Sound - Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Gyimóthy, S. & Mykletun, R.J., 2002. Aventura i den arktiske vildmarken. In: T. O'Dell, ed, *Upplevelsens materialitet*. Lund: Studentlitteratur.
- Haldrup, M. & Larsen, J., 2006. Material Cultures of Tourism. *Leisure Studies*, 25(3), 275-289.
- Hannerz, U., 2003. Being there ... and there ... and there! *Ethnography*, 4(2), 201-216.
- Hansen, K., 2007. Design af oplevelser. In: J.O. Bærenholdt & J. Sundbo, eds, *Oplevelsesøkonomi - Produktion, forbrug, kultur*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Harvey, D., 1990. *The Condition of Postmodernity*. Malden, Oxford, Carlton: Basil Blackwell.
- Hastrup, K., 2006. *Designforskning: Mellem materialitet og socialitet*. København: Danmarks Designskole.
- Hebdige, D., 1997. Subculture: The Meaning of Style. In: K. Gelder & S. Thornton, eds, *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge.
- Hennion, A., 1989. An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music. *Science, Technology & Human Values*, 14(4), 400-424.
- Hennion, A., Malm, J.O. & O'Keefe, M.A., 1997. Baroque and rock: Music, mediators and musical taste. *Poetics*, 24, 415-435.
- Hesmondhalgh, D., 2007. *The Cultural Industries*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Hesmondhalgh, D., 1998. The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production. *The British Journal of Sociology*, 49(2), 234-251.
- Hirsch, P., 1972. Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems. *The American Journal of Sociology*, 77(4), 639-659.
- Hjalager, A., 2009. Cultural Tourism Innovation Systems - The Roskilde Festival. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 9(2-3), 266-287.
- Horkheimer, M. & Adorno, T.W., 2001, 2006. *The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In: D.M. Kellner & M.G. Durham, eds, *Media and Cultural Studies: Keywords*. Malden, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell Publishing.
- Jayne, M., Holloway, S.L. & Valentine, G., 2006. Drunk and disorderly: alcohol, urban life and public space. *Progress in Human Geography*, 30(4), 451.

- Jeffcutt, P. & Pratt, A.C., 2002. Managing Creativity in the Cultural Industries. *Creativity and Innovation Management*, 11(4), 225-233.
- Jensen, E., 2003. På Roskilde. Denmark: Politiken.
- Jensen, H.C., 2000. Moderne materielle kulturstudier i design - Angloamerikansk designhistoriografi 1975-2000. Odense Universitetsforlag.
- Jensen, T.E., 2003. Aktør-Netværksteori - en sociologi om kendsgerninger, karakterer og kam-muslinger. Department of Organization and Industrial Sociology, Copenhagen Business School, Frederiksberg, Denmark: New Social Science Monographs.
- Jóhannesson, G.T., 2007. *Emergent Tourism: An Actor-Network Approach to Tourism Economies*, Roskilde Universitet.
- Jóhannesson, G.T., 2005. Tourism translations: Actor-Network Theory and tourism research. *Tourist Studies*, 5(2), 133.
- Jones, C., Anand, N. & Alvarez, J.L., 2005. Manufactured Authenticity and Creative Voice in Cul-tural Industries. *Journal of Management Studies*, 42(5), 893-899.
- Jones, S., 1992. Rock Formation - Music, Technology, and Mass Communication. Sage Publica-tions.
- Kragelund, M. & Otto, L., 2005. Introduktion til forskningsfeltet. *Materialitet og dannelse*. Kø-benhavn: Danmarks Pædagogiske Universitetsforlag.
- Kvorning, J., 1996. Pladsen som byens organiserende element. In: M. Zerlang, ed, *Byens Plad-ser*. København: Borgen.
- Lachmann, R., Eshelman, R. & Davis, M., 1988. Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. *Cultural Critique*, (11), 115.
- Laing, D., 2004. The Three Woodstocks and the live music scene. In: A. Bennet, ed, *Remembering Woodstock*. Hampshire, England: Ashgate.
- Laing, D., 1978. Interpreting Punk Rock. *Marxism Today*, (April).
- Lampel, J., Lant, T. & Shamsie, J., 2000. Balancing Act: Learning from Organizing Practices in Cultural Industries. *Organizational Science*, 11(3), 263-269.
- Larsen, B. & Pedersen, K.M., 2002. Diskursanalyse for tabere og teenagere. *Diskursanalysen til debat. Kritiske perspektiver på en populær teoriretning*. Frederiksberg: Nyt fra samfundsvi-denskaberne.
- Latour, B., 2005. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Latour, B., 1991. Technology is society made durable. In: J. Law, ed, *A Sociology of Monsters: Essays of Power, Technology and Domination*. London and New York: Routledge.
- Latour, B. & Woolgar, S., 1979, 1986. Laboratory Life: The Construction of Scientific Fact. New Jersey, West Sussex: Princeton University Press.
- Law, J., 2007. Actor Network Theory and Material Semiotics, version of 25th of April 2007.
- Law, J., 1999. After ANT: complexity, naming and topology. In: J. Law, ed, Oxford: Blackwell Pub-lishers.
- Law, J. and Hassard, J., eds, 1999. *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell Publi-shers.
- Löfgren, O. and Willim, R., eds, 2006. *Magic, Culture and The New Economy*. Berg Publishers.

- Lofland, L.H., 1995. *The Public Realm - Exploring the city's quintessential social territory*. New York: University of California Press.
- Macdonald, S., 2002. *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford, New York: Berg.
- Malefyt, T.d.W. & Moeran, B., 2003. Introduction: Advertising Cultures - Advertising, Ethnography and Anthropology. In: T.d. Malefyt & B. Moeran, eds, *Advertising Cultures*. Oxford, New York: Berg.
- Marcus, G.E., 1995. Ethnography in/of the world system: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- McKay, G., 2004. 'Unsafe things like youth and jazz': Beaulieu Jazz Festivals (1956-61), and the origins of pop festival culture in Britain. In: A. Bennet, ed, *Remembering Woodstock*. Hamshire, England: Ashgate.
- McRobbie, A., 2002. Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. *Cultural Studies*, 16(4), 516-531.
- Measham, F., 2005. 'Binge' drinking, British alcohol policy and the new culture of intoxication. *Crime, Media, Culture*, 1(3), 262.
- Measham, F., 2004. The decline of ecstasy, the rise of 'binge' drinking and the persistence of pleasure. *Probation Journal*, 51(4), 309.
- Measham, F., 2004. Play space: historical and socio-cultural reflections on drugs, licenced leisure locations, commercialisation and control. *The International Journal of Drug Policy*, (15), 337.
- Melchior, M.R., 2009. *Dansk på mode: En undersøgelse af design, identitet og historie i dansk modeindustri*.
- Miller, D., 2003. Advertising, Production and Consumption as Cultural Economy. In: T.d. Malefyt & B. Moeran, eds, *Advertising Cultures*. 1 edn. Oxford, New York: Berg, pp. 75.
- Miller, D., 1998. *A Theory of Shopping*. Cambridge: Polity Press.
- Miller, D., 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell.
- Moeran, B., 2009. Notes on a Theory of Values. Copenhagen: Copenhagen Business School.
- Moeran, B., 2005. *The Business of Ethnography: Strategic Exchanges*. Oxford, New York: Berg.
- Moeran, B., 2003. Imagining and Imagining the Other: Japanese Advertising International. In: T.d. Malefyt & B. Moeran, eds, *Advertising Cultures*. 1 edn. Oxford, New York: Berg, pp. 91.
- Moeran, B. & Pedersen, J.S., 2009. *Fairs and Festivals: Negotiating Values in The Creative Industries*. Copenhagen: Copenhagen Business School.
- Negus, K., 1997. The production of culture. In: P. du Gay, ed, *Production of Culture/Cultures of Production*. London, New Delhi, Thousand Oaks: Sage Publications.
- O'Dell, T., ed, 2002. *Upplevelsens materialitet*. Lund: Studentlitteratur.
- O'Dell, T. and Billing, P., eds, 2005. *Experiencescapes: tourism, culture and economy*. Denmark: Copenhagen Business School Press.
- Peterson, R.A., 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Peterson, R.A. & Anand, N., 2004. The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*, 30(1), 311.
- Pile, S., 1997. *Geographies of resistance*. London, New York: Routledge.
- Plattner, S., 1998. A Most Ingenious Paradox. *American Anthropologist*, 100(2), 482-493.

- Poulsen, N., 2008. *The Art of Selling Art*. Copenhagen: Copenhagen Business School.
- Power, D. and Scott, A.J., eds, 2004. *Cultural Industries and the Production of Culture*. New York: Routledge.
- Presdee, M., 2000. *Carnival of Crime*. London: Routledge.
- Rerup, C., 2004. Lærd ignorance og utænkelige hændelser: Ulykken på Roskilde Festival den 30. juni 2000. In: J.P. Ulhøi, ed, *Viden om Ledelse*. København: Børsen.
- Reyes, I., 2008. *Sound, Technology, and interpretation in Subcultures of Heavy Music Production*. University of Pittsburgh.
- Rose, N. & Miller, P., 1992. Political power beyond the State: problematics of government. *The British Journal of Sociology*, 42(2), 173-205.
- Rosenblum, B., 1978. Style as a Social Process. *American Sociological Review*, 43, 422-438.
- Sanders, C.R., 1989. *Costumizing the Body - The Art and Culture of Tatting*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sibley, D., 1996. Outsiders in Society and Space. In: S. Daniels & R. Lee, eds, *Exploring Human Geography - A Reader*. London: Arnold.
- Sibley, D., 1994. The Sin of Transgression. *Area*, 26(3), 300-303.
- Skelton, T., Valentine, G. and Chambers, D., 1998. *Cool Places: an introduction to geographies of youth cultures*. London, New York: Routledge.
- Skov, L., 2006. The Role of Trade Fairs in the Global Fashion Business. *Current Sociology*, 54(5), 764-783.
- Sørensen, J.K., *Substance use, rituals and risk management - Danish rock festivals*, Sociologisk Institut.
- Sorkin, M., 1996. See you in Disneyland. In: S.S. Fainstein & S. Campbell, eds, *Readings in Urban Theory*. 1 edn. Blackwell Publishers.
- Stebbins, R.A., 1996. Volunteering: A Serious Leisure Perspective. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 25(2), 211-224.
- Stjernfelt, F., 1996. Sted, gade, plads - en naiv teori om byen. In: M. Zerlang, ed, *Byens Pladser*. København: Borgen.
- Stock, J.P.J., 2004. Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation. In: N. Cook & E. Clarke, eds, *Empirical Musicology: Aims, methods, prospects*. New York: Oxford University Press.
- Strachan, R., 2007. Micro-independent record labels in the UK. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 245-265.
- Strandvad, S.M., 2008. *Inspirations for a new sociology of art: A sociomaterial study of development processes in the Danish film industry*, Department of Organization.
- Sundbo, J., 2004. The management of rock festivals as a basis for business dynamics: an example of the growing experience economy. *International Journal of Entrepreneurship and Innovation Management*, 4(6), 587-612.
- Thompson, P., Jones, M. & Warhurst, C., 2007. From conception to consumption: creativity and the missing managerial link. *Journal of Organizational Behaviour*, 28, 625-640.
- Tilley, C., 2006. Introduction. In: C. Tilley, ed, *Handbook of Material Culture*. London, New Delhi, Thousand Oaks: Sage Publications.

- Tilley, C., 2006. Objectification. In: C. Tilley, ed, *Handbook of Material Culture*. London, New Delhi, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Tuchman, G., 1983. Consciousness Industries and the production of culture. *Journal of Communication*, 33(3), 330-341.
- Turner, V., 1987. Carnival, Ritual, and Play in Rio de Janeiro. In: A. Falassi, ed, *Time out of Time*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Turner, V., 1969. *The Ritual Process - Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter.
- Velthuis, O., 2003. Symbolic meaning of prices: Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries. *Theory and Society*, 32, 181-215.
- Videnskabsministeriets arbejdsgruppe vedr. oplevelsesøkonomi, 2005. *Danmark skal vinde på kreativitet: Perspektiver for dansk uddannelse og forskning i oplevelsesøkonomien*.
- Vidler, A., 1992. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Visitdenmark, 2008. *Festivalen som trækplaster - En turismeøkonomisk analyse af Danmarks største kulturfestival 08*.
- Williamson, J. & Cloonan, M., 2007. Rethinking the music industry. *Popular Music*, 26(2), 305-322.
- Wilson, T.M., 2005. Drinking Cultures: Sites and Practices in the Production and Expression of Identity. In: T.M. Wilson, ed, *Drinking Cultures*. Oxford, New York: Berg.
- Woodward, S., 2005. Looking Good: Feeling Right - Aesthetics of the Self. In: S. Küchler & D. Miller, eds, *Clothing as Material Culture*. Oxford: Berg.
- Zukin, S., 1998. Urban Lifestyles: Diversity and Standardisation in Spaces of Consumption. *Urban Studies*, 35(5-6), 825-839.
- Zukin, S., 1991. *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press.
- Zukin, S., Baskerville, R., Greenberg, M., Guthreau, C., Halley, J., Halling, M., Lawler, K., Nerio, R., Stack, R., Vitale, A. & Wissinger, B., 1998. From Coney Island to Las Vegas in the Urban Imaginary: Discursive Practices of Growth and Decline. *Urban Affairs Review*, 33(5), 627-654.

TITLER I PH.D.SERIEN:

– a Field Study of the Rise and Fall of a Bottom-Up Process

2004

1. Martin Grieger
Internet-based Electronic Marketplaces and Supply Chain Management
2. Thomas Basbøll
*LIKENESS
A Philosophical Investigation*
3. Morten Knudsen
*Beslutningens vaklen
En systemteoretisk analyse af moderniseringen af et amtskommunalt sundhedsvæsen 1980-2000*
4. Lars Bo Jeppesen
*Organizing Consumer Innovation
A product development strategy that is based on online communities and allows some firms to benefit from a distributed process of innovation by consumers*
5. Barbara Dragsted
*SEGMENTATION IN TRANSLATION AND TRANSLATION MEMORY SYSTEMS
An empirical investigation of cognitive segmentation and effects of integrating a TM system into the translation process*
6. Jeanet Hardis
*Sociale partnerskaber
Et socialkonstruktivistisk casestudie af partnerskabsaktørers virkelighedsopfattelse mellem identitet og legitimitet*
7. Henriette Hallberg Thygesen
System Dynamics in Action
8. Carsten Mejer Plath
Strategisk Økonomistyring
9. Annemette Kjærgaard
Knowledge Management as Internal Corporate Venturing
10. Knut Arne Hovdal
*De professionelle i endring
Norsk ph.d., ej til salg gennem Samfundslitteratur*
11. Søren Jeppesen
*Environmental Practices and Greening Strategies in Small Manufacturing Enterprises in South Africa
– A Critical Realist Approach*
12. Lars Frode Frederiksen
*Industriel forskningsledelse
– på sporet af mønstre og samarbejde i danske forskningsintensive virksomheder*
13. Martin Jes Iversen
*The Governance of GN Great Nordic
– in an age of strategic and structural transitions 1939-1988*
14. Lars Pynt Andersen
*The Rhetorical Strategies of Danish TV Advertising
A study of the first fifteen years with special emphasis on genre and irony*
15. Jakob Rasmussen
Business Perspectives on E-learning
16. Sof Thrane
*The Social and Economic Dynamics of Networks
– a Weberian Analysis of Three Formalised Horizontal Networks*
17. Lene Nielsen
Engaging Personas and Narrative Scenarios – a study on how a user-centered approach influenced the perception of the design process in the e-business group at AstraZeneca
18. S.J Valstad
*Organisationsidentitet
Norsk ph.d., ej til salg gennem Samfundslitteratur*

19. Thomas Lyse Hansen
Six Essays on Pricing and Weather risk in Energy Markets
 20. Sabine Madsen
Emerging Methods – An Interpretive Study of ISD Methods in Practice
 21. Evis Sinani
The Impact of Foreign Direct Investment on Efficiency, Productivity Growth and Trade: An Empirical Investigation
 22. Bent Meier Sørensen
Making Events Work Or, How to Multiply Your Crisis
 23. Pernille Schnoor
Brand Ethos
Om troværdige brand- og virksomhedsidentiteter i et retorisk og diskursteoretisk perspektiv
 24. Sidsel Fabech
Von welchem Österreich ist hier die Rede?
Diskursive forhandlinger og magtkampe mellem rivaliserende nationale identitetskonstruktioner i østrigske pressediskurser
 25. Klavs Odgaard Christensen
Sprogpolitik og identitetsdannelse i flersprogede forbundsstater
Et komparativt studie af Schweiz og Canada
 26. Dana B. Minbaeva
Human Resource Practices and Knowledge Transfer in Multinational Corporations
 27. Holger Højlund
Markedets politiske fornuft
Et studie af velfærdens organisering i perioden 1990-2003
 28. Christine Mølgaard Frandsen
A.s erfaring
Om mellemværendets praktik i en transformation af mennesket og subjektiviteten
 29. Sine Nørholm Just
The Constitution of Meaning – A Meaningful Constitution? Legitimacy, identity, and public opinion in the debate on the future of Europe
- 2005**
1. Claus J. Varnes
Managing product innovation through rules – The role of formal and structured methods in product development
 2. Helle Hedegaard Hein
Mellem konflikt og konsensus – Dialogudvikling på hospitalsklinikker
 3. Axel Rosenø
Customer Value Driven Product Innovation – A Study of Market Learning in New Product Development
 4. Søren Buhl Pedersen
Making space
An outline of place branding
 5. Camilla Funck Ellehave
Differences that Matter
An analysis of practices of gender and organizing in contemporary workplaces
 6. Rigmor Madeleine Lond
Styring af kommunale forvaltninger
 7. Mette Aagaard Andreassen
Supply Chain versus Supply Chain Benchmarking as a Means to Managing Supply Chains
 8. Caroline Aggestam-Pontoppidan
From an idea to a standard
The UN and the global governance of accountants' competence
 9. Norsk ph.d.
 10. Vivienne Heng Ker-ni
An Experimental Field Study on the

- Effectiveness of Grocer Media Advertising*
Measuring Ad Recall and Recognition, Purchase Intentions and Short-Term Sales
11. Allan Mortensen
Essays on the Pricing of Corporate Bonds and Credit Derivatives
 12. Remo Stefano Chiari
Figure che fanno conoscere
Itinerario sull'idea del valore cognitivo e espressivo della metafora e di altri tropi da Aristotele e da Vico fino al cognitivismo contemporaneo
 13. Anders McIlquham-Schmidt
Strategic Planning and Corporate Performance
An integrative research review and a meta-analysis of the strategic planning and corporate performance literature from 1956 to 2003
 14. Jens Geersbro
The TDF – PMI Case
Making Sense of the Dynamics of Business Relationships and Networks
 15. Mette Andersen
Corporate Social Responsibility in Global Supply Chains
Understanding the uniqueness of firm behaviour
 16. Eva Boxenbaum
Institutional Genesis: Micro – Dynamic Foundations of Institutional Change
 17. Peter Lund-Thomsen
Capacity Development, Environmental Justice NGOs, and Governance: The Case of South Africa
 18. Signe Jarlov
Konstruktioner af offentlig ledelse
 19. Lars Stæhr Jensen
Vocabulary Knowledge and Listening Comprehension in English as a Foreign Language
 20. Christian Nielsen
Essays on Business Reporting
Production and consumption of strategic information in the market for information
 21. Marianne Thejls Fischer
Egos and Ethics of Management Consultants
 22. Annie Bekke Kjær
Performance management i Proces-innovation
– belyst i et social-konstruktivistisk perspektiv
 23. Suzanne Dee Pedersen
GENTAGELSENS METAMORFOSE
Om organisering af den kreative gøren i den kunstneriske arbejdspraksis
 24. Benedikte Dorte Rosenbrink
Revenue Management
Økonomiske, konkurrencemæssige & organisatoriske konsekvenser
 25. Thomas Riise Johansen
Written Accounts and Verbal Accounts
The Danish Case of Accounting and Accountability to Employees
 26. Ann Fogelgren-Pedersen
The Mobile Internet: Pioneering Users' Adoption Decisions
 27. Birgitte Rasmussen
Ledelse i fællesskab – de tillidsvalgte fornyende rolle
 28. Gitte Thit Nielsen
Remerger
– skabende ledelseskrafter i fusion og opkøb
 29. Carmine Gioia
A MICROECONOMETRIC ANALYSIS OF MERGERS AND ACQUISITIONS

30. Ole Hinz
Den effektive forandringsleder: pilot, pædagog eller politiker?
Et studie i arbejdslederes meningstilskrivninger i forbindelse med vellykket gennemførelse af ledelsesinitierede forandringsprojekter
 31. Kjell-Åge Gotvassli
Et praksisbasert perspektiv på dynamiske læringsnettverk i toppidretten
Norsk ph.d., ej til salg gennem Samfundslitteratur
 32. Henriette Langstrup Nielsen
Linking Healthcare
An inquiry into the changing performances of web-based technology for asthma monitoring
 33. Karin Tweddell Levinsen
Virtuel Uddannelsespraksis
Master i IKT og Læring – et casestudie i hvordan proaktiv proceshåndtering kan forbedre praksis i virtuelle læringsmiljøer
 34. Anika Liversage
Finding a Path
Labour Market Life Stories of Immigrant Professionals
 35. Kasper Elmquist Jørgensen
Studier i samspillet mellem stat og erhvervsliv i Danmark under 1. verdenskrig
 36. Finn Janning
A DIFFERENT STORY
Seduction, Conquest and Discovery
 37. Patricia Ann Plackett
Strategic Management of the Radical Innovation Process
Leveraging Social Capital for Market Uncertainty Management
- 2006**
1. Christian Vintergaard
Early Phases of Corporate Venturing
 2. Niels Rom-Poulsen
Essays in Computational Finance
 3. Tina Brandt Husman
Organisational Capabilities, Competitive Advantage & Project-Based Organisations
The Case of Advertising and Creative Good Production
 4. Mette Rosenkrands Johansen
Practice at the top
– how top managers mobilise and use non-financial performance measures
 5. Eva Parum
Corporate governance som strategisk kommunikations- og ledelsesværktøj
 6. Susan Aagaard Petersen
Culture's Influence on Performance Management: The Case of a Danish Company in China
 7. Thomas Nicolai Pedersen
The Discursive Constitution of Organizational Governance – Between unity and differentiation
The Case of the governance of environmental risks by World Bank environmental staff
 8. Cynthia Selin
Volatile Visions: Transactions in Anticipatory Knowledge
 9. Jesper Banghøj
Financial Accounting Information and Compensation in Danish Companies
 10. Mikkel Lucas Overby
Strategic Alliances in Emerging High-Tech Markets: What's the Difference and does it Matter?
 11. Tine Aage
External Information Acquisition of Industrial Districts and the Impact of Different Knowledge Creation Dimensions

- A case study of the Fashion and Design Branch of the Industrial District of Montebelluna, NE Italy*
12. Mikkel Flyverbom
Making the Global Information Society Governable
On the Governmentality of Multi-Stakeholder Networks
 13. Anette Grønning
Personen bag
Tilstedevær i e-mail som interaktionsform mellem kunde og medarbejder i dansk forsikringskontekst
 14. Jørn Helder
One Company – One Language?
The NN-case
 15. Lars Bjerregaard Mikkelsen
Differing perceptions of customer value
Development and application of a tool for mapping perceptions of customer value at both ends of customer-supplier dyads in industrial markets
 16. Lise Granerud
Exploring Learning
Technological learning within small manufacturers in South Africa
 17. Esben Rahbek Pedersen
Between Hopes and Realities: Reflections on the Promises and Practices of Corporate Social Responsibility (CSR)
 18. Ramona Samson
The Cultural Integration Model and European Transformation.
The Case of Romania
- 2007**
1. Jakob Vestergaard
Discipline in The Global Economy
Panopticism and the Post-Washington Consensus
 2. Heidi Lund Hansen
Spaces for learning and working
A qualitative study of change of work, management, vehicles of power and social practices in open offices
 3. Sudhanshu Rai
Exploring the internal dynamics of software development teams during user analysis
A tension enabled Institutionalization Model; "Where process becomes the objective"
 4. Norsk ph.d.
Ej til salg gennem Samfundslitteratur
 5. Serden Ozcan
EXPLORING HETEROGENEITY IN ORGANIZATIONAL ACTIONS AND OUTCOMES
A Behavioural Perspective
 6. Kim Sundtoft Hald
Inter-organizational Performance Measurement and Management in Action
– An Ethnography on the Construction of Management, Identity and Relationships
 7. Tobias Lindeberg
Evaluative Technologies
Quality and the Multiplicity of Performance
 8. Merete Wedell-Wedellsborg
Den globale soldat
Identitetsdannelse og identitetsledelse i multinationale militære organisationer
 9. Lars Frederiksen
Open Innovation Business Models
Innovation in firm-hosted online user communities and inter-firm project ventures in the music industry
– A collection of essays
 10. Jonas Gabrielsen
Retorisk toposlære – fra statisk 'sted' til persuasiv aktivitet

11. Christian Moldt-Jørgensen
Fra meningsløs til meningsfuld evaluering.
Anvendelsen af studentertilfredsheds-målinger på de korte og mellemlange videregående uddannelser set fra et psykodynamisk systemperspektiv
12. Ping Gao
Extending the application of actor-network theory
Cases of innovation in the telecommunications industry
13. Peter Mejlby
Frihed og fængsel, en del af den samme drøm?
Et phronetisk baseret casestudie af frigørelsens og kontrollens sam-eksistens i værdibaseret ledelse!
14. Kristina Birch
Statistical Modelling in Marketing
15. Signe Poulsen
Sense and sensibility:
The language of emotional appeals in insurance marketing
16. Anders Bjerre Trolle
Essays on derivatives pricing and dynamic asset allocation
17. Peter Feldhütter
Empirical Studies of Bond and Credit Markets
18. Jens Henrik Eggert Christensen
Default and Recovery Risk Modeling and Estimation
19. Maria Theresa Larsen
Academic Enterprise: A New Mission for Universities or a Contradiction in Terms?
Four papers on the long-term implications of increasing industry involvement and commercialization in academia
20. Morten Wellendorf
Postimplementering af teknologi i den offentlige forvaltning
Analyser af en organisations kontinuerlige arbejde med informations-teknologi
21. Ekaterina Mhaanna
Concept Relations for Terminological Process Analysis
22. Stefan Ring Thorbjørnsen
Forsvaret i forandring
Et studie i officerers kapabiliteter under påvirkning af omverdenens forandringspres mod øget styring og læring
23. Christa Breum Amhøj
Det selvskabte medlemskab om managementstaten, dens styringsteknologier og indbyggere
24. Karoline Bromose
Between Technological Turbulence and Operational Stability
– An empirical case study of corporate venturing in TDC
25. Susanne Justesen
Navigating the Paradoxes of Diversity in Innovation Practice
– A Longitudinal study of six very different innovation processes – in practice
26. Luise Noring Henler
Conceptualising successful supply chain partnerships
– Viewing supply chain partnerships from an organisational culture perspective
27. Mark Mau
Kampen om telefonen
Det danske telefonvæsen under den tyske besættelse 1940-45
28. Jakob Halskov
The semiautomatic expansion of existing terminological ontologies using knowledge patterns discovered

- on the WWW – an implementation and evaluation
29. Gergana Koleva
European Policy Instruments Beyond Networks and Structure: The Innovative Medicines Initiative
 30. Christian Geisler Asmussen
Global Strategy and International Diversity: A Double-Edged Sword?
 31. Christina Holm-Petersen
*Stolthed og fordom
Kultur- og identitetsarbejde ved skabelsen af en ny sengeafdeling gennem fusion*
 32. Hans Peter Olsen
*Hybrid Governance of Standardized States
Causes and Contours of the Global Regulation of Government Auditing*
 33. Lars Bøge Sørensen
Risk Management in the Supply Chain
 34. Peter Aagaard
*Det unikkes dynamikker
De institutionelle mulighedsbetingelser bag den individuelle udforskning i professionelt og frivilligt arbejde*
 35. Yun Mi Antorini
*Brand Community Innovation
An Intrinsic Case Study of the Adult Fans of LEGO Community*
 36. Joachim Lynggaard Boll
*Labor Related Corporate Social Performance in Denmark
Organizational and Institutional Perspectives*
- 2008**
1. Frederik Christian Vinten
Essays on Private Equity
 2. Jesper Clement
Visual Influence of Packaging Design on In-Store Buying Decisions
 3. Marius Brostrøm Kousgaard
*Tid til kvalitetsmåling?
– Studier af indrulleringsprocesser i forbindelse med introduktionen af kliniske kvalitetsdatabaser i speciallægepraksissektoren*
 4. Irene Skovgaard Smith
*Management Consulting in Action
Value creation and ambiguity in client-consultant relations*
 5. Anders Rom
*Management accounting and integrated information systems
How to exploit the potential for management accounting of information technology*
 6. Marina Candi
Aesthetic Design as an Element of Service Innovation in New Technology-based Firms
 7. Morten Schnack
*Teknologi og tværfaglighed
– en analyse af diskussionen omkring indførelse af EPJ på en hospitalsafdeling*
 8. Helene Balslev Clausen
Juntos pero no revueltos – un estudio sobre emigrantes norteamericanos en un pueblo mexicano
 9. Lise Justesen
*Kunsten at skrive revisionsrapporter.
En beretning om forvaltningsrevisions beretninger*
 10. Michael E. Hansen
The politics of corporate responsibility: CSR and the governance of child labor and core labor rights in the 1990s
 11. Anne Roepstorff
Holdning for handling – en etnologisk undersøgelse af Virksomheders Sociale Ansvar/CSR

12. Claus Bajlum
Essays on Credit Risk and Credit Derivatives
 13. Anders Bojesen
The Performative Power of Competence – an Inquiry into Subjectivity and Social Technologies at Work
 14. Satu Reijonen
*Green and Fragile
A Study on Markets and the Natural Environment*
 15. Ilduara Busta
*Corporate Governance in Banking
A European Study*
 16. Kristian Anders Hvass
*A Boolean Analysis Predicting Industry Change: Innovation, Imitation & Business Models
The Winning Hybrid: A case study of isomorphism in the airline industry*
 17. Trine Paludan
*De uvidende og de udviklingsparate
Identitet som mulighed og restriktion
blandt fabriksarbejdere på det aftayloriserede fabriksgulv*
 18. Kristian Jakobsen
Foreign market entry in transition economies: Entry timing and mode choice
 19. Jakob Elming
Syntactic reordering in statistical machine translation
 20. Lars Brømsøe Termansen
*Regional Computable General Equilibrium Models for Denmark
Three papers laying the foundation for regional CGE models with agglomeration characteristics*
 21. Mia Reinholt
The Motivational Foundations of Knowledge Sharing
 22. Frederikke Krogh-Meibom
*The Co-Evolution of Institutions and Technology
– A Neo-Institutional Understanding of Change Processes within the Business Press – the Case Study of Financial Times*
 23. Peter D. Ørberg Jensen
*OFFSHORING OF ADVANCED AND HIGH-VALUE TECHNICAL SERVICES:
ANTECEDENTS, PROCESS DYNAMICS AND FIRMLEVEL IMPACTS*
 24. Pham Thi Song Hanh
Functional Upgrading, Relational Capability and Export Performance of Vietnamese Wood Furniture Producers
 25. Mads Vangkilde
*Why wait?
An Exploration of first-mover advantages among Danish e-grocers through a resource perspective*
 26. Hubert Buch-Hansen
*Rethinking the History of European Level Merger Control
A Critical Political Economy Perspective*
- 2009**
1. Vivian Lindhardsen
From Independent Ratings to Communal Ratings: A Study of CWA Raters' Decision-Making Behaviours
 2. Guðrið Weihe
Public-Private Partnerships: Meaning and Practice
 3. Chris Nøkkentved
*Enabling Supply Networks with Collaborative Information Infrastructures
An Empirical Investigation of Business Model Innovation in Supplier Relationship Management*
 4. Sara Louise Muhr
Wound, Interrupted – On the Vulnerability of Diversity Management

5. Christine Sestoft
Forbrugeradfærd i et Stats- og Livsformsteoretisk perspektiv
6. Michael Pedersen
Tune in, Breakdown, and Reboot: On the production of the stress-fit self-managing employee
7. Salla Lutz
Position and Reposition in Networks – Exemplified by the Transformation of the Danish Pine Furniture Manufacturers
8. Jens Forssbæck
Essays on market discipline in commercial and central banking
9. Tine Murphy
Sense from Silence – A Basis for Organised Action
How do Sensemaking Processes with Minimal Sharing Relate to the Reproduction of Organised Action?
10. Sara Malou Strandvad
Inspirations for a new sociology of art: A sociomaterial study of development processes in the Danish film industry
11. Nicolaas Mouton
On the evolution of social scientific metaphors:
A cognitive-historical enquiry into the divergent trajectories of the idea that collective entities – states and societies, cities and corporations – are biological organisms.
12. Lars Andreas Knutsen
Mobile Data Services:
Shaping of user engagements
13. Nikolaos Theodoros Korfiatis
Information Exchange and Behavior
A Multi-method Inquiry on Online Communities
14. Jens Albæk
Forestillinger om kvalitet og tværfaglighed på sygehuse
– skabelse af forestillinger i læge- og plejegrupperne angående relevans af nye idéer om kvalitetsudvikling gennem tolkningsprocesser
15. Maja Lotz
The Business of Co-Creation – and the Co-Creation of Business
16. Gitte P. Jakobsen
Narrative Construction of Leader Identity in a Leader Development Program Context
17. Dorte Hermansen
“Living the brand” som en brandorienteret dialogisk praksis:
Om udvikling af medarbejdernes brandorienterede dømmekraft
18. Aseem Kinra
Supply Chain (logistics) Environmental Complexity
19. Michael Nørager
How to manage SMEs through the transformation from non innovative to innovative?
20. Kristin Wallevik
Corporate Governance in Family Firms
The Norwegian Maritime Sector
21. Bo Hansen Hansen
Beyond the Process
Enriching Software Process Improvement with Knowledge Management
22. Annemette Skot-Hansen
Franske adjektivisk afledte adverbier, der tager præpositionssyntagmer indledt med præpositionen à som argumenter
En valensgrammatisk undersøgelse
23. Line Gry Knudsen
Collaborative R&D Capabilities
In Search of Micro-Foundations

24. Christian Scheuer
*Employers meet employees
Essays on sorting and globalization*
 25. Rasmus Johnsen
*The Great Health of Melancholy
A Study of the Pathologies of Perfor-
mativity*
 26. Ha Thi Van Pham
*Internationalization, Competitiveness
Enhancement and Export Performance
of Emerging Market Firms:
Evidence from Vietnam*
 27. Henriette Balieu
*Kontrolbegrebets betydning for kausa-
tivalternationen i spansk
En kognitiv-typologisk analyse*
- 2010**
1. Yen Tran
*Organizing Innovation in Turbulent
Fashion Market
Four papers on how fashion firms crea-
te and appropriate innovation value*
 2. Anders Raastrup Kristensen
*Metaphysical Labour
Flexibility, Performance and Commit-
ment in Work-Life Management*
 3. Margrét Sigrún Sigurdardóttir
*Dependently independent
Co-existence of institutional logics in
the recorded music industry*
 4. Ásta Dis Óladóttir
*Internationalization from a small do-
mestic base:
An empirical analysis of Economics and
Management*
 5. Christine Secher
*E-deltagelse i praksis – politikernes og
forvaltningens medkonstruktion og
konsekvenserne heraf*
 6. Marianne Stang Våland
*What we talk about when we talk
about space:
End User Participation between Proces-
ses of Organizational and Architectural
Design*
 7. Rex Degnegaard
*Strategic Change Management
Change Management Challenges in
the Danish Police Reform*
 8. Ulrik Schultz Brix
*Værdi i rekruttering – den sikre beslut-
ning
En pragmatisk analyse af perception
og synliggørelse af værdi i rekrutte-
rings- og udvælgelsesarbejdet*
 9. Jan Ole Similä
*Kontraktsledelse
Relasjonen mellom virksomhetsledelse
og kontraktshåndtering, belyst via fire
norske virksomheter*
 10. Susanne Boch Waldorff
*Emerging Organizations: In between
local translation, institutional logics
and discourse*
 11. Brian Kane
*Performance Talk
Next Generation Management of
Organizational Performance*
 12. Lars Ohnemus
*Brand Thrust: Strategic Branding and
Shareholder Value
An Empirical Reconciliation of two
Critical Concepts*
 13. Jesper Schlamovitz
*Håndtering af usikkerhed i film- og
byggeprojekter*
 14. Tommy Moesby-Jensen
*Det faktiske livs forbindtlighed
Førsokratisk informeret, ny-aristotelisk
ἦθος-tænkning hos Martin Heidegger*
 15. Christian Fich
*Two Nations Divided by Common
Values
French National Habitus and the
Rejection of American Power*

16. Peter Beyer
Processer, sammenhængskraft og fleksibilitet
Et empirisk casestudie af omstillingsforløb i fire virksomheder
17. Adam Buchhorn
Markets of Good Intentions
Constructing and Organizing Biogas Markets Amid Fragility and Controversy
18. Cecilie K. Moesby-Jensen
Social læring og fælles praksis
Et mixed method studie, der belyser læringskonsekvenser af et lederkursus for et praksisfællesskab af offentlige mellemledere
19. Heidi Boye
Fødevarer og sundhed i senmodernismen
– En indsigt i hyggefænomenet og de relaterede fødevarepraksisser
20. Kristine Munkgård Pedersen
Flygtige forbindelser og midlertidige mobiliseringer
Om kulturel produktion på Roskilde Festival

TITLER I ATV PH.D.-SERIEN

1992

1. Niels Kornum
Servicesamkørsel – organisation, økonomi og planlægningsmetoder

1995

2. Verner Worm
Nordiske virksomheder i Kina
Kulturspecifikke interaktionsrelationer ved nordiske virksomhedsetableringer i Kina

1999

3. Mogens Bjerre
Key Account Management of Complex Strategic Relationships
An Empirical Study of the Fast Moving Consumer Goods Industry

2000

4. Lotte Darsø
Innovation in the Making
Interaction Research with heterogeneous Groups of Knowledge Workers creating new Knowledge and new Leads

2001

5. Peter Hobolt Jensen
Managing Strategic Design Identities
The case of the Lego Developer Network

2002

6. Peter Lohmann
The Deleuzian Other of Organizational Change – Moving Perspectives of the Human

7. Anne Marie Jess Hansen
To lead from a distance: The dynamic interplay between strategy and strategizing – A case study of the strategic management process

2003

8. Lotte Henriksen
Videndeling
– om organisatoriske og ledelsesmæssige udfordringer ved videndeling i praksis

9. Niels Christian Nickelsen
Arrangements of Knowing: Coordinating Procedures Tools and Bodies in Industrial Production – a case study of the collective making of new products

2005

10. Carsten Ørts Hansen
Konstruktion af ledelsesteknologier og effektivitet

TITLER I DBA PH.D.-SERIEN

2007

1. Peter Kastrup-Misir
Endeavoring to Understand Market Orientation – and the concomitant co-mutation of the researched, the researcher, the research itself and the truth

2009

1. Torkild Leo Thellefsen
Fundamental Signs and Significance-effects
A Semeiotic outline of Fundamental Signs, Significance-effects, Knowledge Profiling and their use in Knowledge Organization and Branding
2. Daniel Ronzani
When Bits Learn to Walk Don't Make Them Trip
Technological Innovation and the Role of Regulation by Law in Information Systems Research: the Case of Radio Frequency Identification (RFID)

2010

1. Alexander Carnera
Magten over livet og livet som magt
Studier i den biopolitiske ambivalens