

#oslograff

*Signaturgraffiti som fysisk og virtuell
subkultur*

Magnus Engebretsen Ervik



Masteroppgave i kriminologi

Det juridiske fakultet
Institutt for kriminologi og rettssosiologi

UNIVERSITETET I OSLO

22. mai 2017

#oslograff

Signaturgraffiti som fysisk og virtuell subkultur

© Magnus Engebretsen Ervik

2017

#oslograff – Signaturgraffiti som tradisjonell og virtuell subkultur

Magnus Engebretsen Ervik

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Grafisk Senter, Oslo

Sammendrag

Tittel: #oslograff – Signaturgraffiti som fysisk og virtuell subkultur

Av: Magnus Engebretsen Ervik

Veileder: Sveinung Sandberg

Institutt for kriminologi og rettssosiologi,

Det juridiske fakultet,

Universitetet i Oslo

Vår 2017

I en tid der sosiale medier er blitt en integrert del av hverdagslivet til så mange, spesielt unge, kan man stille spørsmålet om dette også er tilfellet for avvikende og kriminelle subkulturer. Denne oppgaven tar for seg hvordan ulovlig graffiti-maling kan forstås som en kriminell subkultur, og hvordan en digitalisering av tradisjonelle subkulturelle praksiser former, påvirker og utvikler denne subkulturen fra et tett lokalt miljø, slik beskrevet i Cecilie Høigård sin bok *Gategallerier* (2007), til en globalt omspennende og løs subkultur. Denne oppgaven handler om hvordan, ved å benytte seg av sosiale medier som Instagram, det ulovlige graffiti-miljøet utfolder seg som en virtuell subkultur og hvilken innvirkning dette har på subkulturen og de individuelle graffiti-malerne.

Den type graffiti som denne oppgaven tar for seg er det jeg har valgt å betegne som *signaturgraffiti*, som forstås som den type graffiti der man gjentagende ganger skriver en selvskapt identitet (signatur) på urbane overflater med den hensikt å oppnå et rykte blant likesinnede. Denne samlingen av likesinnede er det som blir omtalt som «graffiti-miljøet». Oppgaven begrenser seg også til å bare omtale signaturgraffiti som er ulovlig oppført, og utelukker dermed lovlig graffiti og såkalt «gatekunst» eller «street art».

Basert på intervjuer, feltobservasjoner og netnografisk metode vil oppgaven presentere hvordan ulovlig signaturgraffiti kan forstås som et uttrykk for en subkulturell stil der både *produk-*

tet, selve graffitien, og *handlingen* å male ulovlig graffiti spiller en stor rolle, både for subkulturen som helhet og de individene som deltar i den. Oppgaven ser på hvordan denne subkulturelle stilen kan forstås som en form for motstand mot de dominerende kulturelle strømningene i samfunnet, og hvilken rolle fremveksten av digitale praksiser og interaksjon på virtuelle arenaer kan ha på de subkulturelle verdiene og normene.

Oppgaven bygger på kriminologiske tradisjoner i subkulturteori, kulturell kriminologi, virtuell kriminologi og psykologiske og sosiologiske teorier om identitet og selvforståelse. Som en oppgave som bygger på en kulturell kriminologitradisjon forstås kriminalitetens mening som skapt av kulturelle dynamikker i samfunnet, og signaturgraffiti ses på som et uttrykk for en subkultur som står i motstand til de dominerende kulturelle strømningene i samfunnet. Handlingen å male ulovlig graffiti forstås som et uttrykk for en subkulturell stil som påvirker og påvirkes av de individuelle signaturgraffitimalerne i subkulturen. Sentralt står begrepet *stil*, *edgework*, *motstand* og *identitet*.

I tillegg til å beskrive praksiser i den tradisjonelle fysiske signaturgraffitisubkulturen tar oppgaven for seg hvordan disse praksisene manifesterer seg på sosiale medier, og ser på hvilke innvirkninger digitaliseringen har på subkulturens hierarkiske oppbygning, dens krav til estetikk i graffitiproduktet, personlige relasjoner, konflikter og samhold. Oppgaven vil også ta for seg de personlige gevinstene som signaturgraffitimalere oppnår ved å drive med aktivitetene, slik som følelsen av spenning og hvordan man kan utnytte de subkulturelle ferdighetene til å gjøre legitime karrierer innenfor kunstverdenen og andre områder.

Signaturgraffiti i dag er både en subkultur på nett, og en subkultur som benytter seg av internett til å digitalisere subkulturelle praksiser. I motsetning til andre subkulturer som bare kommuniserer og samhandler på nett slik som hackere (Thomas 2002), møtes graffitiernalerne både i den fysiske verden og i den virtuelle verden. Graffitiernalerne benytter seg av sosiale medier som *Instagram* til å forme og skape sin subkulturelle identitet, og på grunn av internetts muligheter for anonymisering er det mulig å fremstille visse deler av seg selv som samsvarer med subkulturens verdier mens man skjuler de egenskaper og deler av seg selv som subkulturen ser på som mindre attraktive. I samspillet mellom det virtuelle selvet og det fysiske selvet og i møte og kommunikasjon med andre graffitiernalere blir graffitiernalernes roller og identiteter blandet og de må leve opp til det idealbilde de har presentert av seg selv på nett. Oppgaven stiller spørsmålet om overgangen fra det tradisjonelle lokale graffiti-miljøet til et globalt graffiti-miljø kan føre til at praksiser fra andre land blir inkorporert av de norske graffiti-

timalerne, og i så fall om dette kan føre til en «hardere» subkultur og påvirke de sosiale båndene mellom graffitimalere.

Dette perspektivet kan bidra til å få en dypere forståelse av signaturgraffiti, og andre subkulturer, i 2017 og tiden fremover.

Forord

Takk til Domus Nova for et inkluderende og åpent studiemiljø. Spesielt takkes til veiledningsgruppen min med Hans, Åsne og Julie for tilbakemeldinger, diskusjoner og tips.

Takk til alle graffitimalerne som tok seg tid til å snakke med meg og dele sine kunnskaper og tanker. Uten dere hadde ikke denne oppgaven vært mulig å gjennomføre. Spesielt takkes han som først introduserte meg for graffitikulturen og åpnet øynene mine og engasjerte meg for muligheten om å skrive en oppgave om temaet, du vet hvem du er!

Takk til alle som har hjulpet meg med korrekturlesning.

Takk til Sveinung Sandberg for god veiledning, råd, motivasjon og konstruktive tilbakemeldinger.

Oslo, mai 2017

Magnus Engebretsen Ervik

Innholdsfortegnelse

1	INNLEDNING.....	1
1.1	Problemstilling og forskningsspørsmål.....	3
1.2	Hva er graffiti?.....	3
1.3	Historisk kontekst.....	5
1.3.1	Graffiti og hiphop-kultur.....	5
1.3.2	Graffiti i Norge.....	6
1.4	Instagram.....	8
1.5	Oppgavens oppbygning.....	9
2	TEORETISKE PERSPEKTIVER	10
2.1	Subkulturteori.....	10
2.1.1	Chicagoskolen og CCCS.....	10
2.1.2	Avvik som karriere.....	12
2.1.3	Subkulturell stil.....	13
2.2	Kulturell kriminologi.....	15
2.2.1	Edgework.....	17
2.2.2	Motstand.....	18
2.3	Visuell kriminologi.....	19
2.4	Sosiale medier og identitet.....	21
2.4.1	Identitet og selvet.....	21
2.4.2	Internett sin påvirkning på forståelsen av selvet.....	22
2.4.3	Gruppedannelse på nett.....	23
2.4.4	Har internett en så stor påvirkning på vårt sosiale liv?.....	24
2.5	Tidligere forskning.....	24
2.6	Epistemologi.....	26
2.7	Avslutning.....	26
3	METODE.....	27
3.1	Utvalget.....	27
3.2	Intervju.....	28
3.2.1	Rekruttering.....	28
3.2.2	Gjennomføring.....	29
3.3	Etnografi.....	30
3.3.1	Hva er etnografi?.....	30
3.3.2	Mitt møte med graffitimiljøet.....	31

3.3.3	Mine etnografiske observasjonsøker	32
3.4	Netnografi	33
3.4.1	Hva er netnografi?	33
3.4.2	Instagram	34
3.4.3	Graffiti filmer	35
3.5	Styrker og svakheter med datasettet	35
3.5.1	Intervjudata	35
3.5.2	Etnografi	36
3.5.3	Netnografi	36
3.6	Etikk	37
3.6.1	Min rolle	37
3.6.2	På grensen og over grensen for loven	38
3.6.3	Samtykke	39
3.6.4	Validitet & reliabilitet	40
3.6.5	Offentlig eller privat rom på nett	40
3.6.6	Anonymisering	41
4	SIGNATURGRAFFITI SOM SUBKULTUR	43
4.1	Produktet	43
4.1.1	Signaturen	43
4.1.2	Tags	46
4.1.3	Throw-ups	48
4.1.4	Piecer	48
4.1.5	Byrommet sin subkulturelle verdi	50
4.2	Subkulturens normer og verdier	55
4.2.1	Å være oppe	55
4.2.2	Vennskap og samhold	56
4.2.3	Hierarki	57
4.2.4	Konflikter	58
4.2.5	“Snitching”	59
4.3	Signaturgraffitiens egenverdi for malerne	61
4.3.1	Edgework	61
4.3.2	Graffiti som karriere	62
4.4	Graffiti som motkultur	65
4.5	Avslutning	67
5	SIGNATURGRAFFITI SOM EN VIRTUELL SUBKULTUR	69
5.1	Hvorfor publiserer graffitimalerne bilder?	70
5.1.1	Risikoen ved å publisere	70

5.1.2	Bilder og video som fortellinger.....	73
5.1.3	Snapshot kultur.....	74
5.2	Globalisering.....	75
5.2.1	En global subkultur.....	75
5.2.2	“Spraycations”.....	77
5.2.3	Sosiale medier som inngangsport til graffitimiljøet.....	78
5.3	Subkulturelle normer og verdier i den virtuelle subkulturen.....	79
5.3.1	Subkulturelle symboler.....	79
5.3.2	Gruppefoto og maskulinitet.....	82
5.3.3	Følgere og «likes» som symbolsk kapital.....	84
5.3.4	Anerkjennelse og hyllester av andre graffitimalere.....	85
5.3.5	Konflikter på Instagram.....	85
5.4	Graffitifilmer.....	88
5.5	Avslutning.....	90
6	SAMSPILLET MELLOM DEN FYSISKE OG DEN VIRTUELLE SUBKULTUREN.....	91
6.1	Den virtuelle subkulturens påvirkning på <i>produktet</i>	91
6.1.1	Estetiske utfordringer fra veggen til skjermen.....	92
6.1.2	Bilredigering.....	93
6.1.3	Spot theory på nett.....	94
6.1.4	En permanent arkivering av graffiti.....	95
6.2	Den virtuelle subkulturens innvirkning på subkulturens normer og verdier.....	96
6.2.1	Personlige relasjoner på sosiale medier.....	96
6.2.2	En homogenisering av graffitimalere.....	99
6.2.3	Instagram og selvforståelse.....	99
6.2.4	Blandede identiteter.....	102
6.2.5	Fører globaliseringen til en «hardere» subkultur?.....	104
6.2.6	Edgework på nett.....	105
6.2.7	Internetts påvirkning på signaturgraffiti som motkultur.....	107
6.2.8	Rollekonflikter og sosiale medier.....	108
6.3	Avslutning.....	109
7	AVSLUTNING.....	110
8	LITTERATURLISTE.....	113
8.1	Litteratur.....	113
8.2	Graffitifilmer.....	120

9	VEDLEGG.....	121
9.1	Vedlegg 1 – Begrepsliste	121
9.2	Vedlegg 2 – Godkjenning fra NSD.....	123
9.3	Vedlegg 3 – Prosjektvurdering	124
9.4	Vedlegg 4 – Informasjonsskriv om samtykke.....	125
9.5	Vedlegg 5 – Intervjuguide.....	126

1 Innledning

Graffiti er noe som alle som bor i en storby har et forhold til, i større eller mindre grad. Kanskje har man irritert seg over den tussj- og sprayboksmerkerte skriften på veggen, kanskje stiller man seg likegyldig, og kanskje man blir fascinert over hva det er som gjør at noen velger å markere seg på denne måten. Hvem er graffitimalerne? Hva er *poenget*? For et utrent øye er det ikke lett å ikke tyde bokstavene som skrives, og i hvert fall ikke den sosiale og subkulturelle dynamikken disse bokstavene og signaturene representerer.

Graffitimalerne legger stor verdi i graffitiverkets visuelle bragd og kulturelle verdi, mens kritikere ønsker å fjerne graffiti fra urbane overflater og mange ønsker straffeforfølgelse av graffitimalere (Halsey & Young 2006:275). Oslo Kommune, gjennom Stopp Tagging AS, sverger til å fjerne uønsket graffiti og tilbyr sine abonnenter å vaske bort graffiti innen 48 timer fra innmelding (Stopp Tagging AS 2013).

Det norske graffitimiljøet på 80 og 90-tallet som er beskrevet i tidligere forskning, mest dekkende av Cecilie Høigård sin bok *Gategallerier* (2007) og Øyvind Holens bok *HipHop-hoder* (2004) er ulikt det graffitimiljøet graffitimalerne beskrev i datasettet mitt fra 2014-2016. Graffitimalerne jeg snakket med uttrykker en enorm respekt og anerkjennelse for de tidligere generasjonene av graffitimalere og de sentrale verdiene og normene står fremdeles like sterkt. Likevel er det ikke lenger slik at graffitimiljøet består av den tette gjengen med ungdommer som hørte på hip-hop musikk, danset breakdance og hengte på Egertorget. Graffitimiljøet anno 2017 er et stort nettverk bestående av alt fra ungdommer til godt voksne personer på tvers av alle landegrenser som alle deler visse sentrale normer og verdier. Det kan diskuteres om det også var slik på 80 og 90-tallet siden graffitikulturen er en importert kultur fra USA, men kontakten og kommunikasjonen mellom graffitimalerne er sterkere enn noensinne.

En svært sentral faktor for denne endringen er fremveksten av sosiale medier. Bilder og videoer av graffiti som tidligere ble fysisk delt mellom malerne i deres egne skissebøker eller publisert i graffitimagasiner blir nå lastet opp på internett og blir sett av hundretusener. De mest populære videoene har flere millioner avspillinger fra hele verden. Et av mange eksempler på dette er graffitifilmen «KCBR – Live Life Like» fra Sveits som på nettsiden *YouTube* har over 2,4 millioner visninger og over 4000 kommentarer fra verden rundt. Hoveddelen av

kommentarene er støtte og bemerkninger fra andre graffitimalere. En norsk graffitifilm fra Trondheim og Bergen med tittelen «TRSH Episode #1», som avbilder maskerte menn og kvinner som maler ulovlig signaturgraffiti på tog og baner, har på nettsiden *Vimeo* over 47 000 visninger. Filmene har engelske beskrivelser og undertekster og er tydelig ment for å presenteres til et internasjonalt publikum.

Det sosiale mediet «Instagram» er den mest brukte plattformen for kommunikasjon mellom graffitimalere. Instagram sitt format som en bildedelingstjeneste der selve bildet er hovedfokus, og der brukerne har en egen personlig profil som enkelt kan bytte mellom å være «privat» og «offentlig» gjør det til det optimale sosiale mediet for signaturgraffiti (Honig & MacDowall 2016:4). Ved å søke opp spesifikke emneknagger som *#oslograff* vil man få opp over 30 000 bilder av graffiti i Oslo alene. Det er likevel langt ifra alle graffitimalerne som i det hele tatt bruker emneknagger når de deler bilder, eller som ikke har bildene åpne for offentligheten, som tilsier at antallet bilder av ulovlig graffiti i Oslo er langt større, og at deling av bilder av graffiti på nett er blitt en integrert del av subkulturen. Internasjonale emneknagger som *#londongraffiti* har over 169 000 treff.

Det at man tar bilder av ulovlige aktiviteter kan virke uforståelig for dem som ikke deltar i subkulturen, spesielt når det i graffiti-dommer legges stor vekt på bildebevis ved bøteleggelse og dommer (Høigård 2007:135-156). I tilfeller der graffitimalere ikke er tatt på fersken eller har tilstått er det gjerne bildebeviset som blir fellende og kan føre til store straffer (ibid:151). Denne oppgaven søker derfor til å forstå faktorene som gjør at graffitimalere velger å publisere og dele bilder av ulovlige handlinger på nett, og hvilke innvirkninger det kan ha for subkulturelle praksiser.

Oppgaven vil gi en oversikt over hvordan man kan forstå dem som maler ulovlig graffiti som aktører i en kriminell subkultur, og hvordan signaturgraffiti kan ses på som et uttrykk for en subkulturell stil og et uttrykk for motstand mot de dominerende kulturene i samfunnet. Data settet til oppgaven er samlet inn ved bruk av etnografisk forskning og består av intervjudata fra samtaler med graffitimalere, feltarbeid og data samlet inn fra graffitimalernes aktiviteter og praksiser på nett ved bruk av netnografisk metode. Oppgaven vil beskrive og analysere hvordan det ulovlige graffiti-miljøet i Oslo kan forstås som en subkultur med egne internaliserte symboler, normer og verdier og hvordan graffitimalerne bruker subkulturen til å iscenesette seg selv (Sandberg & Pedersen 2011:32).

Oppgaven tar også opp hvordan Instagram kan fungere som en plattform som graffitimalere kan bruke for å presentere og skape sin subkulturelle identitet, og hvordan samspillet mellom den fysiske og den virtuelle identiteten kan påvirke graffitimalernes selvforståelse og således subkulturen som helhet.

Oppgaven kan forstås som en utvikling og videreføring av bacheloroppgaven jeg skrev høsten 2015 med tittelen *Skriften På Veggen*, og noen av intervjudataene i denne oppgaven ble samlet inn og bevart i forbindelse med den. Ingen av dataene som fremlegges i denne oppgaven har blitt brukt tidligere, men ble bevart på grunn av bacheloroppgavens begrensninger. Sammenhengen mellom bacheloroppgaven og denne vil beskrives i metodekapittelet.

Fordi det norske graffitimiljøet stammer fra USA er mange av begrepene i graffitimalernes sjargong tatt eller inspirert fra engelsk språk. For eksempel vil de fleste malerne kalle en dyse for en «cap», og vil kalle vennegjengen som maler sammen for et «crew». For å gjøre det enklere for lesere av denne oppgaven har jeg valgt å ha en begrepsliste som vedlegg på side 121-122, i tillegg til at enkeltbegreper vil bli forklart i løpende tekst.

1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

Forskningsspørsmålet som stilles i denne oppgaven er:

Hvordan kan vi forstå det norske graffitimiljøet som en subkultur, og på hvilke måter har fremveksten og bruken av sosiale medier påvirket og formet denne subkulturen og graffitimalerne selv?

For å kunne svare på forskningsspørsmålet vil oppgaven først legge frem hva som menes med *graffiti*, og hvordan det kan forstås i et historisk perspektiv, fra graffitiens begynnelse i USA til den ble importert av ungdom i Norge.

1.2 Hva er graffiti?

Ordet “graffiti” defineres som “innskrift eller tegning, malt eller risset inn på en vegg eller mur” (Mørstad 2015). Under denne definisjonen kan man altså finne alt fra helleristninger og hulemalerier til det mange i dag tenker på når de hører ordet graffiti, nemlig malerier og tegninger laget med sprayboks og tusj på byrommets vegger. Ordet graffiti brukt for å beskrive

uoffisiell eller uautorisert skrift eller tegning i offentlig rom kan spores tilbake til 1800-tallet da arkeologer brukte begrepet for å skille mellom offisielle og uoffisielle beskjeder i ruinene på Pompeii (Kimwall 2014:18). Slik ordet brukes i dag er det knyttet opp til en subkultur som vokste frem i USA på 1960-tallet og som senere ble importert av ungdom over hele verden.

Når diskusjoner om hva som er graffiti finner sted oppstår det ofte en diskusjon rundt estetikk. Hvordan malingen *ser ut* på veggen. Selv om estetikk er et veldig sentralt tema for graffiti-malerne jeg snakket med er det ikke det som definerer hva graffiti i den forstand det brukes i oppgaven er. Det som gjør den type graffiti som beskrives i denne oppgaven er den subkulturelle betydningen som graffiti-malingen har for utøverne. Motivasjonen, drivkraften og betydningen bak verket. Denne typen graffiti går under flere navn, blant annet «hip hop graffiti» (Ferrell 1996:5), «subkulturell graffiti» (Macdonald 2001:2), «illicit writing» (Halsey & Young 2006:276) og «dagens graffiti» (Høigård 2007:33). Jeg har valgt å bruke begrepet *signaturgraffiti*, som kan defineres som:

«the unsolicited, frequently illicit, practice of writing repetitively one's self-invented identity (e.g., a name, logo, character or any personal indicative sign) on urban surfaces with the purpose of gaining some sort of reputation among peers. The definition of signature graffiti lies neither in the topics nor the aesthetics of the pictures produced but in the intention of the agents”

(Avramidis & Drakopoulou 2015:133)

Denne definisjonen skiller subkulturell graffiti fra alle de personene som på et eller annet tidspunkt har tatt en tusj eller sprayboks og skrevet et dikt, et navn eller et telefonnummer i det offentlige rom (Ferrell 1996:50). Det skiller også signaturgraffitimalerne fra de som maler lovlig graffiti og ikke deler de felles subkulturelle verdiene.

For å gjøre endelig tydeligere forholdet mellom det paradoksale rundt en subkulturell aktivitet som er både en estetisk skikk og en kriminell handling (Halsey & Young 2006:275), vil oppgaven gjøre et skille mellom *handlingen* å male ulovlig graffiti, og *produktet* som er selve graffiti-verket. Både handlingen og verket er essensielt for å forstå signaturgraffiti og individene som deltar i kulturen. Under begrepet handlingen forstås de subkulturelle normene og verdiene som deles av graffiti-malerne, og de personlige gevinstene de får av å male ulovlig signaturgraffiti.

Det er gjennom graffiti-navnet at malerne skaper sin subkulturelle identitet (Høigård 2007:38). Ved å ta på denne «masken» som graffiti-navnet representerer kan graffitimalere omgås og uttrykke seg i en felles subkultur, og det er hvordan graffitimalerne samsvarer med de subkulturelle verdiene i signaturgraffiti, som fastslår oppførsel, holdninger, mål og strategier som definerer subkulturen (Avramidis & Drakopoulou 2015:133, Graffitimalerne maler ikke bare sammen med hverandre som en kollektiv aktivitet, men også *for* hverandre (Ferrell 1996:50).. Selv når graffitimalerne maler alene så kan det forstås som en kollektiv aktivitet, nettopp fordi graffitimalerne maler med utgangspunkt i subkulturens vitalitet og stil, bevisst om at de er involvert i et større prosjekt og at andre graffitimalere vil se verket (ibid:50).

I norsk offentlig debatt og i dagligtale brukes gjerne begrepet «taggere». Graffitimalerne liker ikke dette begrepet og bruker det ikke selv, de bruker graffitimalere, malere eller «writere» når de omtaler seg selv og andre i subkulturen. Dette skyldes måten ordet «tagger» ble brukt av styringsmaktene i holdningskampanjer mot graffiti på 90-tallet og satte sitt preg på den offentlige debatten, og bruken av ordet viser til en mangel på kunnskap om subkulturen (Høigård 2007:113-123, Kimwall 2014:114-122). Begrepet «tag» vil derfor bare brukes i oppgaven for å beskrive en spesifikk måte graffitimalere skriver signaturen sin på (se kapittel 4.1.2 eller begrepsliste på side 121-122).

1.3 Historisk kontekst

1.3.1 Graffiti og hiphop-kultur

For å forstå signaturgraffiti i Norge er det nyttig å se på den historiske konteksten som den springer ut fra, og hvordan den ble importert av ungdom i Norge. Selv om ikke alle graffitimalerne jeg snakket vil kalle seg selv hiphopere, eller i det hele tatt hører på hiphop musikk, kommer de ikke unna at signaturgraffiti startet som en del av en overordnet hiphop-kultur. Når man prater om hiphop er det vanlig at man snakker om det musikalske uttrykket i form av rap musikk, men som Keyes (2004:1) skriver er hiphop en urban gatekultur som opererer med sine egne regler, økonomi, livsstil, språk og estetikk. Hun skriver at artister i hiphop kulturen presenterer en gatesensibilitet og en fremstilling som underbygger estetikken av stil.

Signaturgraffiti stammer fra hip hop kulturen som et av de fire såkalte «elementene» av hiphop, ved siden av MC-ing (rapping), DJ-ing og breakdance. Som en respons til geopolitiske

faktorer og politiske endringer fra regjeringen i USA formet ungdom i bykjernene en gatekultur bestående av disse elementene kalt hip-hop (Keyes 2004, George 2009). Keyes (2004:6) skriver er «hip hop noe man lever eller erfarer, mens rap er noe man gjør». På samme måte kan man si at det å male eller tegne noe på en vegg er noe alle kan gjøre, men signaturgraffiti er en levemåte. Det er ikke lenger bare en handling, men en livsstil og en del av en større kultur. Felles for graffiti, DJ-ing, breakdance og rap er det strenge krav til teknikk som kreves for å mestre sitt felt, samtidig som denne teknikken fremstår usynlig for «voksenverden» på grunn av avstanden fra hegemonisk kunst, musikk og dans (Høigård 2007:91). Kulturen var noe helt nytt som ofte brøt med tradisjonelle oppfatninger. Mens breakdance, DJ-ing og senere også rapping ble tatt inn i varmen av journalister, filmskapere og TV-folk har ikke dette vært tilfellet for graffiti. Det kan forklare litt av grunnen til at graffitimalerne fremstår som svært defensive når de snakker med utenforstående om graffiti, i tillegg til det selvsagte som er at handlingen er ulovlig. En annen sentral verdi i hiphop kulturen er dens posisjon som en motmakt mot autoriteter. Sernhede (2002:145) skriver at kritikken av maktbruk, autoriteter og politiet er et av hiphop-kulturens sentrale temaer, noe som springer ut av en historie der afro-amerikansk ungdom følte seg undertrykket og lite representert av styringsmaktene.

Det er gjennom «battles», forstått som konkurranser, innad blant ulike fremadstormende rappere, graffitimalere, breakdancere og DJ-er at man får omdømme, respekt og belønninger (Watkins 2005:98). Å løse konflikter med å konkurrere i personlige ferdigheter og teknikk fungerte som et alternativ for vold (Forman 2004:10, Ards 2004). Dette konkurransepreget og målet om å heve seg selv blant mange og opparbeide seg anerkjennelse og respekt i subkulturen er noe som står helt sentralt i signaturgraffiti.

Samtidig som signaturgraffitiens fikk en vekst i USA begynte kulturen på 80-tallet å bli inkorporert ungdom som var utenfor de etniske og økonomiske rammene til opphavsmennene (Ferrell 1995:78). Ungdom i Norge faller inn under denne kategorien.

1.3.2 Graffiti i Norge

Det var ikke før på slutten av 1980-tallet, inspirert av filmen *Beat Street* at graffiti fikk fotfeste i Norge (Holen 2004, Høigård 2007:99, Kimwall 2014). Det var under premieren på denne filmen at Oslos lille hiphop-miljø møtte hverandre og filmen fungerte som en inspirasjonskilde for norsk ungdom til å benytte seg av hiphop-kulturens uttrykksformer, og det er derfor riktig å si at norsk hip-hop ble født som en følge av *Beat Street* (Holen 2004:22).

I begynnelsen ble hiphop-kultur og graffiti godt mottatt. På 80-tallet var det hiphop klistremerker i *Donald Duck*, breakdancekurs i *VG*, rap-tekster i ukebladene, breakdancepakker med klær og musikk på bensinstasjoner, dokumentarer på TV og lovlige graffiti vegger på skolene (Holen 2004:20). I *VG* den 9. oktober 1984 ble graffiti omtalte som «en berikelse av miljøet», og det var ikke uvanlig at graffitimalere fikk lovlige oppdrag som gjerne var godt betalt (Høigård 2007:113-114). I 1994 startet Byrådet i Oslo en kampanje som skulle gå til kamp mot «hærverk, vold og tilgrising av byen» som startet en krigsstemning mellom graffiti miljøet og styringsmaktene (ibid:121). Kampanjen innebar blant annet utsending av falske regninger for tagging, filmen *Game Over* der to ungdommer banker opp en gammel dame mens de tagger, og den såkalte *taggerbussen* der samtlige 40 seter var skåret opp med kniv og hele innsiden var dekket av graffiti (ibid 121-122). Reaksjonen mot signaturgraffiti som en trussel mot samfunnet kan forstås som en «moralsk panikk», som en overreaksjon på en spesifikk gruppe i samfunnet fra media og autoritetspersoner og bidro til å skape et fremmedbilde av ungdom som malte graffiti som farlige, dumme og voldelige (Cohen 1972). Effekten av holdningskampanjene sin krigserklæring mot graffiti førte til at subkulturen i Norge fikk en posisjon som en motkultur, og verdier om å gå mot samfunnet og gjøre opprør ble mer sentrale. I tillegg ble det på 90-tallet utdelt en rekke høye pengebøter og erstatningskrav mot graffitimalere.

Signaturgraffiti i Norge har fremdeles en sterk tilknytning til hiphop-kultur og et av mange eksempler er rapperen Don Martin sin musikkvideo og sang «Verdisett – Enkle tips og huskereglere» som tar for seg blant annet tips til graffitimalere og subkulturens holdning til tystere. Et annet eksempel er rapgruppen DRM Klikk sin sang «Proppaganda» der deler av teksten går: «Har en agenda, et håp og en visjon. Er en mann med en plan, et mål og en misjon. Det her er propaganda, er ikke bare en vanlig låt. Snikektifisering, her for å forandre folk. Påvirke ungdommen, gjøre dem til taggere..».

I dag kan signaturgraffiti bli forstått som en «gammel» subkultur og er på mange måter blitt tatt inn i den kommersielle varmen, spesielt når det gjelder såkalt «gatekunst» og lovlig graffiti. Avbildning og samtaler om ulovlig graffiti har blitt sendt på TV i beste sendetid, blant annet på Tommy Flåten (Tommy T) sin direkte-sendte presentasjon av sangen «Untitld» på Spellemannsprisen 2013 der maskerte menn med spraybokser i bakgrunnen malte flere graffiti navn og såkalte «crew»-navn som er kjent for ulovlig graffiti i Oslo. Et annet eksempel er

André Eriksen, en av Norges mest profilerte signaturgraffitimalere, sitt besøk på NRK programmet «Lindmo» 18. mars 2017.

Siden hiphop i stor grad er en kommersialisert kultur som konsumeres av mange når musikk, breakdance, klesstil og også graffiti også bredt ut. I tillegg til å fungere som en introduksjon til graffiti er det mulig at kommersialiseringen har ført til holdningsendringer og igjen fått direkte påvirkning i form av opprettelse av lovlige graffiti vegger, begreper som «gatekunst» og festivaler som «NuArt» i Stavanger og «Oslo gatekunstfestival».

1.4 Instagram

Internett og sosiale medier er en sentral del av livet til mange mennesker verden rundt, og har en stor påvirkning på menneskelig interaksjon i dagens samfunn. Slik sosiale medier har hatt en innflytelse i hverdagslivet har det også blitt en plass hvor kriminelle subkulturer kan oppstå, utarte seg, og fungere som en ekstra arena for allerede eksisterende kriminelle og avvikende subkulturer (Hayward & Presdee 2010). For å kunne svare på forskningsspørsmålet om på hvilke måter sosiale medier påvirker de som maler signaturgraffiti er det viktig å ha en forståelse av den plattformen som brukes av subkulturen. For graffiti miljøet er dette applikasjonen *Instagram*. Instagram fungerer som en billedelingstjeneste der det visuelle bildet er hovedfokus og teksten og kommentarene til spiller en mindre rolle. Dette, kombinert med at man enkelt kan kobles opp mot et stort publikum, har gjort at applikasjonen har blitt adoptert av graffiti kulturen (Honig & MacDowall 2016).

På Instagram kan man dele stillbilder og videosnutter. Da denne oppgaven startet hadde Instagram en lengdebegrensning på videosnutter på 15 sekunder, men oppdaterte denne tjenesten i løpet av skriveprosessen til å tillate videosnutter opp til 60 sekunder. Tjenesten som tidligere var begrenset til stillbilder kan nå i større grad også være en arena for deling av videoklipp. Instagram tilbyr også en rekke måter man kan redigere bildene og videoklippene man deler på ved hjelp av «filtre» og klipping av bilder. Alle brukere av Instagram lager en personlig profil og velger selv i hvilken grad de ønsker at bildene skal være «offentlige» eller «private».

1.5 Oppgavens oppbygning

Denne oppgaven består av syv kapitler. Det første kapitlet inneholder en redegjøring av oppgavens problemstilling, forskningsspørsmål og en oversikt over begrepet *signaturgraffiti*. Signaturgraffitiens historie fra USA og Norge blir også presentert her, samt en kort redegjørelse av det sosiale mediet Instagram sin oppbygning.

Kapittel 2 tar for seg det teoretiske rammeverket som vil ligge til grunn for analysen og drøftingen av datasettet. Subkulturteori, kulturell kriminologi, visuell kriminologi og teorier om sosiale medier og identitet vil bli gjort rede for.

Kapittel 3 er et metodekapittel og vil dekke de metodene som er brukt i sammenheng med datainnsamlingen, og diskutere etiske problemstillinger rundt kvalitativ forskning, intervjudata, feltarbeid og netnografi.

Kapittel 4 vil ta for seg hvordan man kan forstå signaturgraffiti som en subkultur, og legger frem de subkulturelle verdiene og normene rundt estetikk og væremåte, og hvordan signaturgraffiti kan ha en egenverdi for dem som driver med det, samt hvordan signaturgraffiti kan forstås som en motkultur til det hegemoniske samfunnet.

Kapittel 5 vil ta for seg graffitimalernes aktiviteter på det sosiale mediet Instagram, og hvordan de subkulturelle praksisene manifesterer seg på sosiale medier.

Kapittel 6 vil trekke frem funnene fra kapittel 4 og 5 og se på disse i lys av hverandre, og diskutere samspillet mellom de fysiske og de virtuelle subkulturelle praksisene og hvordan disse påvirker hverandre.

Kapittel 7 er et avslutningskapittel som vil kort oppsummere oppgavens funn og hovedpoenger og se disse i en større samfunnskulturell sammenheng. Dette kapitlet vil også stille spørsmålet om hva funnene fra oppgaven kan bety for signaturgraffitikulturen sin fremtid.

2 Teoretiske perspektiver

Dette kapittelet vil ta for seg de teoretiske perspektivene som denne oppgaven vil benytte for å belyse forskningsspørsmålene, og danne grunnlag for analyse av datasettet. Denne oppgaven vil i hovedsak benytte seg av de kriminologiske tradisjonene av subkulturteori og kulturell kriminologi for å tolke signaturgraffiti og de som praktiserer det. Innenfor disse teoriene vil konseptene om *stil*, *edgework*, *motstand*, og hvordan man kan gjøre en subkulturell karriere forklares fordi dette er sentralt for belysningen av forskningsspørsmålet.

Fordi datasettet også består av bilder er det i dette kapittelet fokus på visuell kriminologi, og hvordan det kan benyttes for å forstå viktigheten og den subkulturelle betydningen av bilder.

I dette kapittelet vil også teorier om identitet og det psykologiske selvet i en postmoderne verden legges frem, og hvordan dette legges til grunn for en forståelse av signaturgraffiti som en tradisjonell og som en virtuell subkultur.

2.1 Subkulturteori

2.1.1 Chicagoskolen og CCCS

Begrepet *subkultur* ble brukt i sosiologisk forskning av Milton M. Gordon for å forklare hvordan sammensetningen av en rekke sosiale situasjoner som klasse, etnisk bakgrunn, regionale og urbane forhold og religiøse tilknytninger, har en integrert innvirkning på et deltakende individ i den forstand at de finner tilhørighet i mindre grupper (Gordon 1947:40). I boken *A General Theory of Subcultures* videreutvikler Albert Cohen (1955) begrepet til å forstå hvordan subkulturer oppstår som en reaksjon til den dominante kulturen. Cohen fokuserer på arbeiderklasseungdom, og hvordan de velger å finne alternative former for status istedenfor de konforme verdiene til middelklassen. De former det Cohen kaller «the gang» der interne verdier gir status i gruppen, og gir dermed medlemmene en mulighet til å hevde seg selv i gruppen istedenfor i den dominante kulturen.

Cloward & Ohlin (1960:86) skriver at problemet oppstår i misforholdet mellom hva arbeiderklasseungdommen er ledet til å ønske seg og hvilke muligheter de faktisk har tilgjengelig, at problemet oppstår og at det er da de vil ty til avvikende løsninger. Avvik forstås som atferd som fraviker fra hovedmønstrene i samfunnet, og trenger ikke nødvendigvis bety kriminalitet.

Howard Becker (1971:341) skriver at avvik er et konstruert fenomen som skapes av offentligheten ved at det blir definert som avvikende. Avvik skal i følge Becker altså ikke forstås som objektive fakta, men som en kollektiv prosess av menneskelig subjektivitet. Hvis dominerende definisjoner former hva som anses som avvikende fra samfunnet kan det medføre at de sosiale institusjonene som skal kontrollere avvik fungerer som skapere av nye former for avvik (Ferrell et. al 2015:39). I den tidligere sosiologiske forskningen ble det sett på som at avvik førte til sosial kontroll, men i denne nye tolkningen reverseres denne tenkningen ved å stille spørsmål om sosial kontroll fører til avvik. Avvik blir skapt i en kontinuerlig prosess av handlinger og reaksjoner på disse, som forandres avhengig av publikum og situasjonene de oppstår i (ibid 2015:39). De som deltar i aktiviteter som blir ansett som avvikende møter et problem fordi deres syn på deres handlinger ikke deles av andre medlemmer av samfunnet (Becker 1973:81). Når flere som er deltakende i avvikende aktiviteter møter hverandre er det sannsynlig at de utvikler en kultur som bygges rundt forskjellene på deres definisjon av aktivitetene de driver med og definisjonen i resten av samfunnet. De utvikler perspektiver om seg selv og de aktivitetene de driver med, og om deres relasjoner til andre medlemmer av samfunnet (ibid:81). Denne felles forståelsen er grunnlaget for kulturer, og siden disse gruppene operer innenfor en kultur i et større samfunn, forstås de som subkulturer.

«The Centre for Contemporary Cultural Studies» (CCCS) på universitetet i Birmingham var de neste til å videreføre subkulturtradisjonen innenfor sosiologien. I motsetning til den amerikanske subkulturteorien skiftet den britiske tradisjonen fokuset bort fra lovbrudd og avvik, og fokuserte mer på fritid og konseptet om stil. Forskerne på CCCS var opptatt av å forstå relasjonen mellom de ideologiske dimensjonene av subkulturer og de dominerende kulturene i samfunnet (Gelder 1997:84). Subkulturer ble forstått ikke bare som en reaksjon på faktorer som klasse, skole og institusjoner, men som en kritikk mot de dominerende ideologiene i samfunnet, der begrepet om subkulturell *stil* ses på som en form for motstand.

Datasettet og tidligere forskning på graffiti som subkultur viser at graffitimalere ikke tilhører en tydelig klasse (Macdonald 2001, Ferrell 1996, Snyder 2009). Oppgaven vil derfor ikke benytte et klasseperspektiv i forståelsen av signaturgraffiti, slik det er gjort i mye annen forskning på avvikende og kriminelle subkulturer. Oppgavens forståelse og definisjon av subkultur er følgende:

«en samling ritualer, narrativer og symboler. De kretser rundt bestemte forestillinger om verden og er ofte knyttet til generelle kulturelle strømninger i samfunnet. Personer og grupper internaliserer og kroppsliggjør i større eller mindre grad deler av subkulturen. De utnytter den også i iscenesettelser av seg selv» (Sandberg & Pedersen 2011, s. 32).

Denne tolkningen åpner for en forståelse av i hvilken grad signaturgraffitimalerne velger å bruke subkulturen til å forstå seg selv, og subkulturen kan forstås som «et sett med reskaper» som de som deltar i den kan benytte (ibid:32). Å snakke om en kriminell subkultur er å anerkjenne et nettverk av medlemmer som deler et sett med symboler, mening og kunnskap (Ferrell & Sanders 1995:4). Dette betyr ikke at forståelsen, motivasjonen og meningene ikke varierer blant de individuelle medlemmene i subkulturen, men at det er en felles overordnet forståelse av en kollektiv livsstil som personer benytter i iscenesettelser av seg selv. Dette er en treffende tolkning av begrepet når man omtaler graffitimalere fordi de varierer stort i alder og klassebakgrunn. Dick Hebdige (1979:122) skriver også at subkulturer ikke har en like stor rolle for identiteten til ulike medlemmer, og at «different youths bring different degrees of commitment to a subculture», der noen vil vie hele sitt liv til en subkultur vil andre identifisere seg med den i mindre grad og ha en lavere deltakelse og virke mer som en hobby eller en interesse. For mange kan subkulturen forstås som en «means of escape», der individene bruker subkulturen for å flykte fra hverdagen (ibid:122).

2.1.2 Avvik som karriere

Becker (1963:101) bruker begrepet «karriere» for å beskrive hvordan medlemmer av avvikende og kriminelle subkulturer sin utvikling og posisjon i subkulturene kan sammenlignes med legitime karrierer.

Becker bruker Everett Hughes sin definisjon av karriere og skriver at i subjektiv forstand kan karriere bli definert som “the moving perspective in which the person sees his life as a whole and interprets the meaning of his various attributes, actions, and the things which happen to him” (Hughes i Becker 1963:102). Konseptet om karriere er i denne forståelsen ikke begrenset til det hegemoniske samfunnets verdier og hva som blir ansett som status, men hvordan individet selv tolker sitt eget liv. For den som søker en karriere innenfor en subkultur er det derfor ikke like viktig hvordan den dominerende kulturen responderer, som hvordan de andre deltakerne i subkulturen oppfatter vedkommende. Det er subkulturen selv som utøver kontroll og belønning (ibid:102). I avvikende og kriminelle subkulturer kan verdiene være i motsetning til de i den dominerende kulturen, noe som kan føre til at suksess i en subkultur gir dårlig

gere utgangspunkt i samfunnet ellers, og vice versa. Dette kan skape en konflikt for den som søker karriere fordi man må bryte med subkulturelle verdier, og dermed også gjøre en endring i sin selvoppfattelse, for å oppnå kommersiell suksess (ibid:111).

Becker påpeker at det som er avvikende for en subkultur kan være akseptert av en annen, og på denne måten kan handlinger bli forstått ulikt ut i fra den kulturelle konteksten den finner sted i. Hvis man bruker graffiti som eksempel kan dette forklare hvorfor det kan tolkes som kunst, hærverk, uttrykk og forsøpling avhengig av hvem som er publikum. Ved å bruke Becker sine teorier kan man forstå noe av motivasjonen og drivkraften som kan ligge i å gjøre en karriere i den kriminelle subkulturen av signaturgraffiti, og hvorvidt verdiene og erfaringene fra en slik karriere kan overføres til den dominerende kulturen. Dette vil bli diskutert i analysen.

2.1.3 Subkulturell stil

Mye av den subkulturelle identiteten, handlingene og statusen kan forstås ut ifra konseptet om subkulturell *stil*, forstått som den delte estetikken som de subkulturelle medlemmene forholder seg til (Ferrell & Sanders 1995:5). Det er stilen de deler som gjør at de føler et samhold til hverandre og seg selv og dermed skaper sin subkulturelle identitet.

Hebdige (1979:90) skriver at subkulturer representerer «noise» (bråk) i kontrast til lyd, forstått som den dominerende kulturens aksepterte former for stil. Med dette mener han at de uttrykker en forstyrrelse i den vanlige orden mellom handlinger og deres representasjon i media. Det subkulturelle bråket er uønsket og ikke akseptert av det hegemoniske samfunnet, og det er dette bråket som avslører en subkulturs «hemmelige» identitet og kommuniserer subkulturens «forbiden meanings» (ibid:103). Den subkulturelle stilen uttrykkes gjennom klesstil, musikk, dans, språk og rusmidler og brukes for å skille subkulturen fra den dominerende hegemoniske kulturen i samfunnet (ibid:101).

Hvordan en subkultur bruker produkter og gir dem en ny betydning er det som skiller dem fra de større kulturelle formasjonene i samfunnet og konstruerer den subkulturelle stilen. Hebdige kaller denne prosessen *bricolage*, et begrep lånt av Levi-Strauss. Gjennom prosessen av *bricolage* skaper graffitimalere subkulturelle symboler og redskaper av hverdagsverktøy som sprittusjer og spraybokser. De subkulturelle symbolene blir transformert og omorganisert slik at de gir ny mening for medlemmene av subkulturen (Clark 2006:150). Fordi den subkulturel-

le stilen er delt av medlemmene skaper den gruppeidentitet og fremmer gjensidig gjenkjennelse for medlemmene (Brake 1980:15).

Den subkulturelle stilen har flere funksjoner. Den brukes for å kommunisere en signifikant forskjell fra den dominerende kulturen samtidig som den kommuniserer en gruppeidentitet (Hebdige 1979:102). Det er ved å distansere seg fra den hegemoniske kulturen at medlemmene i en subkultur skaper en subkulturell identitet. Det er dette dynamiske forholdet mellom subkulturen og den dominerende kulturen som definerer og redefinerer hva den subkulturelle stilen betyr for medlemmene til enhver tid. Stilen kan også brukes for å gjøre opprør mot den dominerende kulturen ved å verdsette det perverse og unormale (ibid:107). Stilen kan også brukes som en måte avvise de etablerte sentrale verdiene i samfunnet (ibid:120). Å utøve subkulturelle praksiser gjennom stil, er en måte å uttrykke at man ikke bryr seg om konvensjonelle regler og verdier. Signaturgraffiti er en handling som både strider mot privat og offentlig rett i den forstand at det er skadeverk, men er også å forstå som et brudd med de konvensjonelle verdiene og normene i samfunnet, både i forhold til hva som ses på som estetisk pent som kunstprodukt og for hva som er akseptert atferd.

Det er gjennom begrepet *homology* at vi kan forstå hvordan de subkulturelle verdiene og den subkulturelle stilen graffiti-malerne uttrykker henger sammen (Hebdige 1979:113). De uttrykker seg både i handlingen når de maler ulovlig graffiti og gjennom det endelige estetiske produktet av graffiti. Gjennom det endelige estetiske graffiti-produktet uttrykker graffiti-malerne sin subkulturelle stil, som bygger på de subkulturelle normene og verdiene som signaturgraffiti består av.

Stilen objektiverer en subkulturs selvforståelse, men denne selvforståelsen blir ikke bare til gjennom interne prosesser, men i relasjon til subkulturens posisjon i forhold til andre kulturer (Clark 2006:151). Gjennom negative reaksjoner fra andre grupper, hendelser og idéer forsterkes gruppeidentiteten. Dette gjelder også for signaturgraffiti, som ved å distansere seg fra andre grupper slik som de som maler lovlig graffiti og autoriteter, forsterker sin egen posisjon.

Den subkulturelle stilen utvikler seg og evolusjonen av stil har konsekvenser, både for subkulturen, og på hvordan medlemmene vil bli sett på, definert og reagert på av andre (Clark 2006:154). Subkulturell stil er blitt en måte for massemedia å rapportere om og visualisere

«ungdom», og politi, rettsvesenet og sosialarbeidere bruker stereotyper basert på utseende for å koble utseende med enkelte former for atferd (Clark 2006:154). Denne stigmatiseringen av subkulturen som fører til en sterkere sosial reaksjon, gjør at den subkulturelle stilen må utvikle seg. Enten kan det føre til en sterkere gruppesolidaritet og større avstand til andre, eller det kan utvikle seg til at subkulturen tar i bruk en mer konform stil for å slippe å bli fanget av politiets «blikk» (ibid:154).

Siden signaturgraffiti kan forstås både som både en ulovlig og subkulturell *handling*, og som et *produkt*, burde konseptet om stil også forstås som et todelt konsept. Stilen blir realisert og uttrykt i form av handlingen og i form av produktet.

2.2 Kulturell kriminologi

Tidligere kriminologiske tradisjoner og forskere sine forståelser av kriminalitet fokuserte enten på bakenforliggende faktorer, individuelle karaktertrekk, eller at individene begår rasjonelle valg. Kulturell kriminologi fokuserer derimot på viktigheten av faktorer i «forgrunnen». Kulturell kriminologi går ikke bort fra de tradisjonelle amerikanske og britiske subkulturteoriene, men kan forstås som et oppgjør mot det Hayward & Young (2004:261) kaller et steg tilbake mot positivisme i kriminologisk forskning. Kulturell kriminologi påpeker at kriminalitet handler om langt mer enn instrumentell motivasjon, og legger vekt på kriminalitetens «sensuelle natur» og dialektikken mellom frykt og fornøyelse (Young 2003:390).

Kulturell kriminologi bygger på påstanden om at “cultural dynamics carry within them the meaning of crime” (Ferrell et. al 2015:2). Det er basert på denne påstanden at kulturell kriminologi ønsker å utforske på hvilke måter kulturelle strømninger påvirker og knyttes sammen med kriminalitet og kriminalitetskontroll i samfunnet. Man forstår kriminalitet og kriminalitetskontroll med utgangspunkt i kulturelle uttrykk (Swidler 1986:273). I denne sammenheng en forstås kultur som en symbolsk form som individer bruker for å uttrykke meninger. Kriminalitet er en av disse symbolske formene, og blir forstått som en måte å utføre og uttrykke en subkultur. Det er i denne forståelsen at konseptet om kriminaliteten skapes, både i form av individuelle lovbrøtere selv, og hvordan man oppfatter handlinger og personer som kriminelle (Ferrell et. al 2015:3).

Ferrell (1999:402-403) deler kulturell kriminologi inn i tre områder som overlapper hverandre; kriminalitet som kultur, kultur som kriminalitet og på hvilke måter media konstruerer virkeligheten av kriminalitet og kriminalitetskontroll. Ved å forstå kriminalitet som kultur kan man tolke kriminell og avvikende atferd som subkulturell atferd, organisert rundt et nettverk av symboler, ritualer, og delte meninger. I denne tolkningen av kriminalitet er det viktig å fokusere på og forstå den subkulturelle stilen som uttrykkes. I tillegg til den estetiske og symbolske organiseringen som definerer kriminelle og avvikende subkulturer, påpeker også kulturell kriminologi at de defineres av delte kollektive opplevelser og følelser.

Ferrells forestilling om kultur som kriminalitet handler om en rekonstruksjon av kulturelle foretak som kriminell atferd (Ferrell 1999:404). Denne prosessen skjer gjennom media og juridiske kanaler ved å stemple spesifikke kulturelle produkter som avvikende, eller ved å kriminalisere dem som driver med kulturen. En slik kriminalisering kan forstås som en kulturell prosess der populærkulturen konstruerer mening og effekter som subkulturene responderer på. Ferrell skriver:

“the study of crime necessitates not simply the examination of individual criminals and criminal events, not even the straightforward examination of media "coverage" of criminals and criminal events, but rather a journey into the spectacle and carnival of crime, a walk down an infinite hall of mirrors where images created and consumed by criminals, criminal subcultures, control agents, media institutions, and audiences bounce endlessly one off the other”
(Ferrell 1999:397)

Ved å bruke metaforen om en speilsal ser Ferrell på kriminalitet som et fenomen der måten man ser på lovbrøtere og kriminelle handlinger og hvordan media dekker disse handlingene og individene alle spiller sammen og på hverandre gjennom en rekke institusjoner. Hvordan avvikende og kriminelle individer og subkulturer fremstiller seg selv, og hvordan de blir fremstilt av andre gjennom media og straffeapparater påvirker hvordan kriminaliteten presenteres og utvikler seg. Kulturell kriminologi vil fungere som rammeverk da jeg skal studere samspillet mellom hvordan lovbrøtere, kontrollinstitusjoner og media med flere bidrar til å konstruere og forme betydningen av signaturgraffiti. Fordi det er kulturelle praksiser som avgjør hva man tolker som kriminalitet, åpner dette rammeverket for en forståelse for hvordan graffiti kan bli forstått som hærverk samtidig som det blir forstått som kunst (Snyder 2009:163). Dette kan forklare hvordan lovlig graffiti settes pris på, mens ulovlig graffiti laget av samme graffitimaler fordømmes, siden «media dynamics drive and define the criminalization of popular culture» (Ferrell 1999:405). Kulturell kriminologi kan benyttes til å forstå

hvordan og hvorfor graffiti gikk fra bli akseptert til å bli tolket som hærverk. I den første omtalen av graffiti i norske medier i VG 9. oktober 1984 blir graffiti omtalt som «Uhyre proft utført. Dette beriker miljøet» og «Graffiti er kommet for å bli. Det er Oslo Sporveier i ferd med å innse», og i løpet av 90-tallet gikk graffiti over til å bli tolket som «hærverk», «vandalisme» og «skadeverk» (Høigård 2007:113-127).

Subkulturelle responser blir sett på som felles utarbeidede løsninger til kollektivt erfarte problemer (Ferrell et. al 2015:37). Avvikende atferd forstås som et forsøk på å løse problemene til en isolert eller marginalisert gruppe, og det er derfor viktig å utforske og forstå de subjektive opplevelsene til medlemmer av en subkultur. I denne forståelsen er ikke subkulturelle responser meningsløse og absurde, men viktige og bør tas hensyn til. I offentlig diskurs avvises ofte avvikende handlinger som «primitive», «tankeløse», «gale», uten at det tas hensyn til muligheten for at avvikende handlinger har en subkulturell betydning for utøverne.

2.2.1 Edgework

Som en videreføring av Jack Katz (1987) sitt begrep om «sneaky thrills» presenterer Stephen Lyng konseptet om *edgework*. Der konseptet om stil handler om kulturelle produkter som klær, rusbruk, musikk og slang, handler konseptet om edgework på de sensasjonelle aspektene ved kriminalitet og den kulturelle rollen disse sensasjonene har. Edgework kan forstås som den følelsen individer opplever når de frivillig oppsøker og gjør handlinger der det å feile vil resultere i død eller alvorlig ødeleggende skade (Lyng 1990:857). Skade forstås her ikke bare som fysisk skade, men også om skade på en persons følelse av en ordnet tilværelse, slik som risikoen for å få sosiale konsekvenser ved å bli tatt for en kriminell handling. Utøverne går på kanten, «the edge», mellom risikoen for fare og belønningen ved å mestre.

Et viktig aspekt i konseptet om edgework er utøvernes muligheter til å utvikle og benytte seg av spesifikke ferdigheter for å ha kontroll over og mestre de aktivitetene de utfører (Lyng 1990:859). De som utfører edgework ønsker ikke aktiviteter der deres skjebne blir bestemt av andre, de vil stole på sine personlige ferdigheter, og på denne måten er risikoen frivillig oppsøkt og utøvd, og det er ferdighetene, ikke skjebnen som avgjør utfallet. Praksisen ved å utføre subkulturelle handlinger som gir edgework kan bli sett på som elitistisk i den forstand at det bare er en bestemt gruppe som besitter ferdighetene for å utføre handlingene riktig og uten å skade seg.

Selv om resultatet kan gi en mestringsfølelse, fokuserer konseptet edgework mer på selve opplevelsen individene får av å utøve handlingen (Lyng 1990:852). Jo mer man mestrer de krevde ferdighetene jo mindre blir risikoen for å feile, og dermed svekkes også de subjektive følelsene knyttet til aktiviteten. I forhold til kriminalitet kan det forstås slik at hvis edgework gir utøveren et adrenalinrush gjennom balansen av ferdigheter og risiko, vil det også være slik at et større fokus fra politiet sin side for å stoppe dem som driver med aktiviteten vil det øke den risikoen som handlingen har, og dermed gjøre den enda mer attraktiv for utøverne og vice versa (Ferrell et al 2015:74).

Lyng (1990:870) skriver at edgework også kan fungere som en måte å få kontroll over sitt eget liv på ved å risikere det, som et opprør mot de kreftene som stjeler vår oppfatning av individuelle valg i samfunnet. Individuer kan føle at samfunnets rammer begrenser dem i å leve livet sitt slik de ønsker, og edgework kan fungere for et utløp til å føle at de har kontroll over livet sitt og hva de vil gjøre. Konseptet om edgework er en modell som kan brukes for å forstå samspillet mellom følelser, risiko, kriminalitet og identitet (Ferrell et. al 2015:76).

2.2.2 Motstand

Motstand som begrep forsøker å forstå koblingen mellom kriminalitet, aktivisme og politisk motstand (Ferrell et. al 2015:17). Fordi kriminalitet i sin natur allerede bryter med de dominerende normene, kan kriminelle handlinger forstås som en form for motstand fordi det har en politisk dimensjon. Motstand må stå i opposisjon til noe annet, som regel den sosiale ordenen i samfunnet, og kan derfor forstås som «nonconformist behaviour that questions the legitimacy of the current social order» (McFarland 2004:1251). Kriminelle og avvikende handlinger er å gjøre motstand mot de til enhver tid dominerende maktapparatene i samfunnet. Hayward & Schuilenburg (2014:25) argumenterer for at en handling ikke kan være å betrakte som motstand hvis den ikke blir oppdaget eller ikke truer tilskueren eller de fysiske omgivelsene rundt.

Motstand kan bli uttrykt gjennom en rekke handlinger og ritualer, slik som klesuttrykk, rusbruk og å «gjøre ingenting» (Hall & Jefferson 2006). Disse handlingene og ritualene har alle til felles at de er handlinger som står i motsetning den dominerende kulturens holdning om hvordan man skal leve, de er antikonforme. Slike handlinger er ikke begrenset til, men omfat-

ter også ulovlige handlinger. I denne forståelsen kan også motstand uttrykkes gjennom å male ulovlig graffiti (Ferrell 1995).

Siden motstandshandlinger står i opposisjon til det hegemoniske samfunn kan det også tolkes slik at de stammer fra uenigheter med de dominerende verdier, ideologier og aksepterte livs-stiler. I denne forståelsen er det ikke slik at man nødvendigvis feiler i å leve konforme liv, men at individene stiller seg i motstand til det og går imot dogmatiske tankemåter (Hayward & Schuilenburg 2014:30). Dette gir de som utøver motstand en form for autonomi.

Signaturgraffiti, med sitt opphav i hiphop-kulturen, er et uttrykk for opprør. Selv om graffiti-malerne nå er forskjellige fra de som startet med signaturgraffiti er uttrykket i stor grad det samme over hele verden, og bygger på en idé om en motstandskultur mot det dominerende samfunnet. Handlingen å male signaturgraffiti kan forstås som en motstand mot de etablerte normene for atferd, og graffitiproduktet kan forstås som en motstand mot det Bourdieu (1984:16) kaller «den legitime smaken», forstått som de mest anerkjente estetiske formene for kunst i samfunnet. På denne måten bryter signaturgraffiti med både de estetiske og de moralske normene i det hegemoniske samfunnet, og er en måte for graffiti-malerne å gjøre motstand og opprør mot rettslige og politiske autoriteter (Ferrell 1995:77).

Konseptet om motstand er også tett knyttet til konseptene om stil. Som nevnt kan stil bli sett på som en form for opprør, noe som er overførbart til å forstå noe av graffiti-malerne sin motivasjon. Enkelt forklart kan man forstå subkulturell stil som en måte å uttrykke seg på, mens motstand viser seg gjennom opposisjon til en dominerende maktinstans i form av en spesifikk atferd eller handling.

2.3 Visuell kriminologi

Visuelle uttrykk er svært sentrale i menneskers hverdag, og det er sannsynlig at sosiale bildeprosesser tar opp en større del av vår tid og andre ressurser i dag enn det gjorde tidligere på grunn av teknologiske fremskritt (Aspers & Sverrisson 2007:5). Visuelle uttrykk er ikke bare begrenset til klassiske stillbilder, men omfatter også visuelle symboler og bevegende bilder slik som videoer, TV og filmer. Sosiale handlinger er først og fremst handlinger som orienteres mot en annen sosial aktør, og i denne forståelsen kan man snakke om «visuelle handling-

er» som er sosiale og meningsbærende for aktørene, og forstå deres intensjoner bak å ta bilder, å se på bilder og å dele bilder med andre (ibid:5).

Visuell kriminologi fokuserer på «bildet» sin rolle i hvordan kriminalitet blir forstått i det moderne samfunnet (Hayward 2009). Visuell kriminologi bygger på perspektivene i kulturell kriminologi og fokuserer på viktigheten av det visuelle i den moderne verden der «the screen scripts the street and the street scripts the screen» (ibid:12). Det er samspillet mellom det ekte og det virtuelle, mellom fakta og fiksjon, og hvordan dette påvirker og former kriminell og avvikende atferd som visuell kriminologi søker å utforske og forstå. Ved å benytte visuell kriminologi som rammeverk kan vi se hvordan denne visuelle kulturen i det moderne samfunn påvirker individuell og kollektiv oppførsel (Hayward & Presdee 2010). Med visuell kriminologi som rammeverk kan vi analysere og forstå verdien av bilder og visuelle representasjoner har for de som deler, ser og presenterer dem.

Bilder av kriminalitet og kriminalitetskontroll har blitt like «ekte» som kriminalitet og strafferecht i den forstand at de påvirker de dimensjonene av sosialt liv som produserer konsekvenser, former holdninger og politikk, definerer kriminalitetens effekter, genererer frykt og endrer livene til de som er involvert (Ferrell et. al 2004 i Young 2014:160). Det er ikke lenger mulig å separere kriminalitet og kontroll fra hvordan de blir visuelt fremstilt, og det er derfor ugunstig å distansere mellom «ekte» kriminalitet og «uekte» bilder (Carrabine 2012:463).

Det at vi i det moderne samfunnet har utviklet oss mot en visuell kultur der bilder kommuniserer meninger og konstruerer virkeligheter, har forskjøvet grensene for kriminalitet og kriminalitetskontroll (Zaitch & de Leeuw 2010:185). Hayward (2009) presenterer begrepet *mediascape* om fremveksten av en rekke nye teknologier som blir brukt av massemedia til å spre informasjon og bilder. Dette inkluderer lovbyteres personlige filmer og bilder som blir lastet opp på nett, overvåkningsbilder og TV-programmer som avbilder kriminalitet og kriminalitetskontroll. Sosiale medier sin posisjon i 2017 er større enn noensinne og svært mange får informasjon og visuelle inntrykk via en eller annen form for sosiale medier, noe som i følge Hayward fører til at grensen mellom det virtuelle og det fysiske blir mer transparent.

Aspers & Sverrisson (2007:5) benytter seg av teoriene til Pierre Bourdieu og skriver at sosiale strukturer manifesterer seg i konkrete interaksjoner der aktører mobiliserer sin egen *habitus*, forstått som det tankesettet som formes og påvirkes av livserfaringer og samfunnsnormer

(Aakvaag 2008, s. 160), i forhold til at de vurderer andres visuelle fremstillinger av seg selv og relaterer til den. I lys av dette begrepet ser Aspens & Sverrisson på hvordan individer kopierer hverandres visuelle fremstillinger av seg selv og ønsker å fremstille seg selv på denne måten (Aspens & Sverrisson 2007:5).

Graffiti kan forstås som et estetisk prosjekt (Skardhamar 1999). Fordi estetikken er så viktig for signaturgraffiti kan det tenkes at bildets posisjon i subkulturen står sterkere der enn i andre kriminelle subkulturer. Ved å male ulovlig signaturgraffiti produserer graffitimalerne visuelle bilder, og bilder må alltid forstås som en del av et intertekstuellet nett av relaterte bilder som sammen former en visuell kultur (Sandberg & Ugelvik 2016:4).

Zaitch & Leeuw (2010:186) etterspør videre utforskning av forholdet mellom «virtuelle» og «faktiske» opptredener blant lovbytere, og i hvilken grad virtuelle bilder etterligner eller forflytter faktiske sosiale praksiser og identiteter fra det fysiske til det virtuelle. Denne oppgaven vil med utgangspunkt i signaturgraffiti på sosiale medier, utforske dette.

2.4 Sosiale medier og identitet

2.4.1 Identitet og selvet

Den eksistensielle tanken om et «selv» er noe som har blitt utforsket i tusener av år. I filosofien og teologien er spørsmålet om «hvem er jeg?» blitt stilt og ulike svar er blitt gitt og diskutert. Denne oppgaven vil presentere idéer fra samfunnsvitenskapene sosiologi og psykologi for hvordan man kan besvare dette spørsmålet.

Owens (2006:206) definerer selvet som “an organized and interactive system of thoughts, feelings, identities, and motives that (1) is born of self-reflexivity and language, (2) people attribute to themselves, and (3) characterize specific human beings”. Det er altså en kombinasjon av de tankene, følelsene, identitetene og motivene som skapes gjennom selvrefleksjon som man gir seg selv og som karakteriserer individer. Konseptet om identitet skiller seg fra konseptet om selvet i den forstand at selvet skapes i en prosess av selvrefleksjon, mens identiteten er et «verktøy» som individer og grupper selv bruker når de presenterer seg til verden (ibid:206).

For å kunne snakke om identitet på nett må vi forså konseptet om det psykologiske «selvet». Det finnes ingen vitenskapelig konsensus for hva som menes når man referer til konseptet om

selvet (Leary 2004:1). Psykologen Abraham Tesser forstod selvet som «en samling av ferdigheter, temperament, mål, verdier, og preferanser, som skiller et individ fra et annet» Tesser (2002:185). Dette kan forstås som det man i dagligtalen gjerne kaller «personlighet», men selvet kan også forstås som de oppfatninger, tanker, evalueringer og følelsene som personer har om seg selv (Leary 2004:2). Dette omfatter altså hvordan personer vurderer seg selv gjennom selvrefleksjon, og kan i denne sammenheng brukes for å forstå hvordan og hvorfor man velger å forbedre og utvikle selvet. «Selvet» forstås i denne oppgaven som *den totale summen av et individs tanker og følelser om seg selv som et tenkende objekt* (Rosenberg 1979).

Konseptet om selvet forstås også i sammenheng med oppførsel og hvordan man presenterer seg selv i samhandling med andre (Leary & Tangney 2003:69). Forståelsen av selvet er også en dynamisk prosess, og gjennom interaksjoner mellom individer og deres sosiale og fysiske miljø utvikles stadig individers personlighet og individers forståelse av seg selv (Tesser 2002:190). Idéen om at man har flere «selv» er ikke ny innen psykologisk og sosiologisk teori, og Goffman (1959), og Jung (1953) skiller mellom et offentlig selv, forstått som den måten man presenterer seg selv for andre, og individers indre selv (Bargh et. al 2002:34). Den ekte individualiteten er den man finner i det ubevisste indre selvet, i motsetning til i det bevisste egoet (ibid:34).

2.4.2 Internett sin påvirkning på forståelsen av selvet

Vi ser annerledes på oss selv når vi ser våre bilder gjennom dataskjermens speilbilde, både en-til-en og som en del av det kollektive internett (Turkle 1999:643). Fremveksten av dataskinner som et verktøy for å skape og forme oss som mennesker gjør at forståelsen av selvet må forstås som mer mangfoldig og fleksibel enn den gjorde tidligere (ibid:643). I den virtuelle verden kan man skape og projisere konstruerte identiteter, og «pynte» og endre på den forståelsen av det selvet man har.

Internett sine muligheter for anonymisering åpner muligheter for deltakerne til å uttrykke og utforske deler av seg selv som de ikke har hatt muligheter til i den fysiske verden (Turkle 1999:643). Det at brukere kan velge i hvilken grad de ønsker å delta i interaksjon og ha mulighet til å forandre hva og hvordan de ønsker å kommunisere med andre, gir brukerne en større kontroll enn det som er mulig i interaksjon i den fysiske verden (Hamburger et. al 2002:125). Man kan slette og omformulere teksten på internett både før og etter at den er blitt

skrevet, og velge å fjerne eller legge til bilder på sosiale medier for å fremstille seg selv på ulike måter. Internett gjør det også mulig for brukerne å fritt melde seg helt ut av interaksjonen ved å «logge av og på» som de vil på en måte som ikke fungerer i vanlig sosial interaksjon (ibid:125). Selv om man alltid kan forlate eller melde seg ut av en samtale er dette langt enklere når det kan gjøres med et tastetrykk. Ved å slette profilen sin kan man begå et «virtuelt selvmord» av den virtuelle identiteten og starte på nytt.

På internett er man fri til å uttrykke seg på måter som ikke er mulig i den sosiale sfære fordi kostnaden og risikoen for sosiale sanksjoner på hva vi uttaler oss om er redusert (Bargh et. al 2002:35). Det samme gjelder for å dele sider av seg selv som er negative eller «tabu». I avvikende og kriminelle miljøer på nett kan man dele erfaringer og tanker som ellers i samfunnet ville ført til sosiale og juridiske konsekvenser (Jewkes & Sharp 2003:9).

2.4.3 Gruppedannelse på nett

Jewkes og Sharp (2003:2-3) skriver at internett har gitt oss muligheten til å *presentere* oss selv og til å *skape* oss selv, og på grunn av sitt vesen gir en ytringsfrihet ulik noe vi tidligere har opplevd i den fysiske verden. Internett kan også fungere som en møteplass for personer med like interesser og skaper forum der informasjon og erfaringer blir delt, noe som bidra til å legitimere interesser som blir mislikt av utenforstående (Jewkes & Sharp 2003:9). For å få utnyttet det konstruerte virtuelle selvet er brukerne avhengige av å kunne uttrykke deler av sitt ekte selv og få sosial anerkjennelse av andre for det som uttrykkes (Hamburger et. al 2002:126). Det er derfor viktig å tilhøre et virtuelt sosialt miljø som man identifiserer seg med, og det er slik det kan dannes virtuelle subkulturer.

Siden konseptet om selvet, både i den fysiske og den virtuelle verden, forstås som en dynamisk prosess som påvirkes av dem vi omgås med kan vi forstå hvordan subkulturen man er en del av former og påvirker individers forståelse av seg selv. Hvilke verdier som anerkjennes til enhver tid i disse subkulturene blir viktige ettersom medlemmene streber mot å oppnå dem.

2.4.4 Har internett en så stor påvirkning på vårt sosiale liv?

Tyler (2002) kritiserer psykologisk teori som hevder at internett fører til svakere sosiale bånd, og at det har en negativ virkning på sosial interaksjon. Han viser til forskning på ungdoms bruk av kommunikasjon på internett som viser til at den er svært lik tradisjonelle former for sosial interaksjon blant ungdom (Tyler 2002:197).

McKenna & Bargh (2002:59) skriver at «there is no simple main effect of the internet on the average person», men at det derimot kan fungere som et verktøy for personer for å overkomme sosiale problemer som kan oppstå i tradisjonell sosial interaksjon. Selv om internett har forandret og stadig forandrer måten vi kommuniserer på, er det ikke nødvendigvis slik at kommunikasjon via internett fører til fundamentale forandringer i individers personlige og sosiale liv (Tyler 2002:204). Det kan heller forstås slik at man inkorporerer internett og sosiale medier som et nytt verktøy for å supplere bruken av tradisjonelle måter å sosialiseres på, slik telefonen og e-posten gjorde tidligere.

2.5 Tidligere forskning

Det er gjort mye forskning på graffiti og signaturgraffiti innenfor kriminologi, sosiologi og kunst- og kulturstudier. En av de første tekstene som skriver om signaturgraffiti som en subkultur er Richard Lachmann sin artikkel *Graffiti as Career and Ideology* (1988). I denne teksten presenterer han, basert på intervjudata, hvordan graffitimalere skaper egne verdier og karrierer gjennom sosial interaksjon med andre graffitimalere, publikum og politi. Lachmann ser på hvordan graffitimalere avviser hegemoniske verdier i samfunnet til fordel for å oppsøke «fame» (anerkjennelse) i sin egen subkultur og dermed søker til en «karriere» innenfor signaturgraffitimaling. Nancy Macdonald (2001) sin forskning på graffitimalere i New York og London utforsker videre konseptet om signaturgraffiti som karriere, og hvordan graffiti kan være et verktøy for å utøve maskulinitet. Hun diskuterer også konflikten mellom lovlig og ulovlig graffiti og hvorfor signaturgraffiti distanserer seg fra andre kulturelt godkjente former for graffitikunst.

Jeff Ferrell har skrevet en rekke artikler og tekster om graffiti, men mest kjent og dekkende er boken *Crimes of Style* (1996) der han bruker kulturell kriminologi knyttet opp mot konseptet om stil for å forklare subkulturell deltakelse. Boken er todelt og beskriver ved å bruke kulturell kriminologi, hvordan graffitimalere uttrykker sin subkulturelle stil gjennom signaturgraf-

fiti og hvordan kontrollapparater slår ned på og kontrollerer subkulturen. Ferrell presenterer også en såkalt «spot theory» om viktigheten av graffitiens plassering i byrommet (Ferrell & Weide 2010), og skriver også om hvordan signaturgraffiti på godstog fungerer som en måte for graffitimalere til å nå ut til og kommunisere med graffitimalere i andre byer (Ferrell 1998b).

Sosiologen Gregory J. Snyder sin bok *Graffiti Lives* (2009:147-157) ser på hvordan graffitimalere bruker graffitimagasiner og filmer for å nå ut til et større publikum, men at de har en begrenset rekkevidde fordi de må fysisk sendes og betales for av de graffitimalerne som vil lese dem. Snyder utforsker også kontrollen av graffiti og fastslår at «broken windows» teorien som fastslår at blant annet graffiti i byrommet vil føre til økt kriminalitet ikke er treffende fordi signaturgraffiti har en høyere konsentrasjon i lavkriminalitetsområder fordi det er der flest folk ferdes og graffitimalerne ønsker å bli sett (Snyder 2009:50).

I norsk forskning er Cecilie Høigård sin bok *Gategallerier* (2007) er trolig den beste og mest gjennomgående dokumentasjonen av signaturgraffiti i Norge og Skandinavia og presenterer flere sider av subkulturen. Blant annet skriver hun i detalj om graffitiens estetikk, norsk graffitihistorie, kontrollinstansene i Skandinavia sine holdningskampanjer og straffeutførelse mot graffitimalere og hvilke effekter disse hadde for de enkelte malerne og graffitimiljøet, om graffitimalernes personlige gevinster av å male ulovlig graffiti og om hvorfor diskursen rundt graffiti i samfunnet er slik den er. Høigård dokumenterte graffitimiljøet slik det var i sin tidlige begynnelse og på 90-tallet. Hun beskriver en subkultur med ungdommer, de som i dag vil bli ansett som veteraner i miljøet. Jakob Kimwall sin bok *The G-Word* (2014) dekker også fremveksten av signaturgraffiti og den Skandinaviske nulltoleransepolitikken på 90-tallet, men med utgangspunkt i Sverige. Den mest dekkende boken som dekker norsk hip hop kultur, og som også omtaler graffiti-subkulturens fremvekst og opphav er Øyvind Holens bok *Hip-hop-hoder* (2004).

Avramidis & Drakopoulou (2015) skriver i sin artikkel om hvordan signaturgraffiti finner sted på internett og hvordan dette kan føre til at graffitimalere kan lære av hverandre og hvordan bilde kan påvirke interaksjonen mellom graffitimalere. Forskning på signaturgraffiti på sosiale medier og som en del av et globalt samfunn er det derimot lite å finne av, og er hvorfor det er det denne oppgaven ønsker å legge frem og tillegge til denne litteraturen.

2.6 Epistemologi

Det forskningsstandpunktet som en forsker tar går lenger enn det praktiske rundt å skrive forskning. Dette er fordi valgene man tar er inspirert av de verdiene som vi innehar. Disse iboende verdiene former og påvirker hvordan vi forholder oss til og utøver forskning, og på denne måten hvordan vi behandler datasettet. Det er uunngåelig å ikke la våre personlige meninger verdier prege forskningen fordi «the sociologist [...] is also a living human being» (Berger 1977:20). Vi må dermed strebe etter å forsikre oss om at forskningen vi produserer er verdinøytral.

Kanskje spesielt i etnografisk forskning er det vanskelig å frasi seg personlige verdier og følelser fordi man er såpass tett på datasettet som man bruker.

2.7 Avslutning

Dette kapittelet har forklart de teoretiske hovedperspektivene som vil danne grunnlaget for analysen og diskusjonen av datasettet. Oppgaven vil ved hjelp av de innsamlede dataene forsøke å forstå og svare på hvordan signaturgraffiti kan forstås som en subkultur som deler et eget sett med symboler, mening og kunnskap, og uttrykker det gjennom en subkulturell stil. Subkulturen signaturgraffiti, og medlemmene av den, vil forstås i lys av kulturell kriminologi, som del av og en motstand mot de dominerende kulturelle strømningene i samfunnet, og med dette forstå hvordan kulturen er i en stadig dynamisk bevegelse. Subkulturens adaptasjon og bruk av internett og sosiale medier vil forstås som en effekt av sosiale mediers posisjon i den hegemoniske kulturen.

Ved hjelp av teorier om hvordan man kan forstå konseptet om selvet som den totale summen av et individs tanker og følelser om seg selv, og hvordan internett og sosiale medier påvirker hvordan individer ser på seg selv og miljøene de deltar i, vil oppgaven analysere hvordan medlemmene bruker disse teknologiske verktøyene i iscenesettelsen av seg selv og hvordan dette påvirker subkulturen som helhet.

Andre kriminologiske og sosiologiske teorier og begreper enn de som er presentert i dette kapittelet vil anvendes og redegjøres for i løpende tekst i oppgavens analyse og drøftingskapitler (kapittel 4-6). Disse teoriene vil supplere det teoretiske rammeverket som har blitt presentert.

3 Metode

Denne oppgaven baserer seg på et variert sett av kvalitative data. Ved å bruke en blanding av etnografisk metode, intervjudata og netnografi består oppgaven av et datasett som kan gi ulike perspektiver for å besvare forskningsspørsmålet.

Jeg valgte å benytte meg av en semistrukturert intervjumodell hvor jeg ga graffitimalerne mulighet til å komme med innspill, tanker og vinklinger (Kvale & Brinkmann 2015). Da jeg startet intervjuene var jeg åpen for flere vinklinger til hvilke temaer oppgaven ville ta for seg, og det var de eksplorative kvalitetene som semistrukturerte intervju tilbyr som gjorde at temaet om sosiale medier ble tatt opp, og som endte opp med å forme oppgavens forskningsspørsmål og analyse.

Da datasettet viste hvilken rolle sosiale medier spiller i hverdagslivet til graffitimalerne ble det tydelig at det kunne være fruktbart å utforske det virtuelle samholdet blant graffitimalerne. En graffitimaler jeg møtte for første gang spurte meg bare 15 minutter inn i samtalen om jeg hadde en Instagram-profil slik at jeg kunne følge han og se bildene han hadde lagt ut, og det ble klart for meg at for å forstå subkulturen slik den praktiseres i 2017 måtte de digitale praksisene også undersøkes. Jeg valgte å benytte meg av netnografisk metode for å undersøke og loggføre subkulturens aktivitet på Instagram.

Å ha en etnografisk tilnærming til oppgaven falt naturlig da graffitimalerne jeg intervjuet inviterte meg med for å observere når de skulle ut og male graffiti. I tillegg til muligheten for å observere hva som skjer i praksis når graffitimalere er ute, bidro det først og til at graffitimalerne ga meg mer tillit og ble mer åpne om hva de ville dele i samtaler og intervju. På denne måten kunne jeg innta en «lærlingerolle», der jeg genuint var interessert i å forstå uttrykkene, symbolene og subkulturen som helhet (Wedel 1991:34-36).

3.1 Utvalget

Utvalget består av syv planlagte intervjuer, hvorav et er et gruppeintervju med tre graffitimalere. Disse graffitimalerne var alle menn fra tidlig i tjuårene til slutten av trettiårene ved intervjutidspunktet og hadde variert kjennskap til hverandre. Alle hadde vært eller var på intervjutidspunktet aktive signaturgraffitimalere og brukte også sosiale medier for å publisere ulov-

lig graffiti, men i forskjellig grad. Kombinasjonen av tilgang til graffitimalernes profiler på sosiale medier og intervjudata gjorde det mulig å se på samspillet mellom måten graffitimalerne fremstilte seg selv på under intervju og på sosiale medier.

Selv om fokuset i intervjuene var å snakke om graffiti og graffitimiljøet la jeg også merke til at dette var menn med svært ulike personlige liv. Det er kanskje naturlig når det er et såpass stort aldersspenn blant intervjuobjektene. Graffitimalerne jeg intervjuet varierte stort i alder og i posisjon i graffitimiljøet, noe som ga meg muligheten som forsker til å få ulike perspektiver på hvordan subkulturen oppfattes av graffitimalerne.

I tillegg til de planlagte intervjuene består utvalget som nevnt av feltnotater fra flere etnografiske feltøkter. Tre ganger har jeg blitt med graffitimalere ut for å observere at de malte ulovlig graffiti på tog, hustak og vegger i Oslo. Jeg har også vært på to arrangerte graffitifilmvisninger hvor rundt hundre graffitimalere deltok. I tillegg til disse feltøktene har jeg dratt til stedene der man lovlig kan male graffiti i Oslo som fungerer som oppholdssted for graffitimalere. Det er tre slike oppholdssteder i 2017: Gamlebyen Sport og Fritid (GSF), «Torshovveggen» og i området rundt Hausmania i Brenneriveien. Her har jeg hatt flere uformelle samtaler med graffitimalere.

Fordi denne oppgaven også utforsker hvordan subkulturen av signaturgraffiti fungerer på internett er netnografisk metode også blitt benyttet. Det netnografiske datasettet til denne oppgaven består av 336 bilder fra applikasjonen Instagram, som er bilder av profiler, bilder som graffitimalere har delt, og kommentarene under disse bildene. I tillegg til bildene har jeg også funnet og sett 16 graffitifilmer, de fleste av dem fra Norge. Oppgavens styrke er i det at den baserer seg på et variert utvalg av data som kan gi en unik innsikt i graffitimalerne selv, subkulturen de er en del av, og det som kan forstås som en virtuell subkultur.

3.2 Intervju

3.2.1 Rekruttering

Jeg har gjennomført totalt syv intervjuer med ni graffitimalere, hvorav tre av disse intervjuene ble samlet inn i forbindelse med skrivingen av bacheloroppgaven min i 2015. Intervjudataene som blir presentert i denne oppgaven omhandler sosiale mediers rolle i subkulturen, og har ikke blitt benyttet i bacheloroppgaven, da dens omfang ikke var tilstrekkelig for å kunne gå

inn på dette temaet. Jeg fikk tilgang til disse intervjuene ved å bli kjent med en graffitimaler som fortalte meg om subkulturen og ga meg et innblikk i graffitimiljøet. Rekrutteringen til intervjuene gjort i forbindelse med denne oppgaven har foregått ved hjelp av feltarbeid, gjennom venner og bekjente og gjennom dem jeg allerede hadde intervjuet.

3.2.2 Gjennomføring

Det finnes flere måter å gjennomføre et intervju på, og jeg oppdaget tidlig at den mest egnede formen for mine informanter var å benytte seg av *en eksplorativ uformell intervjusetting* der jeg begynte som smått å bare snakke om graffiti generelt og så følge opp de tråder og beskrivelser som informantene la frem. Denne intervjusettingen var det som gjorde meg oppmerksom på sosiale medier sin rolle i subkulturen og ga meg dermed en ny innfallsvinkel til temaet jeg ønsket å utforske (Kvale & Brinkmann 2015:141). I disse intervjuene har jeg bevisst prøvd å stille spørsmål for å forstå sammenhengen mellom den virtuelle og den fysiske subkulturen og hvordan internett brukes som et middel og som inspirasjon for graffitimalerne. Intervjuobjektene jeg har hatt kontakt med har vært i varierende alder og kan forstås som å tilhøre ulike «generasjoner» av graffitimalere.

Ved å spille en rolle som uerfaren om subkulturen fikk jeg en mulighet til å få graffitimalerne i tale ved å stille spørsmål om enkle og grunnleggende ting i graffitikulturen. Dette kan bli forstått som å innta en «lærlingrolle» (Wadel 1991:36). Ved å innta lærlingerollen når jeg møtte nye graffitimalere kunne jeg stille enkle, kanskje naive spørsmål, om alt fra sprayboksens oppbygning til kulturens verdier og de ville forklare det med stor interesse. Jeg ble fortalt av en graffitimaler at veldig mange føler at de blir feilaktig fremstilt i media og litteratur og at det derfor er en stor skepsis til utenforstående som vil intervju dem, og valgte derfor å skifte fremgangsmåte i neste intervju. Etter at jeg hadde vært med i felt og fått tilegnet meg et nivå av forståelse for subkulturell sjargong benyttet jeg dette til min fordel for å vise min kredibilitet og kunnskap og på denne måten få graffitimalerne i tale. Dette var spesielt gunstig i gruppeintervjuet der jeg opplevde at graffitimalerne var svært skeptisk til meg, min rolle, og på hvilken måte jeg skulle bruke deres uttalelser. Jeg hadde heller ikke møtt de tre graffitimalerne før tidspunktet da intervjuet skulle finne sted, og intervjuet hadde blitt satt opp av en bekjent av meg. De stilte meg spørsmål tilbake for å «teste meg», og da jeg viste at jeg hadde kunnskap om signaturgraffitiens regler og praksiser lettet stemningen. Jeg gikk altså gjennom en overgang fra rollen som lærling til å bli gradvis mer «utlært» i subkulturens sjargong, atferd og uttrykk, og dermed inntok jeg en annen rolle (Wadel 1991:45).

Jeg merket også en klar forskjell i samtaler med graffitimalerne jeg snakket med som jeg hadde vært sammen med når de hadde malt ulovlig. Da de tidligere hadde forholdt seg til meg som helt utenforstående og forklart meg det grunnleggende kunne de nå eksemplifisere det de snakket om med hendelser fra feltøktene, for eksempel i en samtale med «Ole» og han snakker om hvor lang tid han bruker på å male uttalte han «husker du når vi var på [sted], det tok jo bare ti minutter». Ved å vise at jeg var kjent med mye av den interne terminologien og hadde kunnskap om kjente graffitimalere i Oslo opplevde jeg at intervjuobjektene fikk et mer avslappet forhold til meg som intervjuer. De forholdt seg ikke lenger til meg som en annen, men som en som hadde et nivå av kunnskap og som kunne relatere til dem, selv om de ikke så på meg som en graffitimaler. I et intervju med en graffitimaler som jeg aldri hadde møtt før og som jeg hadde fått kontakt med gjennom en bekjent merket jeg en klar forandring i både kroppsspråk og tonefall fra begynnelsen og mot slutten av det nesten en times lange intervjuet. Fra det jeg oppfattet som en stor skepsis mot meg som «utenforstående» der han ga kortfattede generelle svar til at han interessert og åpent viste meg bilder av ting han personlig hadde malt.

3.3 Etnografi

3.3.1 Hva er etnografi?

Etnografi forstås som «the art and science of describing a group or culture» (Fetterman 1989). Etnografisk metode er å sette seg inn i hverdagslivet til de man forsker på for å studere deres sosiale liv og kulturelle praksiser (Robson 2002). Hensikten er å oppdage og utforske kulturelle betydninger av oppførsel, handlinger, hendelser og konteksten av grupper av mennesker. De som forskes på skal forskes på i deres naturlige omgivelser, noe som kan bidra til at deres atferd i mindre grad blir påvirket av forskerens tilstedeværelse. Dette gjør at man som forsker får som forsker et unikt innside-perspektiv på gruppen man studerer.

Basert på denne forskningsmetoden utarbeidet Ferrell & Hamm det de kaller en *ethnography on the edge* som et metodologisk rammeverk for å utforske etnografisk feltforskning som kombinerer lovlig og ulovlig, fysisk og profesjonell fare, glede, spenning og frykt i kriminologisk forskning (Ferrell & Hamm 1998:2). Emnet for denne typen forskning i felt er ikke bare den situerte virkeligheten av kriminalitet og avvik, men den eksistensielle virkeligheten til forskeren (ibid:8). Siden det er forskeren som til slutt produserer teksten, er det altså forske-

rens tolkninger som presenteres. Derfor argumenteres det for viktigheten av at forskeren personlig kjenner på de følelser og erfaringer som kriminaliteten og avvikenes gir dem som utfører de. Ferrell (1998b:27) kaller dette for det kriminologiske *verstehen*, et begrep lånt av Max Weber, for å beskrive prosessen om hvordan en forskers subjektive tolkning og opplevelse av handlingene kan skape en unik forståelse mellom forskeren og dem som studeres. Det skal noteres her at jeg i min datainnsamling aldri deltok i graffitimaling, men at jeg gjennom feltarbeid var deltakende i den forstand at jeg observerte og var til stede da graffitimalerne malte signaturgraffiti på tog, vegger, hustak og i tunneller, og vil argumentere for å ha fått delt noe av de subjektive opplevelsene som graffitimalere opplever.

Hvorvidt et etnografisk datasett er suksessfylt eller ikke er avhengig om hvorvidt det fremstår riktig for subjektene i feltet og for andre forskere i feltet. Selv om disse kan si seg uenige i forskerens tolkninger og konklusjoner, burde de likevel anerkjenne beskrivelsen og detaljene som korrekte (Fetterman 1989:21).

3.3.2 Mitt møte med graffitimiljøet

“Gaining access to most organizations is not a matter to be taken lightly but one that involves some combination of strategic planning, hard work and dumb luck” (Van Maanen & Kolb 1985:11)

Dette sitatet beskriver i stor grad min opplevelse med den etnografiske tilnærmingen til oppgaven. Da jeg i høsten 2014 ved en tilfeldighet ble bekjent med en som skulle vise seg å være graffitimaler, fikk han meg engasjert i subkulturen som jeg tidligere hadde begrenset kunnskap om. Han fungerte for meg som en «portvakt», ved at han åpnet for kontakt og ga meg tilgang til subkulturen ved å lære meg det grunnleggende og tilrettelegge for mine første intervjuer (Fangen 2010:67). Før dette møtet hadde jeg noe kunnskap til graffiti som kunst- og uttrykksform gjennom min erfaring med hiphop musikk og breakdance, men jeg hadde ikke kjennskap til noen personer som var en del av graffitimiljøet. Etter hvert som min kunnskap om miljøet og graffitikultur generelt økte ble jeg mer fascinert av temaet og begynte å planlegge å skrive en forskningsoppgave om subkulturen. Graffiti var som nevnt temaet for min bacheloroppgave fra 2015 hvor jeg gjennomførte noen av observasjonene som benyttes i denne oppgaven.

Datainnsamlingen har også vært et resultat av at jeg flere dager og kvelder har strategisk plassert meg på steder der jeg visste graffitimalere oppholdt seg for å få tilgang til samtaler med graffitimalere, men det var også dager der ingen ville prate med meg, eller jeg ble avvist. Denne kombinasjonen av planlegging, målrettet arbeid og ren flaks har preget arbeidsprosessen, og ført til at oppgaven er det den er.

3.3.3 Mine etnografiske observasjonsøker

Som nevnt i kapittel 3.1 har jeg gjennomført tre planlagte observasjonsøker der jeg har vært med graffitimalere som har malt ulovlig graffiti. Jeg har også deltatt på en arrangert visning av en graffiti-film. I tillegg til dette har jeg en rekke observasjonsøker fra de lovlige graffiti-veggene og samtaler med graffitimalere derfra.

Fangen (2010:15) skriver at kombinasjonen av intervju og deltakende observasjonsøker er nyttige for forskningen fordi de tillater forskeren å observere forholdet mellom hva som blir sagt i intervjuene og det man ser i en rekke situasjoner. De deltakende observasjonsøktene i felt gjorde også at jeg fikk muligheten til å møte personer som jeg ellers ikke ville fått tilgang til fra forskjellige og rivaliserende graffiti-crews¹. I feltobservasjonene hadde jeg også muligheten til å ta opp temaer og spørsmål som jeg ikke følte jeg fikk nok kunnskap om i intervjuene.

Jeg har gjennom hele prosjektet valgt å ha en åpen forskerrolle ved å informere de jeg har møtt og snakket med om at jeg er en masterstudent som skriver en masteroppgave om graffiti. Likevel, som jeg opplevde under feltarbeidet er det i noen tilfeller ikke så enkelt å skille mellom disse rollene i det man kommer i kontakt med nye personer i felt (Bryman 2012:433). Ved enkelte tilfeller kom de graffitimalerne jeg oppholdt meg rundt i snakk med andre graffitimalere, som gjorde at jeg til tider var deltakende i situasjoner der jeg går ut ifra at de vi møtte tolket det slik at jeg også var en graffitimaler. I disse tilfellene kan det forstås slik at jeg gjorde det Fangen (2010:14) kaller «skjult deltakende observasjon» ved at min rolle som forsker og hensikten med prosjektet ble kamuflert. Bryman (2012:433) kaller dette «covert ethnography». På grunn av at graffitimalere er selektive med hva de deler av informasjon også innad i miljøet (og spesielt til de de ikke kjenner) vil jeg ikke forstå dette som et stort etisk

¹ Vennegjeng som maler graffiti sammen og deler en crewsignatur

problem, men som en uunngåelig effekt av å være observatør i et dynamisk og stadig bevegende felt.

Selv om det er interessant å ha samtaler med dem man forsker på i felt er det mest interessante for feltarbeidere å observere og delta i samhandling informantene imellom (Wadel 1991:21). Det var en styrke at intervjuene ble gjort i forkant av den første etnografiske feltøkten da det gjorde at jeg allerede hadde kjennskap til sjargongen og dermed kunne vise et visst nivå av kunnskap i felt og visa versa var min felterfaring nyttig i intervjuene.

Etter hver økt i felt har jeg sittet meg ned og notert alt så detaljert som overhodet mulig, noe som har resultert i over 30 forskjellige dokumenter på til sammen 97 sider. Observasjonsøkterne på lovlivveggene har for det meste skjedd på dagtid da det er i dagslys at mesteparten av aktiviteten skjer der og har således gjort det relativt enkelt å notere i etterkant. Observasjonsøkterne der jeg selv har vært med og sett graffitimalere male ulovlig graffiti har derimot utelukkende skjedd på kvelds- og nattestid, noe som har ført til at notatskrivingen har måttet finne sted da jeg kom tilbake til leiligheten min, ofte i 4-5-tiden på natten. Det er min oppfatning at notatskriving i felt ville påvirket situasjonen i stor grad og gjort min jobb som forsker vanskeligere. For å ikke komplisere hukommelsen ytterligere har jeg takket nei til alkohol under øktene da det har blitt tilbudt.

3.4 Netnografi

3.4.1 Hva er netnografi?

Netnografi er en spesialisert form for etnografi som er tilpasset for å forstå sosiale verdener på nett. Kozinets (2010) skriver at det ikke er mulig å tilstrekkelig forstå alle delene av sosialt og kulturelt liv uten å forstå hvilken rolle internett og kommunikasjon via sosiale medier har for samfunnet. Han definerer netnografi som forskning basert på deltakende observasjon på nett (Kozinets 2010:60).

Netnografi er ikke å forstå som en ny metode som skal erstatte den tradisjonelle etnografien, men som et supplement for å tilby et fokus på teknologiers rolle i forskningen (Hine 2008). Når man bruker netnografisk metode er selve reisen inn i feltet virtuell, og består av «experiential rather than physical displacement» (Hine 2008:259).

3.4.2 Instagram

I datasettet til denne oppgaven finnes totalt 336 stillbilder fra ulike profiler fra Instagram av bilder publisert av graffitimalere og diskusjoner og kommunikasjon dem imellom.

Kozinets (2015:35) beskriver en type sosial opplevelse på nett der det å dele informasjon innenfor en spesifikk aktivitet eller interesse er hovedhensikten for interaksjonen mellom medlemmene. De holder sammen på grunn av sin felles interesse til tross for at menneskene bak profilene kan være svært ulike og få ulike opplevelser av interaksjonen. Hvor tette bånd disse ulike profilene har til hverandre er i varierende grad.

Mange av graffitimalerne hadde offentlige kontoer som gjør det mulig for hvem som helst med en Instagram-konto å få tilgang til bilder og kommentarer, men det var også en betydelig del som hadde private kontoer. Det betyr at man må sende en forespørsel om å få se bildene som eieren legger ut, som han eller hun da må godkjenne. Jeg sendte en slik forespørsel til alle private kontoer jeg kom over og fikk, kanskje overraskende, godkjent tilgang til majoriteten av dem jeg sendte forespørsel til. Et problem som oppstod i sammenheng med datainn-samlingen var at en del graffitimalere slettet profilene sine for så å starte dem opp igjen etter at de nådde et visst antall følgere. De publiserte også mange bilder av andre graffitimalere sine verk for på denne måten gjøre det vanskelig for utenforstående å kunne koble kontoen til en spesifikk signatur og dermed en fysisk person.

Alle profilene i datasettet opererer under pseudonymer og alle bilder og videoer som viser graffitimalerne selv er enten sensurerte av de selv slik at de ikke kan gjenkjennes, eller så viser de ikke ansikter.

Graffitimiljøet som et internettsamfunn er interessant i den forstand at det er et samfunn med en delt subkultur der medlemmene kommuniserer og gir tilbakemeldinger til hverandre, men også der mange av medlemmene kjenner hverandre også i den virkelige fysiske verden. Noen av medlemmene har aldri møtt hverandre og kan befinne seg hvor som helst i verden, mens andre har personlig kjennskap til hverandre. Siden den virtuelle og den fysiske subkulturen overlapper hverandre kan man si at graffitimiljøet som subkultur kan forstås som en hybrid. Ved å snakke med graffitimalere om hvordan de bruker, opplever og påvirkes av sosiale medier kan vi forstå samspillet mellom den virtuelle og den fysiske verden, og hvordan de påvir-

ker subkulturen som helhet og medlemmene i den. Hine ettersøker etnografisk forskning på akkurat dette temaet og skriver: «A key challenge for the future is to develop forms of ethnography that take seriously the social reality of online settings, whilst also exploring their embedding within social life» (Hine 2008:258).

Hine argumenterer for at denne metoden åpner for muligheten til å utforske den komplekse sammenhengen mellom “online” og “offline” sosiale rom. Kombinasjonen av netnografi og etnografi kan brukes til å forstå nettopp dette.

3.4.3 Graffitifilmer

I tillegg til stillbildene har jeg også undersøkt graffitifilmer som produseres og deles på internett og i fysisk format av graffitimalerne. På nett er de fleste av filmene tilgjengelige for offentligheten og kan finnes på diverse nettsider som YouTube, Vimeo, Facebook og Instagram, men noen deles bare i lokale kretser og i fysiske formater.

På grunn av det massive omfanget av graffitifilmer som finnes på nett har jeg valgt å fokusere mest på graffitifilmer fra Skandinavia, så vel som noen få filmer som gjentatte ganger ble nevnt i intervjuer.

3.5 Styrker og svakheter med datasettet

3.5.1 Intervjudata

I intervjuene fikk jeg muligheten til å gå mer i dybden på temaene jeg ønsket å snakke om å kunne ha mer kontroll over samtalen enn det jeg kunne i feltarbeidet. Spesielt fikk jeg gått mer inn i graffitimalerne sitt personlige bruk av Instagram og andre sosiale medier og meninger og synspunkter rundt dette. Jeg merket meg at der feltobservasjonene ga meg en unik innsikt i det estetiske og praktiske ved selve graffitimalingen og planleggingen som ligger i forkant, kunne intervjudataene i større grad bidra til å forstå personene bak og motivasjonen deres for å drive med signaturgraffiti.

3.5.2 Etnografi

Etnografisk metode forutsetter et åpent sinn om den gruppen eller kulturen man studerer, men etnografer besitter også partiskhet og forutbestemte forestillinger om hvordan mennesker skal oppføre seg, slik alle forskere gjør (Fetterman 1989:11).

I tillegg til å bygge på stil og symbolikk defineres også subkulturen av de kollektive erfaringene og følelsene som medlemmene deler (Ferrell 1999). Ferrell sin tolking av Max Webers begrep om det kriminologiske *verstehen*, om at fortolkende forståelse og sympatisk deltakelse i et miljø ved hjelp av etnografi kan gi en unik forståelse for å forstå en subkultur på som ingen annen metode kan oppnå (Ferrell & Hamm 1998:20-42, Ferrell 1999). Det er gjennom å utforske dette at man kan få tilgang på utøvernes fysiske og følelsesmessige selv, som Ferrell (1999:413) kaller «the most intimate of cultural spaces in which crime and crime control intersect». Han argumenterer videre på at å føle på følelsen med *edgework* sammen med andre kan skape et bånd mellom dem man forsker på og forskeren.

I feltobservasjonene lærte fikk jeg en innsikt i subkulturens terminologi og regler, noe som hjalp meg i møte og i intervjuer med nye graffitimalere da jeg kunne vise et visst nivå av subkulturell kapital, noe som ga meg kredibilitet og bidro til å få malerne til å være mer åpne og naturlige. Feltobservasjonene ga meg også en forståelse av hvor viktig denne subkulturen er for graffitimalerne. Selv i hverdagslige sammenhenger der de snakket med hverandre var graffiti et tema som var nærmest konstant. Hvilke filmer og klipp de hadde sett, hvilke bilder som hadde blitt opplastet av diverse malere, hvilke farger og dyser som passet sammen var bare noen av temaene som malerne snakket om.

3.5.3 Netnografi

En klar fordel med den netnografiske metoden er at den er alltid tilgjengelig via mobiltelefonen eller datamaskinen. Man kan som utenforstående konstant følge med på kommunikasjon og deling innad i det virtuelle miljøet, som i dette tilfellet er svært aktivt og benyttes av de fleste daglig av graffitimalerne. En klar fordel med netnografi som metode er at forskerens tilstedeværelse ikke vil påvirke dataene fordi graffitimalerne ikke vil vite at jeg leser deres kommentarer og ser deres bilder (Kozinets 2015:143). Instagram har per dags dato ingen funksjon som gjør at brukerne kan vite hvem som har vært inne på deres profil eller om det er tatt skjermbilder, så lenge profilen er satt som «offentlig».

Når man driver med netnografisk forskning mister man det menneskelige kroppsspråk og tolkning av hvordan ting sies i form av tonefall og ansiktsuttrykk. I intervju og feltarbeid i den fysiske verden forholder man seg til mennesker direkte, mens på internett må man tolke ord og bilder på en skjerm. Det er derfor viktig å forstå hvordan kommunikasjonen kan bli endret i overgangen fra ord til tekst, og å være bevisst på at presentasjoner på nett i mange tilfeller er en mer sofistikert og vurdert presentasjon av seg selv (Kozinets 2015:73). På denne måten kan man tolke det slik at den virtuelle presentasjonen av selvet som man møter når man gjør netnografi er mer konstruert enn den måten forskningsobjektene presenterer seg selv i intervju og i feltobservasjoner.

Enda vanskeligere blir dette når kommentarer supplementeres med «emojis» og deres subkulturelle betydning. For eksempel oppdaget jeg at det ofte ble kommentert en emoji av en bombe i kommentarfeltene til graffitimalerne. Da jeg gjennom intervjuene oppdaget at begrepet «å bombe» betyr for graffitimalerne å male signaturen sin flere ganger på et sted, oppdaget jeg at denne emojien kunne forstås som et subkulturelt symbol.

Hine (2008) argumenterer derfor for at tolkninger om mennesker med netnografi som metode er mest gunstig i kombinasjon med etnografi slik at man får tilgang til de menneskelige aspektene ved dem man forsker på i tillegg til slik de fremstår på nett.

3.6 Etikk

3.6.1 Min rolle

Når man forsker på en illegal subkultur er det viktig å være selvbevisst om sin egen posisjon (Macdonald 2001:51). Hvis man feiler i måten man presenterer seg selv på risikerer man å miste tillitt av de man ønsker å få kontakt med og kan bli utfryst. Hadde jeg ikke hatt en portvakt som ønsket å hjelpe meg å få kontakt med feltet hadde det vært veldig vanskelig å oppnå og opprettholde kontakt da graffitimiljøet er kjent for å være svært lukket (Høigård 2007, Ferrell 1996, Kimwall 2014, Snyder 2009). For å holde meg oppdatert i miljøets interne konflikter og oppgjør måtte jeg stadig studere veggene i byrommet og følge med på utviklingen. Jeg oppdaget at den beste måten å få kontakt med en ukjent graffitimaler var å nevne et spesifikt sted jeg hadde sett graffitien hans da han fortalte meg navnet sitt. Bruken av sosiale medier

gjorde denne stadige oppdateringen enklere for meg som forsker da den var alltid tilgjengelig via mobiltelefonene min.

På grunn av miljøet sin strenge oppbygning og interne regler og hierarki var jeg hele tiden bevisst på å ikke fortelle graffitimalerne hvem andre jeg hadde snakket med og intervjuet, til tross for at jeg mistenkte at de kunne ha kjennskap til hverandre eller til og med være venner. Dette gjorde jeg av hensyn til de jeg hadde snakket med, men også fordi jeg oppdaget viktigheten av graffitimalernes navn og hvordan å nevne et navn kunne like mye føre til å miste kredibilitet som å gi det.

Det oppstod flere situasjoner hvor jeg ønsket å spørre graffitimalerne om jeg kunne få bli med dem ut når de skulle male ulovlig graffiti, men av etiske hensyn valgte jeg å ikke spørre da det kunne ført til at jeg oppfordret dem til å begå ulovlige handlinger. Det er likevel ikke mitt inntrykk at de jeg var i kontakt med ville dratt ut «for min del», og de gangene jeg fikk være med var det av hensyn til meg og de ulovlige handlingene ville funnet sted uansett om jeg var tilstede eller ikke.

3.6.2 På grensen og over grensen for loven

Ulovlig graffiti rammes av straffeloven §§ 291-292 der det betraktes som skadeverk eller grovt skadeverk avhengig av skadeomfanget (Straffeloven 1902). I feltobservasjonene knyttet til denne oppgaven har jeg sett loven bli brutt uten å varsle myndighetene. Dette er straffbart i følge Straffeloven § 391 som «medvirkning» til hærverk, til tross for at jeg personlig aldri tok i en sprayboks eller klippet hull i et gjerde. Jeg vil argumentere for at siden graffiti ikke er handling som påfører andre personskade (utenom i form av økonomisk skade), så var det rettferdiggjort fordi det ga meg et unikt forskningsperspektiv for å forstå subkulturen. Når man driver med etnografi av kriminelle miljøer er det umulig for forskere å distansere seg helt fra dem man forsker på og de juridiske gråsonene som de befinner seg i (Ferrell & Hamm 1998:25).

3.6.3 Samtykke

Alle intervjuobjektene i denne oppgaven er over fylte 18 år så de har derfor alle vært i stand til å gi samtykke selv. Dette er også grunnen til at jeg ikke har søkt etter graffitimalere under fylte 18 år.

På grunn av graffitimalernes generelle skepsis til utenforstående har jeg valgt å informere om samtykke muntlig, både i intervju og i felt. Slik jeg tolket intervjuobjektene så ville det å be om å få et skriftlig samtykke preget intervjuene ved at de ville blitt opplevd som mer formelle enn ønskelig og påvirket min rolle og hvilke data som ville blitt presentert. Det er også tenkelig at noen av intervjuene ikke ville funnet sted om jeg hadde krevd å få en signatur. I intervjuene har alle blitt informert og samtykket til at det blir tatt lydopptak av samtalene og at samtykket når som helst kan trekkes tilbake. De har også blitt informert om at all deltakelse er frivillig. Jeg ser ikke dette som etisk problematisk, og som Kvale & Brinkmann (2015:98) skriver: «Mens etiske krav som fullt informert samtykke er spesielt relevant i medisinske forsøk med høy risiko, er de ofte unødvendige og ugjennomførbare i feltundersøkelser og intervjuer med lav risiko».

I det etnografiske feltarbeidet har det ikke vært mulig å få skriftlig samtykke fra alle jeg har snakket med fordi selve samtalene har skjedd i en uformell ustrukturert setting. Jeg har derimot sørget for å fortelle alle at jeg selv ikke er (og aldri har vært) graffitimaler og at jeg skriver en masteroppgave om graffitimiljøet. Jeg har også valgt ikke å stille spørsmål om sensitive eller personlige personopplysninger om de jeg har snakket med fordi det ikke har vært relevant for oppgaven. Kvale & Brinkmann (2015:105) skriver at «[i etnografisk feltarbeid] vil intervjuene kanskje utgjøre korte øyeblikk i en mye lengre periode med deltakerobservasjon. I denne formen for kvalitativ forskning kan det av og til være vanskelig å avgjøre når det mer uformelle samspillet slutter og et intervju begynner». Dette kompliserer kravet om at alle forskningsobjektene skal oppgi et informert samtykke.

Når det gjelder samtykke på nett så har det ikke vært mulig å oppnå da det ville umuliggjort innsamling av data.

3.6.4 Validitet & reliabilitet

I forbindelse med datasettet og det at det er gjort intervjuer er det viktig å se på sitatenes *reliabilitet* og *validitet*. Med reliabilitet menes det hvor pålitelige forskningsresultatene er, og at intervjudataene er blitt korrekt transkribert, og dermed gjenfortalt, i oppgaven (Kvale & Brinkmann 2015:211). Det er viktig at sitatene er pålitelige, noe som kan forhindres ved å høre gjennom lydopptakene av intervjuene flere ganger og dermed sjekke at man ikke har feiltolket hva som har blitt sagt.

Siden denne oppgaven er en kvalitativ oppgave basert på et utvalg intervjuer er det ikke mulig å generalisere funnene for å gjelde alle, og det er heller ikke målet med kvalitativ forskning. I kvalitativ forskning er målet å kunne gi en dypere forståelse av temaer og utforske nyanser, hvilket gjør det vanskelig å matematisk teste reliabiliteten til dataene. I motsetning til kvantitativ forskning er det ikke like enkelt å teste reliabiliteten til datasettet, men det kan gjøres ved å gi en tilstrekkelig redegjøring for fremgangsmåte og forskningsprosessen (Johannesen et. al 2013:230). Dette kravet kan oppfylles blant annet ved å gjøre vedvarende observasjon. Jeg mener denne oppgavens kombinasjon av etnografi, intervju og netnografi, kombinert med en tidligere datasamling fra 2014, oppfyller dette kravet og gjør datasettet mer pålitelig.

Med validitet menes det at studiet undersøker det den er ment til å undersøke (Kvale & Brinkmann 2015:137). Validitet gjennomsyrrer hele forskningsprosessen i den forstand at den omhandler den metoden som blir benyttet, forskeren som person, forskerens «moraliske integritet», og det Kvale & Brinkmann kaller «praktisk klokskap», som handler om forskerens evne til å reflektere og diskutere (ibid:277). Validiteten kan sjekkes ved at forskeren er kritisk til sine egne funn, og dermed sjekker kilder flere ganger, har et kritisk syn til sine fortolkninger, uttrykker sitt perspektiv på emnet som studeres og motvirker en selektiv forståelse og skjev fortolkning (ibid:279). Jeg har vurdert og gått gjennom alle disse punktene for å forsøke å opprettholde validiteten i dette prosjektet.

3.6.5 Offentlig eller privat rom på nett

I følge Kozinets (2015:142) er ikke internett et sted eller en tekst i klassisk forstand, og det kan heller ikke dekkes av den klassiske forståelsen av offentlig eller privat rom. Slik Instagram fungerer får de som eier Instagram-profiler velge mellom å sette kontoen sin som «offentlig», som vil gi hvem som helst tilgang til bilder og kommentarer, eller som «privat»,

som gjør at eieren må godkjenne alle som skal få tilgang til profilens bilder og kommentarer. Datasettet samlet i denne oppgaven er en kombinasjon av bilder og kommentarer fra både offentlige og private Instagram-profiler. Alle profilene består av pseudonymer og selv om man kan koble flere av dem opp mot en graffitisignatur er det svært vanskelig å koble signaturen opp mot den personen som står bak profilen.

Man kan diskutere hvorvidt det man deler på sosiale medier er å regnes som privat eller som offentlig rom. Instagram-profiler er laget for å være knyttet enkeltpersoner eller bedrifter for å presentere seg selv, og kan på denne måten tydelig knyttes opp mot at det er enkeltpersoners private rom. Fordi mange sosiale medier, inkludert Instagram, styres av brukerne selv kan man se de som «selvregulerende systemer», der brukerne selv bestemmer grensene mellom hva som er privat og hva som er offentlig (Lewis et. al 2008:96). I motsetning til andre rom der reguleringer er tydelig, juridisk og ekstern pålagt er grensen mellom offentlig og privat rom implisitt, normativt og internt regulert av brukerne selv (ibid:96). Om man ikke ønsker at andre skal få tilgang til det som deles må brukerne selv velge å sette profilene sine på «privat» og godta hver enkelt «følger». I datainnsamlingen til oppgaven har jeg brukt bilder fra profiler som på tidspunktet var satt på «offentlig» og dermed også er tilgjengelig via søkemotorer som *Google*.

3.6.6 Anonymisering

Jeg har valgt å anonymisere alle intervjuobjekter i denne oppgaven og alle personene jeg har møtt i etnografisk feltarbeid. I tidligere forskning på graffiti har forskere valgt å benytte seg av «graffitinavnet» til intervjuobjektene (Høigård 2007, Ferrell 1996, Macdonald 2001 Snyder 2009). Jeg har i denne oppgaven valgt å ikke følge denne tradisjonen, og heller bruke fiktive navn. Dette er for å beskytte informantene som beskriver ulovlige handlinger mot at deres utsagn skal kunne brukes mot dem av kontrollapparater, men også for å ikke risikere interne konflikter i graffitimiljøet basert på deres utsagn i oppgaven.

Anonymitet kan ses sammen med begrepet *konfidensialitet*, som handler om at man ikke datasettet skal avsløre den personlige identiteten til enkeltpersoner som det skrives om (Fangen 2010:196). For å sikre konfidensialiteten til graffitimalerne har jeg valgt å ikke bruke graffitimalernes personlige navn eller deres signaturer i oppgaven, i tillegg til å ikke si deres eksakte alder. Grunnen til at jeg unngår å si alder, men heller omtaler de som «eldre» og «yngre»

graffitimalere er fordi miljøet ikke er stort nok til at det internt i subkulturen kan avsløre hvem enkeltpersoner er. Jeg har heller ikke valgt å beskrive nøyaktig hvilke steder jeg har gjort feltarbeid utenom de vanlige møtestedene der mange graffitimalere møtes, fordi tidspunktet og plasseringen kan avsløre hvilke signaturer som ble malt og dermed avsløre hvem graffitimaleren er. For å bevare det Fangen (2010:197) kaller *intern konfidensialitet*, det vil si at informantene kan kjenne igjen hverandre i oppgaven, fortalte jeg aldri de ulike malerne hvem andre jeg hadde snakket med, med unntak av de som direkte hadde blitt henvist av andre graffitimalere.

I tillegg har jeg valgt å anonymisere alle stillbildene fra Instagram, til tross for at disse består av pseudonymer og ikke graffitimalernes egne navn. Grunnen for dette er at det likevel er en risiko for at forskningsobjektene kan gjenkjennes av tredjeparter og at internetprofilene kan kobles direkte til personen som står bak (Kozinets 2015:153). Bare jeg har tilgang til lydopptak og transkripsjoner av intervjuene da de er lagret og sikret med et passord bare jeg kjenner, og lagret på min personlige datamaskin som også er beskyttet med passord. Etter oppgaven er ferdig vil dette slettes.

4 Signaturgraffiti som subkultur

Dette kapittelet vil ta for seg hvordan man kan forstå signaturgraffiti som en subkultur med interne normer og verdier, og hvordan de subkulturelle medlemmene bruker denne subkulturen i iscenesettelsen av seg selv. Kapittelet er delt opp i fem deler som forklarer hvordan denne subkulturen er bygget opp: Subkulturens krav til selve produktet, graffitiverket, og hvordan graffiti-malerne gjennom produktet uttrykker sin egen subkulturelle stil, kartlegging av subkulturens mest sentrale normer og verdier, den ulovlige handlingen av å male signaturgraffiti sin egenverdi for de individuelle malerne, og hvordan signaturgraffiti kan forstås som en motstandskultur mot de dominerende kulturelle verdiene i samfunnet.

I sin beskrivelse av den kriminelle subkulturen av hasjselgere langs Akerselva i Oslo skriver Sandberg & Pedersen (2009:61) at guttene har et hierarkisk system der de er bevisste på sin egen og andres posisjon i subkulturen. Denne sosiale organiseringen blir holdt oppe av normer og regler som understøttes av sanksjoner og gevinster. Dette er også tilfellet i graffiti-miljøet. I dette kapittelet vil jeg gå gjennom hvilke normer og verdier graffiti-miljøet består av, og hvilke personlige gevinster som driver graffiti-malerne til å være en del av subkulturen. Til slutt vil jeg forklare hvordan graffiti-miljøet kan forstås ikke bare som en subkultur, men også som en motstandskultur til de dominerende normene og verdiene i samfunnet.

4.1 Produktet

4.1.1 Signaturen

Signaturgraffiti avviker fra mange andre subkulturer ved at medlemmene vil uttrykke seg gjennom *produktene* sine, selve graffitien, og ikke for hvordan de uttrykker seg i form av klær, utseende og personlige forhold. Kjønn, etnisitet, sosial klasse, klesstil, legning, musikksmak og sosiale nettverk vil alltid være sekundært til hvordan og hvor ofte man lager graffiti (Snyder 2009:163).

Det er gjennom graffiti-navnet at malerne skaper sin subkulturelle identitet (Høigård 2007:38). Graffiti-malerne introduserte seg med graffiti-navnet sitt, signaturen, i samtlige intervjuer og samtaler jeg hadde, og flere av dem kjenner jeg fortsatt ikke fødselsnavnet på. Da jeg gjorde feltarbeid var dette også en gjennomgående trend. På mange måter så kan signaturen forstås som en subkulturelt «selv» som malerne påtar seg og reflekterer over. Ved å ta på denne iden-

titeten som signaturen representerer kan graffitimalere omgås og uttrykke seg i en felles subkultur (Høigård 2007:38). Fordi graffitimalerne i så stor grad forstår seg selv, i hvert fall i forhold til andre medlemmer, gjennom signaturen sin er det ikke uvanlig at graffitimalere kjenner til andres signaturer og rykte uten at de personlig har møtt personene bak (Ferrell 1996:59). Det var heller ikke uvanlig at de som hadde blitt kjent gjennom subkulturen gjerne omtalte hverandre ved å bruke hverandres signaturer, mens de som var venner fra før av gjerne brukte hverandres fødselsnavn.

Alle signaturgraffitimalerne har minst en signatur slik at de andre medlemmene kan gjenkjenne hvem som har vært der, men det er ikke uvanlig at de nå eller tidligere har hatt flere signaturer. Grunnen til at noen malere opererer med flere navn er todelt. Malerne kan ha blitt lei av å skrive det samme og vil prøve seg på nye bokstaver, men en annen og mer vanlig grunn er at det gjør det vanskeligere for politiet å knytte dem til en enkelt signatur. «Ole» forteller om en episode der han ble tatt inn i avhør av politiet og de spurte han direkte om det var han som skrev den signaturen han da brukte. Han forteller at han etterpå hadde benektet for å kjenne til signaturen og det ikke ble noen sak, bestemte seg for å skifte signatur. Han utdyper om valget sitt: «Jeg hadde brukt lang tid på å få navnet mitt opp i mange byer så det var veldig kjipt likt som, men jeg tok ikke sjansen». Han gjorde en risikovurdering og valgte å skifte til et annet navn, men gikk så senere tilbake til å veksle mellom dem.

Signaturgraffiti er uatskillelig knyttet til personlig identitet og stil, og graffitimalerne må ha en felles forståelse av stil samtidig som de må utvikle sin egen personlige stil. På denne måten dannes og forsterkes den personlige og den subkulturelle identiteten (Avramidis & Drakopoulou 2015:134).

I signaturgraffiti er konseptet om stil først og fremst knyttet opp mot selve graffitimalingen. Det er gjennom å utnytte signaturens estetikk at man kan skille seg ut fra de andre medlemmene av subkulturen. I følge graffitimalerne skyldes dette at det er et stort aldersspenn mellom graffitimalerne i Oslo og at de kommer fra svært ulike bakgrunner både sosioøkonomisk og kulturelt. De hører på musikk fra hip hop til rock og house (EDM) og kler seg også svært ulikt. Det de har til felles er graffitimalingen, og derfor blir denne delen enda mer forsterket når det gjelder å finne sin subkulturelle identitet. Det kan virke som om signaturgraffiti som tidligere var tett knyttet opp mot hiphop-kultur har i de senere årene gått bort fra dette da den dominerende hiphop-kulturen har blitt mer kommersialisert og akseptert av samfunnet (Blair

2004:497-498). Når man før skilte seg ut ved å ha en «hiphop-klesstil» er dette nå en dominerende klesstil blant unge, og de skiller seg dermed ikke ut slik Høigård (2007) beskriver miljøet i sin begynnelse på slutten av 80-tallet og det tidlige 90-tallet.

Hebdige (1979:93) skriver at når en subkulturs stilistiske uttrykk begynner å bli gjenkjent og kommersialisert vil subkulturen bli offer for et sterkere blikk av politi, rettsapparatet og pressen. Holdningskampanjene mot graffiti på 90-tallet er et tydelig eksempel på dette da det plutselig ble slått hardt ned på graffitimaling og de som hadde en klesstil som signaliserte at de var med i subkulturen (Høigård 2007:113-127). Dette kan være med å forklare hvorfor graffitimiljøet ikke lenger har et like sterkt stilistisk uttrykk i form av klesstil og visuelle uttrykk. Dette forklares i intervjuet med «Emil» der han forteller at han ikke ønsker at man skal kunne kjenne igjen en graffitimaler på utseende, fordi da ville også blitt mer undersøkt av politiet. Han forklarer at han kler seg på en «utypisk» måte når han skal ut og male graffiti nettopp av denne grunnen. «Benjamin» beskriver det samme da han sier: «Hvis du går med hettegenser og sekk så ser du mistenkelig ut ikke sant? Men går du med en skjorte og en pose fra vinmonopolet på en lørdagskveld så er det ingen som ser på deg to ganger».

Graffitimalerne deler et sett med særegne begreper som er unikt for subkulturen. Dette er både begreper som reflekterer grunnleggende verdier og normer i subkulturen, og begreper som omfatter estetikken rundt selve graffitiproduktet. Disse begrepene vil bli forklart i løpende tekst, men for å gjøre det enklere for leseren er det lagt ved en begrepsliste på side 121-122.

Graffiti er i stor grad et estetisk prosjekt der man måles ut ifra hvordan man bruker og kontrollerer tusjer og spraybokser, såkalt «can control», eller «føring» (MacDonald 2001, Ferrell 1996, Høigård 2007, Skardhamar 1999). Fordi spraybokser og sprittusjer ikke er redskaper som ellers brukes i hverdagslivet krever det mye tid og dedikasjon fra graffitimalernes side for å mestre ulike teknikker. Høigård (2007:43) skriver at en god stil består av «rytme, originalitet og høyt oppdrevet teknikk». Siden signaturgraffiti er en subkultur med felles verdier og normer er det gjennom å ha en unik, original personlig stil at malerne kan skille seg ut og vise sin individualitet (Høigård 2007:44). Siden viktigheten av å utvikle en personlig stil og stilistisk innovasjon står så sterkt i subkulturen kan man forstå hvorfor det er svært alvorlig å bli anklaget av andre for å stjele andres stilistiske uttrykk, såkalt «biting» (Skardhamar 1999:84). Å bli anklaget for biting sår tvil rundt autentisiteten og legitimiteten til en graffitimalers stil (Ferrell 1996:85). Siden de andre formene for stiluttrykk i subkulturen ikke er like viktige

ligger kravet til stil på produktet, selve signaturen og graffitimalernes evne til å mestre verktøyene og teknikkene som kreves for å lage estetisk god graffiti. Når graffitimalerne velger seg en signatur vil de finne et navn med bokstaver som «flyter» bra sammen med hverandre og som de kan mestre å skrive i flere ulike stiler.

«Emil» forteller at han alltid var glad i og flink til å tegne både som barn og ungdom, og at det utvilsomt har hjulpet han når det kommer til graffiti, men at det likevel tok veldig lang tid for han å lære å håndtere sprayboksens trykk og ulike dyser og spraybokser sine egenskaper. For å oppnå anerkjennelse av de andre medlemmene i subkulturen er det ikke nok med subkulturell deltakelse, i form av tid brukt på å male og omgås med andre graffitimalere, men også på den estetiske kvaliteten av deltakelsen (Ferrell 1996:57). De estetiske kriteriene som stilles blir stilt av graffitimalerne selv, og forandres mens kulturen utvikler seg. Da må graffitimalerne finne nye måter å innovere stilen sin på. «Jakob», som er en av de eldre graffitimalerne, forklarer i en samtale at han endret signaturen sin fordi han følte han hadde brukt opp alle mulige måter å skrive bokstaven «A» på, og at nå var det så mange malere som gjorde på samme måte som han.

I litteraturen om signaturgraffiti og i terminologien til intervjuobjektene skilles det mellom tre ulike former for graffiti som nå vil bli presentert: tags, throw-ups og piecer.

4.1.2 Tags

«En writer som kan male de feteste piecene, men har en [dårlig] tag og throw-up er ikke en ekte writer. Det er jo der stilen er. [Du har] en tusj og en vegg, gå» («Jakob»)

Den enkleste formen for signatur-graffiti er «tags». En tag er en signatur skrevet i en enkel farge med sprittusj eller sprayboks. Der de fleste kanskje ser kruseduller forteller graffitimalerne at de kan se personlig stil og arbeid bak en tag. Det er også slik at graffitimalerne begynner med tagging, og de fleste har muligens malt tusenvis av tags før de begynte å male større og mer krevende verk (Høigård 2007:49). Bokstavene er det mest sentrale i signaturgraffiti, og taggen er den enkleste, men også den mest grunnleggende bokstavformen i graffiti (ibid:49). Taggen er nøye innstudert, og det stilles like høye krav til utføringen av en tag som en piece (Skardhamar 1999:83). Taggen er enkel, men samtidig stilistisk vanskelig fordi man må begrense seg til en farge og det er begrenset hvor mange måter man kan dra en tag på. For

å ha en anerkjent original stil kreves det at man skal kunne prestere og lage en tag som skiller seg ut fra andre på bare noen sekunder, og mestre å lage sin tag i flere ulike stiler. Eksempler på tags som blir vist til meg og nevnt i gruppeintervjuet:



Taggene til «StayOne» i bildene over ble vist til meg under gruppeintervjuet for å illustrere hva de beskriver som en tag med høyt estetisk nivå, og taggene blir sagt å ha «god flyt mellom bokstavene», som «originale», og for å ha en unik stil. Selv om de to taggene er ulike er det tydelig for graffitimalerne at de er malt av samme hånd, og bærer preg av en unik stil som bare denne graffitimaleren bruker. «Filip» beskriver den andre taggen som «bevisst skitten», og forklarer at det at blekket renner sannsynligvis er et bevisst estetisk valg og ikke et uhell slik som kanskje hadde vært tilfellet hos en uerfaren graffitimaler. Det første bildet forklares som mer «rent» i uttrykket. Evnen til å mestre ulike variasjoner av en ensfarget signatur krever mye trening og dedikasjon, og «Oskar» forteller at han sannsynligvis har malt hundrevis, om ikke tusenvis av skisser av tagger på papir før han fant sin egen distinkte stil. Det at man må vise mer stil i et enklere verk er noe «Elias» utdyper:

«Jeg kan si mye om en [graffitimaler] ut ifra hvilke tags han lager. Fordi du kan gå på lovlig vegg og bruke noen timer på å lage en avansert piece med åtte farger, masse piler og dritt så betyr det ingenting om du ikke kan lage en fet tag. Alle de greiene der bare dekker over at du ikke har noen egen stil.»

Fordi en tag lages i løpet av noen få sekunder, og kan lages med tusj så vel som sprayboks, er det ofte denne formen for graffiti som brukes for å få signaturen sin kjent. Graffitimalerne jeg

² Bilder av «Stayone» tags, hentet fra Instagram

snakket med forteller at de nesten alltid går rundt med en sprittusj i lommen, en såkalt «marker», som de kan bruke for å lage raske tags når de får muligheten.

4.1.3 Throw-ups

Den neste graffitiformen som er vanlig å bruke er en såkalt «throw-up». Som navnet tilsier er dette noe som malerne kan «kaste opp» på veggen, og tar sjeldent mer enn et par minutter å gjennomføre. En throw-up er mer teknisk avansert enn en tag og består av en signatur laget med (som oftest) to farger, en til omriss og en til fyll. Throw-upen er både estetisk og teknisk midt i mellom en tag og en «piece», noe som gjenspeiles i den subkulturelle statusen en throw-up gir (Ferrell 1996:84). I likhet med taggen har throw-upen til hensikt å raskt få opp navnet sitt, mens den ikke er like minimalistisk som det taggen er og dermed gir graffiti-malerne mer muligheter for stilistisk utfoldelse (Skardhamar 1999, Ferrell 1996). Eksempler på throw-ups:



4.1.4 Piecer

Den siste og mest avanserte formen for graffiti er en «piece» (kort for «master-piece»/mesterverk). En piece er mer tidskrevende og avansert og gir derfor graffiti-maleren langt mer kunstnerisk frihet til å hevde seg, og baserer seg ofte på en allerede planlagt skisse (Ferrell 1996:78). Det er ofte på sine beste piecer at graffiti-malere sine estetiske ferdigheter og personlig stil blir husket og referert til av andre graffiti-malere. Bilder av piecer ble alltid

³ Bilde fra Instagram

⁴ Bilde fra Instagram

vist først da jeg i intervjuene spurte graffitimalerne om å vise noen bilder av hva de selv hadde laget. Dette kan være fordi graffitipiecer inneholder mange farger og estetiske trekk som utenforstående lettere kan sette pris på enn tags og throw-ups. En graffitipiece er også langt mer tidkrevende, noe som gjør det mer risikabelt å lage ulovlige graffitipiecer enn tags og throw-ups. Kombinasjonen av ferdighetene som kreves for å lage estetisk gode graffitipiecer og den risikoen det er å male dem på ulovlige steder, gjør at graffitipiecers posisjon i subkulturen står sterkere enn noen annen form for graffiti (Høigård 2007:54). Siden piecene er så avanserte som de er hender det at graffitimalere uttrykker budskap ved bruk av motiver og hilsener til andre malere (Høigård 2007:55). Disse kan være av både positiv og negativ natur. Det skrives gjerne med håndskrift ved siden av piecen, og ofte vil den som lager en piece gi en hyllest til en annen maler ved å skrive «Yo: [navn til den han gir utrop til]». Dette er som regel til venner eller andre som har bidratt eller holdt vakt når piecen har blitt malt. Det er ikke uvanlig at piecer blir dedikert til kjærester, mødre, barn og lignende (Høigård 2007:57).



Graffitimaleren Pay2 sin piece på bildet over bekrefter på mange måter kjernen i subkulturen, nemlig at graffitimalerne først og fremst vil få signaturen sin gjenkjent av hverandre, og ikke av utenforstående (Ferrell 1996:50). Mange vil slite med å lese signaturen i verket, men fordi Pay2 er så anerkjent som han er og har en så unik stil ville de fleste graffitimalerne både kunne tyde bokstavene. De vil også kunne se på formingen av bokstavene og det stilistiske uttrykket at det er nettopp han som har malt denne veggen. «Jakob» påstår at han «kan kjenne igjen en «Pay2» piece fra hundre meters avstand».

⁵ Bilde av en «Pay2» piece i wildstyle-stil

⁶ Bilde av «DUCE» piece langs togsporene

Graffiti som er malt på kollektivtrafikk, herunder spesielt tog, t-bane og trikk, er det mest anerkjente. Dette har flere grunner, men skyldes sannsynligvis graffitiens historie fra New York der t-banesystemet spilte en stor rolle for hvordan graffiti som kunstform ble spredt rundt til forskjellige deler av byen og senere verden (Cooper & Chalfant 1984). Som en følge av togs posisjon i signaturgraffiti og skadene som er gjort på tog har også sikkerhetstiltakene til diverse aktører som eier og drifter tog, slik som NSB og Ruter, økt betraktelig. Investering i mer sikkerhetspersonell og videoovervåkning for å hindre graffiti på tog er noen av tiltakene som er blitt innført på grunn av signaturgraffiti. Dette gjør det ekstra risikabelt å male graffiti på tog, trikk og t-bane, noe som igjen gjør at denne graffitien blir mer anerkjent i subkulturen.

Veggplassen for ulovlig graffiti i byrommet er begrenset, spesielt på de beste plasseringene, noe som gjør at det er tillatt å male over andre sine signaturer, i miljøet kalt «å gå over». Dette gjelder derimot bare hvis det oppfyller visse estetiske krav. En hovedregel er at man kan male noe som anerkjennes som mer estetisk og tidkrevende over det man dekker. En forenklet måte å si dette på er at man kan male en piece over en throw-up og en throw up over en tag. Å gå andre veien, altså å for eksempel male en throw-up over en piece er ikke akseptert og ses på som en fornærmelse mot kulturen og den som blir malt over (Skardhamar 1999:79). Å bryte med subkulturens normer og krav til estetikk kan få konsekvenser fra de andre graffiti-malerne ved at man får et dårlig rykte eller man kan få graffitien sin malt over av andre, i tillegg til personlige problemer med den enkelte maleren man har fornærmet. Informantene forteller om episoder der graffiti-malere har respondert både med vold og ved å gi pengebøter til de som har fornærmet dem.

4.1.5 Byrommets subkulturelle verdi

Signaturgraffiti har smeltet sammen subkulturell mobilitet med rekonstruksjonen av sosial og kulturelt rom ved å omskape meninger i det offentlige rommet (Ferrell 1998b:594). Med dette mener Ferrell at graffiti-malerne gjennom en prosess av *bricolage* omformer selve byrommet til å bli et uttrykk for den subkulturelle stilen. Selve veggene, hustakene og togene går fra å ha en symbolsk verdi for alle til å uttrykke en subkulturell stil. Ved å male graffiti forandrer de visuelle landskap og symbolske koder for hvordan man betrakter det offentlige rom. De forandrer sidegater til steder for symbolsk interaksjon og ikke minst forandrer de autoritetenes nøye planlagte idéer om estetikk i byrommet om til lekende og antiautoritære uttrykk (ibid:594).

For å bli kjent må man ha et publikum, og dette er en av grunnene til at hvorfor graffitimalere foretrekker å male på steder som blir sett av mange og får stå uberørt så lenge som mulig (Ferrell & Weide 2010, Macdonald 2001:83, Høigård 2007). Graffitimalernes ønske om å bli sett av så mange som mulig kan også være med på å forklare hvorfor det er spesielt attraktivt å male på gjenstander som beveger seg.

Bortsett fra ønsket om å bli anerkjent og spenningen rundt det å drive med signaturgraffiti, handler graffiti også i stor grad om utforskning av det urbane rommet (Snyder 2009:85). Graffitimalere er utforskere som kjenner og studerer byrommet ned til den minste detalj. Ved å studere veggene i byen ser de hvem andre som er aktive og hvor de ferdes, somtidig som de studerer også endringer i byrommet som gir muligheter til å nå nye steder å male graffiti på. Eksempler på dette kan være nyklippede hull i gjerder, en dør som kan åpnes opp, rivning og bygging av bygg, og hvordan togene står plassert i forhold til hverandre på endestasjonen.

På en av mine feltobservasjoner oppdaget jeg dette i praksis da «Daniel» fortalte at han på vei til jobb hadde observert at det hadde blitt satt opp et stillas for å renovere en bygård i Oslo sentrum. Dette stillaset åpnet en mulighet for å klatre opp på et hustak som han visstnok hadde «hatt lyst til å male på lenge». Slike stadige endringer i byrommet gjør det mulig for graffiti å bli plassert på steder man i ettertid ikke kan forstå hvordan det gikk an å komme seg opp på. Å kjenne til og male disse ulike stedene er å aktivt delta i subkulturen, og gjennom denne prosessen forandrer subkulturen byrom til graffiti «spots» (Ferrell & Weide 2010:51). Det engelske begrepet «spot», slik det brukes av Ferrell & Weide (2010), forstått som plasseringer i byrommet for graffiti blir også brukt av de norske graffitimalerne.

Hva som anerkjennes som gode spots er dynamisk og henger sammen med byutvikling og endringer i byrommet (Ferrell & Weide 2010:50). Hvilke spots som er tilgjengelige for malerne varierer fra uke til uke og tilgangen til enkelte spots kan være så knappe at det er stor konkurranse om å komme seg dit først. Installering av nye sikkerhetsrutiner som overvåkningskameraer og fiksing av gjerder gjør visse spots mer utfordrende for malerne og gir de dermed mer subkulturell verdi. En god spot kan forstås som en samlet vurdering av synlighet, plassering og risiko. De vil male på steder som blir sett av flest mulig, men primært andre graffitimalere. Dette kan forklare hvordan det kan dannes såkalte «skjulte gallerier» av graffitiverk på steder der vanlige beboere av byrommet ikke ferdes (Helgheim 2014). Dette er spots som nesten eksklusivt vil bli sett av andre graffitimalere, og det at de velger å bruke tid og

spraybokser på å male her viser at de har en klar subkulturell verdi for signaturgraffitimalerne. Disse verkene vil heller ikke bli fjernet da de er utilgjengelige for offentligheten, og er kjent i graffitilitteratur som «stay-ups» (Halsey & Young 2006:301).

Fordi byrommet ikke tillater så mange overflater å male graffiti på er det naturlig at det blir konkurranse om plassene. Dette gir enkelte spots mer status enn andre, og gjør at de blir en essensiell komponent av graffitiens subkulturelle verdi (Ferrell & Weide 2010:50). På samme måte som det stilles strenge krav til stil vil enkelte spots gi mer anerkjennelse og respekt enn andre. Jo høyere risiko og fare en spot har, jo mer respekt vil maleren oppnå ved å male der (ibid:51). Dette har også en sammenheng med estetikken på graffitiverket i den forstand at et enkelt graffitiverk på en utfordrende spot kan gi like mye, om ikke mer, subkulturell anerkjennelse som en avansert piece på en enkel spot. «Daniel» forteller meg at han har stor respekt for de som maler såkalte «insides», det vil si å tagge inne i togvogner og t-banetrokker, gjerne når andre passasjerer er til stede.



Taggen i bildet over er relativt enkel og viser «*GOSHA*», men det er plasseringen på denne taggen som gjør den signifikant. Å male en tag på det ikoniske Freia-skiltet på Karl Johan i

⁷ Bilde tatt fra Instagram

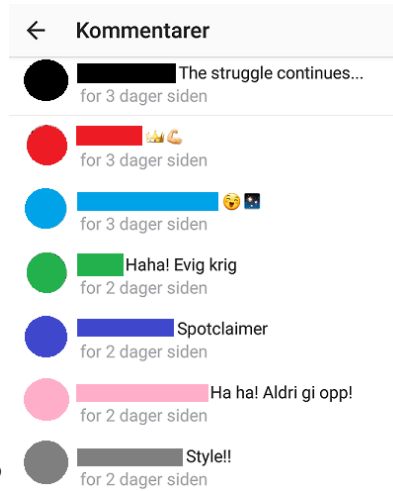
Oslo er risikabelt på flere måter. Det er en åpenbar risiko ved at man kan falle ned og bøte med livet, det er et ikonisk symbol i Oslo som mange ser til alle døgnets tider, og som gir et økt publikum, men også øker risikoen for å bli oppdaget. Om man hadde blitt oppdaget er det nesten umulig å slippe unna uten å bli tatt av vektere eller politi.

Kravene til plassering, antall og risiko er større for tags og throw-ups enn de er for store graffitipecer (Høigård 2007:52). Fordi de kan gjøres mye raskere, ofte i løpet av sekunder, er det mulig å kunne male disse på vanskeligere steder. Graffiti-malerne måler sin suksess ut ifra en standard for stilistisk innovasjon og etter grad av plassering i rommet og risiko (Ferrell 1998b:594-595). Et annet viktig aspekt i valget av spots er graffitiens levetid. Jo lengre graffitien får være i fred, jo flere folk vil se den (Ferrell & Weide 2010:53). En graffiti-maler jeg møtte i felt som var på besøk i Oslo fortalte at han ønsket å male graffiti på steder der de fikk stå over lengre tid slik at han kunne se dem neste gang han var på besøk i byen.

I Oslo er det noen spots som har en høyere subkulturell status enn andre, og noen spots som enkelte malere vil male igjen og igjen i en evig kamp mot dem som fjerner graffitien. Under er et eksempel av den samme veggen på Grønland i Oslo som i løpet av arbeidet med denne oppgaven ble malt og fjernet seks ganger av en graffiti-maler med signaturen «GIVE»:



⁸ «GIVE» throw-ups på samme spot, bilder hentet fra Instagram



I teksten som er skrevet i og rundt signaturene i bildene står det kommentarer som «Thank you, come again!», «If you are cleaning this your life sucks like mine!», «Fuck the buff¹¹!» og «I bet you thought I left you hangin...», som kan forstås som en form for motstand mot dem som fjerner graffiti, og som viser til at dette er en vegg som har en ekstra betydning for denne graffitimaleren. Noen av kommentarene under de delte bildene som «evig krig», «Spotclaimer» og «Aldri gi opp!» bekrefter dette.

Den subkulturelle verdien som spots har er noe som ligger til grunn for kritikken som graffitimalerne retter mot lovlig graffiti, spesielt det som gjerne omtales som «gatekunst». «Benjamin» sier i intervjuet at «Graffiti hører hjemme på veggen. [...] Jeg liker ikke graffiti på t-skjorter og sånn. På gallerier og lerret er det verste». Han mener at det å ta signaturgraffiti bort fra veggene ødelegger uttrykket det gir. Det separerer selve verket fra historien rundt plasseringen. Selv om graffiti kan være visuelt interessant i seg selv, er det det konstante samspillet mellom ulike signaturer som forteller historien om «spotten» (Snyder 2009:70). Graffitimalernes trente øye kan se på signaturenes plassering hvem som var der først og hvordan de forskjellige stilene spiller på hverandre. «Jakob» forteller: «Når jeg ser en vegg eller benk som er dekket av tags ser jeg med en gang hvem som skiller seg ut».

⁹ «GIVE» piece malt på samme spot som de tidligere bildene

¹⁰ Kommentarfelt under et av bildene

¹¹ En «buff» er å fjerne graffiti ved å male over eller vaske med kjemikalier

4.2 Subkulturens normer og verdier

Den juridiske sårbarheten som kjennetegner graffitimiljøet og andre kriminelle subkulturer gjør at de utvikler egne regler, som erstatter juridiske regler, for å regulere mellommenneskelige uenigheter mellom medlemmene og generell subkulturell atferd (Anderson 1999:9-10). Brudd på slike normer blir løst internt i subkulturen istedenfor i det offentlige rettsapparatet. I dette underkapittelet vil de sentrale subkulturelle handlingene og praksisene i signaturgraffitikulturen bli presentert.

4.2.1 Å være oppe

For å bli kjent og få anerkjennelse fra andre i subkulturen er det et krav at signaturgraffitimalerne opprettholder et visst aktivitetsnivå, ved å sørge for at graffitisignaturen stadig er å se i byrommet. Høigård (2007:34) kaller dette «å være oppe». Det holder ikke å være flink til å male graffiti om man ikke møter kravene for aktivitet fordi signaturene gjerne blir malt over eller fjernet i løpet av få dager eller uker. I intervjuet med en av de yngre malerne, «Daniel», forklarer han at dette kravet er strengere for de yngre enn for de eldre fordi de eldre graffitimalerne gjerne allerede har bevist at de kan og bygget opp et rykte og anerkjennelse i graffitimiljøet, men at det likevel forventes et minimumskrav av aktivitet. «Benjamin» bekrefter dette og sier: «Før var jeg ute minst fem ganger i uken for å komme meg opp, men nå drar jeg ut og maler fordi jeg vil lage noe fett. Jeg gidder ikke å dra ut og dra masse tags bare for å gjøre det». Det subkulturelle kravet om å stadig «være oppe» kan forklare hvorfor mange av graffitimalerne ser tungt på det å måtte skifte signatur om de havner i kontrollapparatets søkelys.

Den konstante bevegelsen av de subkulturelle verdiene spots har gjort det vanskelig å få oversikt om man ikke stadig følger med, noe som kan forklare hvorfor det stilles så strenge krav til aktivitet.

4.2.2 Vennskap og samhold

*«Hvis jeg sier til de på jobben at jeg er writer tenker alle at jeg er en taper eller en drittsekk»
(«Erik»)*

Det kommer tydelig frem i både intervjuene og i feltobservasjonene mine at samholdet blant graffitimalerne er helt sentralt for subkulturen. I subkulturen kan de individuelle medlemmene finne samhold og vennskap, og gjerne startes et crew, en gjeng graffitimalere som deler en crewsignatur i tillegg til sin personlige signatur. På samme måte som man kan ha flere vennegjenger er det mulig for graffitimalere å være medlem i flere crews, og fordelen har tradisjonelt vært å kunne «ved felles anstrengelse få opp navnet sitt i mye grad enn man kan alene» (Skardhamar 1999:79). Fordi enkelte crews kan få et anerkjent rykte er det være ønskelig å være en del av et anerkjent graffiticrew. Keyes (2004:124) skriver om gjengmedlemmer at antall medlemmer i et såkalt “crew” signaliserer makt og status. I graffiti er det ikke bare størrelsen på crewet som er viktig, men også hvem medlemmene er og hvilke kunstneriske og personlige ferdigheter de har.

Det å dele verdier, normer, interesser og erfaringer med en liten gruppe mennesker man har tillitt til skaper sterke bånd mellom graffitimalerne og kan øke forståelsen for hvorfor subkulturen er så viktig for intervjuobjektene. Det muliggjør en tilhørighetsfølelse for individer som ellers føler at de ikke passer inn. En eldre graffitimaler jeg møtte i felt uttalte at «hele livet mitt har vært graffiti», og forklarte at han har brukt mer tid på å tenke og drive med signaturgraffiti enn han har gjort på skole og jobb, og uttrykte at hvis han ikke hadde hatt graffiti kunne livet hans sett mye verre ut enn det gjorde i dag. Han brukte i stor grad subkulturen i sin iscenesettelse av seg selv, mens «Erik» uttrykker at han ser på subkulturen mer som en hobby som han etter hvert tror han vil delta mindre i, og sier i intervjuet at han «sannsynligvis ikke vil male når han er 30». Hebdige (1979:122) påpeker at «different youths bring different degrees of commitment to a subculture». For noen kan subkulturen bety mer enn andre arenaer i livet, og for noen er det mer som en hobby eller en interesse, og dette kan forklare hvorfor de forskjellige graffitimalerne reflekterer ulikt rundt sin sin subkulturelle deltakelse.

Om man ønsker å bli med i et annet crew er det strenge normer for hvordan det gjøres. Det er tabu å spørre et anerkjent crew om å få bli med, og vil sannsynligvis resultere i at man blir ledd av og kan miste ansikt i subkulturen. Man må legge inn tid og arbeid i å hevde seg som

en god og aktiv graffitimaler, og opprette vennskap med medlemmene i det crewet man ønsker å bli med i, og hvis man er heldig vil de tilby deg en plass.

4.2.3 Hierarki

«Når folk lar pieceene dine være, det er da du vet at du er king» («Jakob»)

Graffitimiljøet sitt hierarkiske system er helt sentralt og det er de unge malernes ønske å nå status som «king» i miljøet (Macdonald 2001:77). Å bli omtalt med tittelen king betyr å bli sett på som den eller en av de signaturgraffitimalerne som har utrettet mest og som en av de mest produktive medlemmene av subkulturen. Det er bare de mest anerkjente graffitimalerne som selv kan kalle seg king. For å oppnå høy status må man kombinere det å vise respekt ovenfor de mer anerkjente og gjerne eldre malerne med å være innovativ og nyskapende i det estetiske uttrykket.

Graffitimalerne forklarer at det er en generell regel om å ikke «gå over» andre som har høyere status, men det finnes unntak. Noen piecer og tags er det tabu å gå over. Dette gjelder blant annet piecer som er laget til minne for avdøde personer eller graffitipecer som har fått stå i svært lang tid. Utenom dette er det ikke noen klare regler for hva som er tillatt og ikke, men ved å gå over en piece som har fått stå i 15-20 år så risikerer man å fornærme høyt anerkjente graffitimalere. Det å ikke bli gått over av andre er det ultimate kompliment, og har man status som «king» er det mindre sannsynlig at noen vil gå over ditt verk (Ferrell 1996:87). «Erik», en yngre graffitimaler jeg snakket med, er mer aggressiv i sin holdning til det å gå over: «Jeg maler der jeg vil, men tar jo litt hensyn da. Jeg hadde ikke malt over en gammel [annen maler] piece liksom. [...] Så lenge det jeg lager er fetere enn ditt så driter jeg litt i hvem du er».

Det å gå over en annen maler handler ikke bare om de estetiske kravene til produktet, slik som at man skal male noe som anerkjennes som mer krevende over noe mindre krevende, men om hele forholdet mellom den nye maleren, den tidligere maleren, og subkulturen som helhet (Ferrell 1996:87).

«Elias» trekker en sammenheng mellom personlighet og stil når han sier «hvis jeg kommer inn i yarden og ser at det akkurat har vært noen der og [malt togene] og det er noen jeg ikke respekterer så maler jeg over dem uten å blunke». Han legger altså større vekt på selve handlingen å male graffiti og sin personlige relasjon til den andre graffitimaleren enn til selve pro-

duktet. Om man ikke respekterer andre graffitimalere med status som «king» kan man fort risikere å få negative reaksjoner, men dette kan også ha en motsatt virkning fordi man får vist at man er fryktløs og nyskapende, slik «Elias» uttrykker i sitatet over.

Nederst i hierarkiet er de som omtales som «toy». Dette begrepet dekker de som er nye graffitimalere og har en dårlig teknikk, men også de som har manglende kunnskap om subkulturen som helhet. En graffitimaler som tidligere har vært anerkjent i miljøet kan også få denne tittelen og få ordet «toy» skrevet over verkene sine om den personen bryter med en sentral verdi, slik som å tyste på en annen graffitimaler.

4.2.4 Konflikter

Signaturgraffiti er en subkultur som har vokst frem av hiphop-kulturen, og som i hiphop-kulturen handler det også her om å hevde seg blant mange (Watkins 2005:98). Det er konkurrerende i sin essens, og med konkurranse følger det konflikter. Det vises liten nåde mot dem som ikke respekterer og håndhever subkulturens normer og verdier. «Jakob» beskriver at han setter på plass alle som bryter normene, men at han viser noe skjønn ut ifra hvem de er. De yngste som akkurat har begynt med graffiti og kanskje ikke lært seg hvordan hierarkiet fungerer får en sjanse til å lære, mens det slår hardere ned på de mer etablerte malerne.

Snyder (2009:60) skriver at «beef», forstått som konflikter, kan forstås som en signifikant del av subkulturen, og at noen mindre kjente graffitimalere kan starte konflikter for å bli sett. For de fleste fungerer konflikter som en katalysator for graffitimalernes kreativitet, og det er gjennom konflikter de drives til å overgå andre og seg selv. «Benjamin» er tydelig på at han synes konflikter og konkurranse har en egenverdi i seg selv. Han sammenligner det å male graffiti med en fotballkamp der han, selv om han er på lag, alltid vil gjøre sitt aller beste. Han vil score det perfekte målet og spille det perfekte spillet. «Det er jo bare kult å spille om du spiller mot noen som er gode. For meg er det en sport i graffiti også. [...] Selv om det er noen som virkelig beeper så er konkurranse bra». Konflikter er på mange måter drivkraften til mange malere for å overgå seg selv og andre og utvikle sin personlige stil. Det er ikke bare en konkurranse mot samfunnet og myndighetene, men en kamp mot de likesinnede og ikke minst seg selv. Konflikter i graffitimiljøet er nesten uunngåelig på grunn av territoriale og stilistiske overtredelser, og ungdommelig maskulinitet (Macdonald 2001:94, Snyder 2009:60). De fleste konfliktene skjer derimot ikke ansikt til ansikt, men gjennom veggene ved å male over hverandres signaturer med sin egen, det som i subkulturen kalles å «krysse ut» eller å «line ut».

Slike konflikter kan også skyldes personlige relasjoner og hendelser som er løsrevet fra de subkulturelle verdiene, men som likevel uttrykkes på veggene.

Hvordan man responderer på konflikter kan avgjøre en graffitimalers rykte (Snyder 2009:119). Om man står på sitt eller om man «feiger» ut er gjerne det som avgjør om en graffitimaler forblir eller forvitrer fra subkulturen. Hvis man først har «feiget» ut en gang er det vanskelig å opparbeide ryktet sitt igjen. Konflikter er ikke bare positivt og graffitimalerne forteller, uten å nevne enkeltepisoder, at det flere ganger har skjedd voldsepisoder som et resultat av konflikter relatert til at graffitimalere bryter de subkulturelle normene og verdiene for atferd. Det største subkulturelle avviket, verre enn å bryte de estetiske kravene, er å «snitche».

4.2.5 “Snitching”

“Hvis du snitcher så er du ute. Da vet alle at du ikke er til å stole på” («Ole»)

«Snitching» eller tysting kan bli definert som å utgi skadelig informasjon om noe eller noen andre i bytte mot en belønning eller en redusert straff. For eksempel kan snitching forklares som det å utgi informasjon til en autoritetsperson, slik som en lærer eller en politibetjent, men det kan også forstås som å gi informasjon til personer som ikke er i din nære sirkel, altså andre som ikke er medlemmer av graffitimiljøet. Alle graffitimalerne jeg snakket med la frem noen grunnregler før intervjuene begynte der de var tydelig på at de gjerne vil snakke om seg selv og kulturen, men ikke spesifikt om andre graffitimalere sine personligheter, og at han aldri vil fortelle andre graffitimalere sine ekte navn.

Graffitimiljøet har en nulltoleranse for tysting, som betyr at om man tyster, eller blir anklaget for å ha tystet, risikerer man å bli fryst ut av miljøet permanent. Det er forståelig at miljøet har denne holdningen siden det bygger på et samhold som utfører ulovlige aktiviteter, og denne holdningen går igjen i alle kriminelle subkulturer. Snitching gir utenforstående tilgang til miljøer som de tidligere var utestengt fra, noe som bryter med hele dynamikken om samhold og fellesskap som gatekulturen bygger på (Rosenfeld et. al 2003:291).

Trusselen om å bli forrådt av sine nærmeste og ringvirkningene dette kan ha på deg selv og resten av miljøet kan forandre hvordan graffitimalerne ser på hverandre og nettopp hvorfor

samhold og gjensidig tillit er så viktig. Rosenfeld (2003:306) skriver at i et miljø der tillit ikke kan bli tatt for gitt, er det å lene seg på og betro seg til andre lovbrøtere både naivt og risikabelt. Dette kan forklare hvorfor noen graffitimalere foretrekker å dra ut på egenhånd fremfor å dra ut sammen med andre for å male ulovlig graffiti. «Erik» sier at han stoler på seg selv og sin evne til å løpe ifra politi og vektere, men at han skal kjenne noen ganske godt for han vil dra ut for å male graffiti med dem.

Oddsene for å få en straffeutmåling i en graffiti-sak tidobles om graffitimaleren tilstår, og ingen andre forhold spiller like stor rolle som tilståelser (Høigård 2007:259). Fordi det kan være vanskelig å dømme noen for graffiti uten en tilståelse eller bildebevis er tysting en av de få måtene en graffitimaler kan bli dømt på, noe som gjør at motstanden mot å snakke med autoriteter står ekstra sterkt i subkulturen. Der andre miljøer kan tjene på å samarbeide med politiet, slik som narkomane som viser stoff ved forespørsel for å slippe unna straffeapparatet, er det i graffitimalernes egeninteresse å nekte for alt (Ibid:259). Det er ikke straffbart å være i besittelse av spraybokser og sprittusjer, og det at det finnes flere lovlige graffiti-vegger i Oslo gjør det vanskelig for politi å knytte enkelte graffitimalere til ulovlige graffiti-verk selv når de blir stoppet og avhørt uten en tilståelse. Graffitimalerne forteller historier om at de har blitt stoppet og snakket til av politi bare noen hundre meter fra der de har malt, men at de har kommet seg ut av situasjonen ved å «spille dum og nekte for alt» (Daniel). Ved å ta forhåndsregler som å bruke hansker for å unngå å få malingsflekker på fingre og kvitte seg med spraybokser og tusjer, er det lite som direkte kan koble personer til graffiti-signaturer om de blir stoppet av politi.

Graffitimalerne forklarer at de i tillegg til å stemple en som snakker med politiet som en snitch, er man også snitcher om man utleverer venners signaturer til utenforstående eller røper spesielle «spots» til andre malere slik at de kommer dit først. Graffiti-miljøet virker å være lukket ikke bare for utenforstående, men også i forhold til andre crews og malere som de ikke har like sterke bånd til. Dette kan igjen knyttes til subkulturens verdier om intern konkurranse og hierarkisk struktur.

Å havne i en situasjon der man blir tatt av politiet kan være til fordel for graffitimalerne fordi det gir en mulighet til å vise at man ikke vil tyste i en presset situasjon, som «Lars» beskriver: «Jeg visste at [en annen graffitimaler] var en bra fyr før jeg møtte han fordi jeg visste han ikke snitcha når han ble tatt». På samme måte som man viser personlig svakhet ved å tilstå eller

snitche på andre, viser man styrke ved å nekte, og kan dermed oppnå respekt i miljøet for å ha blitt testet og fått vist at man ikke knekker under press (Høigård 2007:260). Den personen «Lars» beskriver i sitater er en graffiti-maler som er yngre og er mindre etablert i hierarkiet enn det «Lars» er. Det har ikke så mye å si om tystingen får konsekvenser eller ikke fordi det måles som en personlig egenskap og ikke en individuell handling. Hvis man har tystet i en situasjon, hvordan kan man da stole på at vedkommende ikke gjør det igjen neste gang når det kanskje gjelder en mer alvorlig hendelse? «Once a snitch, always a snitch» som Filip sier i gruppeintervjuet.

4.3 Signaturgraffitiens egenverdi for malerne

I tillegg til å være en del av en subkultur kan også signaturgraffiti være en måte for individer å oppnå personlige gevinster på. Graffiti kan for individer fungere som en måte å gå fra å være en «nobody» til å bli en «somebody» (Macdonald 2001:6).

4.3.1 Edgework

«Å føle kicket. Adrenalin som renner gjennom kroppen når du maler toget og vet at politiet kan komme når som helst» («Benjamin»)

Sitatet over er bare en av mange uttalelser som kom frem i intervjuene som beskriver en følelse av *edgework*. Egenverdien av spenningen man får av å gjøre en aktivitet som er ulovlig og risikabel er noe som alle graffiti-malerne beskriver når jeg spør dem om hvorfor de maler ulovlig graffiti. Edgework forstås som nevnt i teorikapittelet som de følelsene individer opplever ved å frivillig oppsøker og gjør handlinger der det å feile innebærer en risiko for alvorlig ødeleggende skade (Lyng 1990:857). Graffiti-malerne risikerer alvorlig skade og død ved å klatre og gå på hustak og å gå langs togsjennene, og tragiske uhell og dødsfall knyttet til graffiti har også skjedd her i Norge (Jonassen 2002). Lyng forstår skade ikke bare som fysisk skade, men også som en skade ovenfor et individ sin følelse av en ordnet tilværelse (Lyng 1990:858). Graffiti-malerne oppfyller også dette kravet da det å bli tatt kan føre til erstatningskrav på hundretusener av kroner, og føre til en radikal forandring av en graffiti-malers liv (Høigård 2007:135-155). Den største totalsummen i Norge er på 939 688 kroner (Oslo Tingrett 2010). Ved å drive med graffiti kan malerne oppleve en kontrollert spenning, og dette kan på mange måter forstås som «det ideelle prosjekt for de forbudtes gleder» i den forstand at det er liten

risiko for å bli tatt og at graffitimaleren som regel vinner i de sakene der de blir tatt om de ikke tilstår (Høigård 2007:359).

Signaturgraffiti tilbyr malerne «moments of illicit pleasure that transcend any rational calculation of its results» (Ferrell 1996:82). Alle graffitimalerne jeg har snakket med har opplevd på et tidspunkt å bli jaget av enten vektene eller politi, men ikke alle har blitt tatt. Til tross for skrekkhistorier om skyhøye bøter, har de jeg har snakket med som har blitt tatt sluppet unna med lavere bøter. I en av feltøktene opplevde jeg selv denne følelsen av edgework da vi befant oss på hustak og en episode der vi ble jaget av sikkerhetsvakter ut fra et område der NSB sine tog sto plassert.

Siden konseptet om edgework bygger på at individene besitter de nødvendige ferdighetene for å ha kontroll over situasjonen kan vi også i denne forstand forstå graffitimalernes motivasjon til å utvikle sin estetiske og subkulturelle stil (Lyng 1990:859). En uerfaren graffitimaler kan ikke gjøre det de mer erfarne graffitimalerne kan på grunn av manglende teknikk med verktøyene, spraybokser og tusjer, og manglende kunnskap om byrommet. For å lage en god graffiti-piece på et tog krever det at man holder «hodet kaldt», klarer å mestre sprayboksene, og at man klarer å produsere graffiti-verket på så kort tid at hvis politiet blir varslet så rekker de ikke å rykke ut til området før malerne har forlatt stedet.

Lyng (1990:869-870) skriver at mennesker som blir nektet muligheten for å realisere sin natur gjennom materiell produksjon og som føler seg adskilt fra andre samfunnsmedlemmer og den dominerende samfunnskulturen mangler erfaringsressurser for å kunne definere seg selv. På denne måten kan edgework fungere som en måte å få kontroll over sitt eget liv på ved å risikere det, som et opprør mot de kreftene som frarøver ens oppfatning om å kunne ta individuelle valg i samfunnet.

4.3.2 Graffiti som karriere

Becker (1963:24) bruker begrepet «deviant career» om de som fortsetter å begå avvik over en lengre periode til det punktet der det blir en livsstil der man klatrer i den subkulturelle «karrierestigen» til man er på topp, og at man kan da utnytte de egenskapene man har tilegnet seg til å gjøre suksess på legitime arenaer. For graffitimalerne er en subkulturell karriere innenfor

graffitimiljøet en måte å oppnå symbolsk kapital på i form av anerkjennelse av andre, respekt og personlig (stilmessig) utvikling (Macdonald 2001:65).

Graffitimalerne legger mye arbeid og tid i å skaffe seg høy symbolsk kapital innenfor graffitimiljøet, men oppdager etter hvert som de blir eldre at dette er svært vanskelig å overføre til det «vanlige» liv. Dette gjør at graffitimiljøet appellerer til dem i enda større grad og gir graffitimalerne enda større motivasjon til å forbli aktive malere.

I tillegg til den symbolske kapitalen innenfor selve graffitimiljøet kan også signaturgraffiti tjene individene ved å gi dem kunstnerisk og økonomisk kapital. Graffitimalerne kan opptjene en kunstnerisk kapital i form av at man blir flinkere i å forstå og utvikle ulike stiluttrykk og fargekombinasjoner, noe som har hjulpet enkelte av graffitimalerne med å finne arbeid og en studieretning i livet. Blant graffitimalerne jeg snakket med er det flere som har begynt eller planlegger å begynne på kunst og designlinjer der de kan bruke sine stilistiske ferdigheter. Slike valg kan ofte gå på bekostning av mange av graffitimiljøets normer, og noen graffitimalere beskriver vanskeligheter med å måtte ofre sin kunstneriske frihet for å tilpasse seg den tradisjonelle strukturen i skolen. I noen tilfeller kan den subkulturelle tilhørigheten stå så sterkt i livet at det ikke er kompatibelt med studier. «Erik», som startet på en slik linje, men droppet ut, beskriver det slik: «Jeg klarer ikke den skolegreien der de[foreleserne] sier at man må gjøre det på akkurat en sånn måte ellers er det ikke godkjent. Jeg vil gjøre det på min måte». Han ville ikke ofre det han opplevde som sin kunstneriske frihet for å oppnå kommersiell suksess, og sluttet på studiet. Samtidig har flere anerkjente kunstnere i Norge i dag, spesielt de som driver med kunstformen «gatekunst», opparbeidet sin kunstneriske kapital gjennom å male illegal signaturgraffiti. Kunstnerne Martin Whatson, DOLK, Pøbel og AFK selger alle nå kunsten sin på gallerier over hele verden for tusenvis av kroner. Den kunsten de nå produserer og selger er ikke signaturgraffiti, men deres inspirasjon til å bli kunstnere og valget om å lage såkalt gatekunst kan trolig ha kommet fra graffiti.

Å bruke ferdighetene sine til å lage kommersiell og anerkjent kunst bryter med de subkulturelle verdiene om hva ekte graffiti er, og som Høigård (2007:357) skriver er «ekte graffiti den der maleren har fullstendig herredømme over eget uttrykk, han trenger ikke å lage kunstneriske kompromisser av kommersielle grunner og krav fra oppdragsgivere». I intervjuene var graffitimalerne seg svært delt i forhold til hva de mener om gatekunst, noen tar sterk avstand

til det og kaller det «dårlig», «masseprodusert» og at det har et «svakt uttrykk», mens andre sier at noe av det er bra. Alle er derimot enig om at det ikke er graffiti, men noe helt annet.

Det som skiller graffiti-subkulturen fra andre avvikende og kriminelle subkulturer er at man også opparbeider seg ferdigheter som man kan tjene på i det dominerende legitime samfunnet. Samtidig vil det å kapitalisere på subkulturen føre til en distansering fra subkulturen (Snyder 2009:167). Man går i mot subkulturens idé om å være en motstandskultur, og ved å bryte med verdiene kan man bli sett på som en «sellout», en som blir «streit». Det er gjerne når graffiti-malerne blir «voksne» at de velger å bryte med subkulturelle verdier for å oppnå personlig vinning. Arnett (1997:13) skriver at overgangen fra når individer anser seg selv som «ungdom» til voksenlivet er subjektiv og baserer seg på personlige verdier og tanker uavhengig av foreldre og andre innflytelser. Man kan i denne forståelsen ikke si at det å være «voksen» kan måles i alder, men i hvilken sinnstilstand man har.

Den 14. april 2016 åpnet en utstilling på Galleri A/A Minor i Oslo der en rekke graffiti-malere fra New York, Oslo, København, Fredrikstad, Vestfold, Skien, Holmestrand og Drammen stilte ut graffiti på vegger, trykk og lerret (Galleri A 2016). På denne utstillingen ble kunstverk solgt for titusener av kroner. En unik mulighet for graffiti-malere å kunne overføre sin subkulturelle kapital til å få legitimt arbeid er ved å male russebusser for elever på videregående skoler i Norge. I løpet av høysesongen kan graffiti-malerne tjene flere tusen kroner på å male russebusser. Graffiti-maleren Slava Nemes Maticic tjente til sammen omtrent 240 000 kroner på en måned ved å male russebusser (Nilsen 2013).

Mange av de norske og skandinaviske graffiti-crewene som maler ulovlig graffiti har satiriske og humoristiske navn som spiller på akkurat dette, slik som STS (Stay The Same), TOFTS (Too Old For This Shit), FY (Forever Young) og WOL (Way of Life). Rimelig oppførsel, autonom beslutningstaking og økonomisk uavhengighet er beskrivelser som karakteriserer en såkalt «voksen» livsstil (Arnett 1997:16). Mange graffiti-malere endrer atferd og oppførsel etter hvert som de nærmer seg «voksenlivet». Likevel, som Snyder (2009:44) påpeker, avhenger graffiti-malernes evne til å oppnå disse egenskapene på den subkulturelle deltakelsen de har hatt ved å male signaturgraffiti. Det er de som har bygget opp et godt rykte og som har (for det meste) unngått straffeforfølgelse som finner ut at de kan bruke deres talent, kunnskap og subkulturelle «berømmelse» som en overgang til en voksen karriere (ibid:44).

4.4 Graffiti som motkultur

En motkultur har oftest en åpen og artikulert avstand til den dominerende kulturen (Sernhede 2002:159). I signaturgraffiti manifesterer denne avstanden seg i den subkulturelle stilen som er å finne både i den ulovlige handlingen å male signaturgraffiti og i graffitiproduktet.

Det er bare unntaksvis at graffiti er eksplisitt politisk, spesielt signaturgraffiti med sin enkle presentasjon av sin signatur/navn, men det er likevel en politisk dimensjon i alle bilder som skapes i det offentlige rom (Kimwall 2008:12). Ulovligheten alene gjør graffiti til en motstand, og graffiti representerer en form for makt, makten til å ødelegge det rene. Man kan kalle det å lage graffiti for en markering av sin tilstedeværelse på noen andres tilstedeværelse ved å putte sin signatur på andres «rom» (Hebdige 1979:3). Bare tilstedeværelsen av graffiti føles for mange som en invasjon på deres forståelse av hvordan det offentlige rom skal se ut, og graffitien blir uren fordi den er på et sted den ikke har rett til å være (Høigård 2007:361).

Når graffitimalerne går gatelangs leser de veggene som et privat oppslagsverk av subkulturell informasjon i det andre ser på som en vegg med uleselige skriblerier (Macdonald 2001:158). Waclawek (2011:163) skriver at signaturgraffiti er avhengig av dynamikken ved at graffiti er fysisk tilgjengelig, men funksjonelt utilgjengelig for de som ikke er medlemmer av subkulturen. Dette gir graffitimalerne en følelse av makt og overlegenhet som skapere av denne egne offentlige verden som ikke blir forstått av andre. Graffitimalerne nyter denne avstanden, og forsøker gjerne å utvikle tags og skrivestiler som bevisst er vanskelig for andre enn graffitimalere å tyde, slik som «wildstyle» teknikken som vist på graffitipecen til Pay2 på side 49. Gjennom å utvikle en slik type subkulturell stil som viser motstand kan stilen også ses på som en form for selvhevdelse i den forstand at graffitimalerne istedenfor å gjøre motstand bruker den makten de har, makten til å gjøre andre ukomfortable, og til å fremstå som en trussel (Hebdige 1997:402). Ved å fremmedgjøre seg fra samfunnet og fremstå som «skumle» oppnår de en form for respekt gjennom frykt som kan tjene dem både personlig og som subkultur. «Jakob» forteller at hvis noen forbipasserende oppdager han og prøver å stoppe han fra å male ulovlig graffiti vil han reagere med å rope mot dem eller virke truende. «Det er få som vil ta sjansen på å bråke med en som virker som han er klar for å sloss» sier han. Det å bli oppfattet som det ukjente og farlige kan få graffitimalerne til å føle seg mektige. På denne måten er de ikke bare avhengig av offentlighetens uvitenhet, de bruker den for å skape distanse (Macdonald 2001:158).

Subkulturen viser seg også frem i tydeligere former for motstand, som vist i bildet under:



12

I bildet over ser vi den subkulturelle praksisen «å line over», slik graffitimalerne gjør mot andre som har en dårlig estetisk stil eller som har brutt med subkulturelle normer og verdier, men det er i dette tilfellet humoristisk gjort på skiltet til politihuset. I tillegg viser kommentaren «toys!» at utøverne er medlemmer av subkulturen. I tillegg til slike opplagte former for motstand og latterliggjøring av autoriteter er det også svært vanlig at graffitimalerne skriver ved siden av verkene sine kommentarer som «ACAB» (All Cops Are Bastards, eller tallvariasjonen «1312»), «FTP» (Fuck The Police»), «Fuck Aina¹³» og lignende.

Graffitimiljøet sin motstand mot den dominerende kulturen i samfunnet har flere årsaker. En årsak som graffitimalerne nevner er måten media omtaler og hvordan det snakkes om graffiti i den offentlige debatten av politikere og andre. «Ole» forteller om dette: «Det er morsomt da å høre på politikerne på radio som snakker om hvordan graffiti skal bekjempes, men så aner de ikke hva de snakker om liksom. De vet sikkert ikke hva en piece er engang sant». Når myndighetene og media kriminaliserer og fremstiller graffitimalere som voldelige vandaler, vil graffitimalerne selv respondere med å bli mer organiserte og politiserte (Ferrell et. al 2015:18).

I tillegg til at signaturgraffiti kan forstås som en motkultur i den forstand at handlingen og en god del av de subkulturelle praksisene er ulovlige, handler motstanden også om en diskusjon om hvem som eier det offentlige rom og hva som blir betegnet som «god» og «dårlig» estetikk. «*Er det bedre med masse grå vegger overalt liksom?*» svarer «Filip» i gruppeintervjuet

¹² Bilde fra Instagram

¹³ Svensk slangord for politi

da jeg spør han om hvordan han stiller seg til de som mener at graffiti er forsøpling av det offentlige rom. Han begrunner sin ulovlige graffiti-maling med at de forbedrer byrommet på et estetisk nivå ved å gi byen «farger» og «liv», og gjør også et poeng av at vi i dagens samfunn stadig er eksponert for reklameskilt i byrommet uansett om vi ønsker det eller ikke. Det offentlige rommet tilhører i følge graffiti-malerne offentligheten, og ser ingen problemer med å male på disse veggene. Reklameskilt er i følge «Elias» en styggedom som er verre enn graffiti, men ingen protesterer mot det. De føler at det bare er bestemt hva som er stygt og at vanlige folk ikke nødvendigvis ville vært enige i det. Graffiti-malerne aksepterer ikke at et mindretall av enkeltpersoner, myndigheter og bedrifter skal få bestemme hva de som ferdes i byrommet skal se, og gjennom å male ulovlig graffiti gjør de et opprør mot dette (Høigård 2007:361). Skillet mellom det offentlige og det private er viktig for malerne (ibid:71). De vil ikke belaste vanlige personer for å måtte fjerne graffiti, men har ingen problem med å belaste Oslo kommune. De vil heller ikke male graffiti på kirker fordi de er kunstverk i seg selv. Biler males ikke på, så lenge det ikke er politibiler.

Selv om graffiti-malernes personlige budskap ikke nødvendigvis er politisk, så har handlingen å skrive og å bruke det offentlige rommet til å uttrykke seg utvilsomt et politisk aspekt (Kimwall 2013:104). Graffiti-malerne utfordrer privatiseringen av det offentlige rommet som i stor grad tas for gitt i byrommet (Avramidis & Drakopoulou 2015:155).

Signaturgraffiti i byrommet må forstås ikke bare som et objekt som kan analyseres, men som en aktiv semiotisk handling der meningen skapes gjennom tilskuernes møte med den (Young 2014:170). Graffiti er ikke bare et «bilde», men et produkt av situasjonen, dens ulovlige natur, dens måte å være «ute av plass» på, og dens omformulering av funksjonelle objekter slik som reklame- og veiskilt (ibid:171).

4.5 Avslutning

Dette kapittelet har lagt frem, basert på datasettet, hvordan man kan forstå signaturgraffiti som en subkultur med internaliserte normer og verdier og en egen subkulturell stil. Det er også gjort rede for hvordan signaturgraffiti kan ha en egenverdi for graffiti-malere i den forstand at de kan søke etter og oppnå individuelle følelser og opplevelser, og hvordan de kan overføre den subkulturelle kapitalen til å tjene penger og få en legitim karriere. Til sist har det vært

fokus på hvordan signaturgraffiti kan forstås som en motkultur. Det neste kapitlet vil ta for seg hvordan subkulturen har tatt i bruk ny teknologi for å utføre de subkulturelle praksisene.

5 Signaturgraffiti som en virtuell subkultur

I de senere år kan man se utviklingen av en kultur der digitalisering og sosiale medier spiller en stor rolle i hverdagslivet til de fleste mennesker. Denne moderne kulturen har fått en rekke navn i medieomtaler og i litteraturen, slik som *selfie-samfunnet* og *SoMe-generasjonen*. 81,6 % av Norges befolkning over 18 år har en profil på Facebook, og 44,9 % har en profil på Instagram (Ipsos 2016). Tallene er høyere blant den yngre generasjonen. Denne kulturen av bildedeling og kommunikasjon via sosiale medier har også blitt akseptert og integrert i graffiti-subkulturen. Den vanligste plattformen som brukes av graffitimalerne er «Instagram». Instagram sitt fokus på bildedeling og muligheten for å kobles til et stort publikum gjør at den har blitt den mest brukte blant graffitimalere over hele verden (Honig & MacDowall 2016:5). I tillegg til at mange graffitimalere har en privat konto på Instagram har de også laget egne profiler som er konstruert spesifikt for graffiti. Samtlige av graffitimalerne jeg snakket med har en slik profil og bruker den daglig til å se, kommentere på og publisere bilder av graffiti og annet som tilhører subkulturen. Et enkelt søk på emneknaggen «#oslograff» vil gi over 28 000 treff per 17. Desember 2016, som kan gi en indikasjon på hvor mye slike bilder som publiseres.

Dette kapittelet vil redegjøre for hvordan subkulturen som helhet og de individene som maler signaturgraffiti benytter seg av sosiale medier, og hvordan den virtuelle kommunikasjonen foregår. Det kan virke paradoksalt at en subkultur som er så lukket og fiendtlig til utenforstående som graffiti-miljøet, har en så offentlig tilgjengelig dokumentasjon av forbrytelsene sine på sosiale medier. Dette kapittelet vil forsøke å svare på hvorfor og på hvilken måte sosiale medier benyttes av graffitimalerne og hvordan dette påvirker subkulturen.

For mange graffitimalere er det ikke direkte eksponering av graffiti i byrommet som har gjort dem oppmerksom og interessert i graffiti-maling, men medierte versjoner av graffiti i musikk, filmer og blader Ferrell (1996:43). Før internettets tid var bilder av graffiti eksklusivt å finne i malernes såkalte «blackbooks», bøker fylt av graffitiskisser, tegninger og bilder av utførte graffiti-verk, men nå finnes dette på internett og på brukernes egne sosiale media-profiler. Avvikende og kriminelle subkulturers adopsjon og aktivitet på sosiale medier gir muligheter for utenforstående til å få innblikk i deres lovbrudd og subkulturelle aktivitet (Hayward & Pres-

dee 2010:186). I dagens samfunn kan man legge til at sosiale medier kan fungere som en inngangsport for rekruttering, kommunikasjon og utvikling av signaturgraffiti.

Et av intervjuobjektene forklarte sin bruk av sosiale medier som en forenklet måte å kunne leve sitt dobbeltliv. «Jeg legger selvfølgelig ikke ut bilder av familien eller jobben på graffiti-kontoen, skjønner du? Og jeg hadde ikke lagt ut det bildet [se under] på [privat]kontoen min» De forklarer at de skiller totalt mellom sine private kontoer og graffiti-kontoene sine både i hvem de følger, hvem som følger dem og ikke minst hva som publiseres. Når man ser på de to kontoene ved siden av andre ville man ikke trodd at dette var samme person.

5.1 Hvorfor publiserer graffitimalerne bilder?

5.1.1 Risikoen ved å publisere



I domfellelse og bøteleggelse av graffiti legges det stor vekt på bildebevis og tilståelser (Høigård 2007:149). Det at NSB fotograferer og loggfører alle bilder av graffiti på sine sporvogner

¹⁴ Satiriske bilder hentet fra Instagram

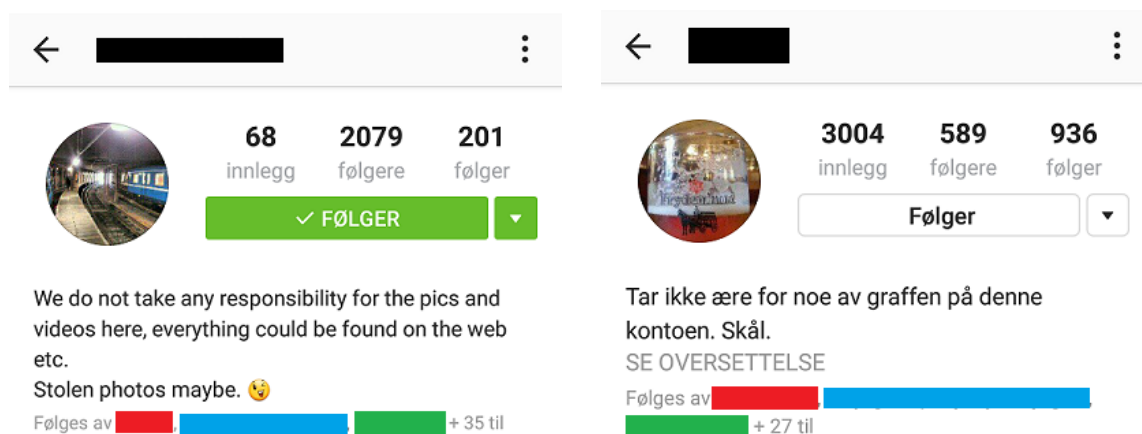
gjør at når en graffitimaler først blir tatt må han gjerne betale for mange tilfeller der navnet hans er blitt malt på vegger/tog/t-baner (ibid:153). Dette er en sentral faktor i det at graffitimalere ender opp med enorme erstatningskrav, den største i Norge var på 939 688,- kroner i 2009 (Lovdata 2016). I tilfeller der bilder eller video av lovbruddet er tilgjengelig er det enklere å bevise straffeskyld og det kan derfor virke paradoksalt å publisere bilder av kriminalitet siden det kan benyttes mot lovbrysterne som bildebevis og i noen tilfeller føre til domfellelse (Sandberg & Ugelvik 2016:11). Med unntak av tilståelse er bildebevis det som legges mest vekt på i domfellelser og bøteleggelse av graffiti (Høigård 2007:149). Til tross for dette er det å ta bilder av graffiti ikke noe nytt i Norge eller resten av verden, men tilgjengeligheten og hyppigheten av bildedelingen er særegent for de senere årene.

Under intervjuene var det ikke sjeldent at graffitimalerne viste meg bilder og videoer de hadde tatt selv med telefonene sine. Ofte ble dette gjort for å understreke et poeng om hva som var estetisk bra og dårlig graffiti. De var derimot ikke interessert i å vise meg andre sine bilder og videoer, og i gruppeintervjuet forklarte de det ved at bildene var delt med dem privat og at hvis jeg ville se dem måtte jeg spørre maleren det gjaldt eller finne bildene selv. De forklarte at noen av bildene de hadde viste ansikter og andre gjenkjennelige ting på andre malere og at det var uaktuelt at de ville vise det til folk som ikke malte selv. Dette er forståelig både ut ifra et sikkerhetshensyn og i forhold til subkulturens lukkede natur. Mobiltelefonen har blitt en integrert del av hverdagslivet for de fleste mennesker i dagens samfunn, og smarttelefoner har blitt viktige verktøy for hvordan vi presenterer oss selv (Sandberg & Ugelvik 2016:2).

«Benjamin» forteller at han ofte ser et nytt graffitiverk i Oslo på Instagram før han ser den på veggen, selv om den er malt på veien han går hver dag til jobben sin. Noen steder er så populære å male på at andre graffitimalere ikke rekker å se verket før noen andre har malt over det og den eneste måten å bli sett på er da å dele bildet på internett. På grunn av den raske fjerningen av graffiti har det alltid vært en tradisjon om å ta bilder av verkene sine og lagre dem i såkalte «blackbooks», skissebøker med svarte stive permer som inneholder skisser, hilsener fra andre malere og bilder av graffiti (Høigård 2007:43, Snyder 2009:13). At graffitimalere tar og lagrer bilder av verkene sine er som nevnt ikke en ny praksis, det som er nytt er omfanget av publiseringen og delingen av disse bildene, og den enkle tilgangen til dem. Som Høigård (2007:43) skriver er graffitimalerne stolte av skissebøkene sine og deler dem gjerne, men dette er med personer som de stoler på.

Graffitimalerne jeg snakket med begrunner at de har egne graffiti-kontoer som de bruker til å dele bilder med at de bruker pseudonymer som ikke kan kobles til seg selv, at de sensurerer alle gjenkjennelige trekk ved seg selv før bilder publiseres og at det dermed er minimal risiko for at det skal brukes mot dem i en straffesak. Flere påpeker også at de er overbevist om at politiet ikke har ressurser eller kunnskap til å straffeforfølge folk for å publisere bilder av graffiti på nett. Ved å til tider slette kontoene sine og lage nye, bytte navn og ved å publisere bilder av andre malere sine graffiti-verk i tillegg til sine egne gjør de det vanskelig for utenforstående og politi å kunne knytte en profil til en fysisk person. På samme måte som graffitimalerne opererer med og bytter signaturer slettet også flere av graffitimalerne Instagramprofilene sine da de nådde et visst antall følgere. Dette skjedde også med enkelte av dem jeg observerte i datainnsamlingen.

Graffitimalerne uttrykker at de forstår risikoen, men mener at de er såpass forsiktige, og at omfanget av graffiti-bilder som deles er så massivt at risikoen er minimal. I forhold til den risikoen de tar ved å male ulovlig graffiti er det forståelig at de ikke er særlig bekymret for bildedelingen. Som et ekstra steg i å beskytte seg selv er det noen av graffitimalerne som skriver en ansvarsfraskrivelse i informasjonfeltet på profilen sin. Fordi det finnes millioner av bilder av graffiti på internett og Instagram, og det ikke er ulovlig å reprodusere bilder andre har tatt er dette en taktikk for å gjøre det vanskeligere for en eventuell etterforsker. Eksempler:



Det er verdt å nevne at det også finnes profiler som er uenige og som vil eksplisitt skrive både sin personlige signatur og crewsignaturen sin og kreve at ingen kopierer eller stjeler bildene deres.

¹⁵ Eksempler på Instagramprofiler som frasier seg ansvaret for bilder av ulovlige aktiviteter

Snyder (2009:96) skriver at det å ta graffiti ut av sin fysiske plassering kan ha en avkriminaliserende effekt siden det er vanskelig å si om graffitien er malt ulovlig eller om den er malt på en «lovligvegg». Mine funn viser imidlertid at dette ikke er hensikten da mange bilder viser graffiti på bakgrunn som helt tydelig ikke er tillatt slik som tog, t-baner og offentlige bygg.

Graffitimalerne forteller også at det er en del informasjon de ikke ønsker å dele. Gode «spots» og når de har tenkt å dra ut for å male ulovlig graffiti er to eksempler. «Ole» forklarer at dette ikke bare er på grunn av frykt for autoriteter og politi, men fordi de ikke ønsker å dele sensitiv informasjon med dem de ikke personlig kjenner. Det som deles er mer overfladiske «skrytebilder» som viser frem det subkulturelle selvet og bilder av graffiti. Hebdige (1979:93) skriver er det når en subkultur oppfattes som farlig at den blir et offer for maktapparatets og medias blick. Graffitimiljøet som helhet og dermed også medlemmene har mye å tjene på «å ligge lavt» og håpe at de ikke blir et offer for politiblikket i større grad enn de er nå.

5.1.2 Bilder og video som fortellinger

Graffitimalerne sine bilder kan forstås som fortellinger rundt opplevelser og tilhørighet. «Husker du denne?» sier «Filip» under gruppeintervjuet når han blar gjennom mobilen sin. De ler og gjenopplever hendelsen som har skjedd og forteller at de så vidt kom seg bort fra vekteren som oppdaget at de malte på togene den gangen. Bildene kan slik brukes til å gjenoppleve hendelser og oppnå en følelse av nostalgi. Det å lagre bilder og video av kriminalitet kan bli sett på som tett knyttet til og drevet av behovet om å fortelle en historie (Sandberg & Ugelvik 2016:15).

Graffitimalerne leser ikke hverandre sine verk og bilder av verk som enkle bilder eller vanlige tegn, men som visuelle historier (Avramidis & Drakopoulou 2015:155). På Instagram kan dette også gjøres ved å skrive beskrivelser og kommentarer under bildene som forteller hva som ligger bak bildet. Som nevnt kjenner graffitimalerne byen på en annen måte enn de fleste beboerne og gjør derfor at de kan få sentimentale og historiske forhold til enkelte plasser, og en måte å huske og å bevare plasseringens historie på er å ta bilder, slik bildeserien i kapittel 4.1.5. viser. Man sier at et bilde sier mer enn tusen ord, og for graffitimaleren kan bildene være en måte å uttrykke den subkulturelle stilen og de subkulturelle verdiene for å styrke sin posisjon i hierarkiet.

Samtidig som de individuelle bildene kan forstås som visuelle historier, kan også Instagramprofilen som helhet forstås som en visuell presentasjon av graffitimalernes forståelse av seg

selv og sin subkulturelle identitet. Siden konseptet om selvet forstås i sammenheng med hvordan man presenterer seg selv for andre kan profilen forstås som en refleksjon av den måten de individuelle malerne ønsker å bli forstått og på denne måten hvordan de konstruerer sin virtuelle identitet (Leary & Tangney 2003:69). Graffitimalerne vurderer også hverandre ut ifra deres presentasjoner på Instagram, og på denne måten kan profilen fungere som en virtuell portefølje for malernes subkulturelle aktiviteter (Avramidis & Drakopoulou 2015:142). De skaper seg selv og dømmer hverandre gjennom sosiale medier, og profilene kan ses på mange måter ses på som subkulturelle livshistorier der bare de beste sidene blir presentert. Graffitimalerne kan også utforske og uttrykke deler av seg selv som de ikke har hatt mulighet til i sosiale medier fordi de kan skjule visse trekk ved seg selv og fremheve andre, og på denne forme deres selvforståelse (Turkle 1999:643).

I et intervju med en yngre graffitimaler forteller han meg at det er de eldre generasjonene av graffitimalerne som er de mest aktive på sosiale medier, og han tror det er fordi de savner å være aktive. De besitter et massivt lager av bilder og publiserer bilder av graffiti de malte på 80 og 90-tallet frem til i dag, og kan på denne måten gjenoppleve noen av følelsene de fikk når de malte dem.

5.1.3 Snapshot kultur

Koskela (2003:307) skriver at vi i dag befinner oss i «the cam era», en æra der kameraenes tilstedeværelse gjør at man konstant møter uendelige representasjoner i samfunnet. Spesielt er dette i form av menneskers presentasjoner av seg selv og sin identitet. Instagram er en ideell plattform for slike visuelle presentasjoner og kan brukes til å avsløre hvem vi er og hvordan vi ønsker å bli oppfattet som av andre (Sandberg & Ugelvik 2016:10). Dokumentering av dramatiske og ekstraordinære hendelser i livet er en viktig del av dette «snapshot» samfunnet (ibid:10). Videre skriver de at selv for de som lever liv med mye kriminalitet er kriminelle handlinger ekstraordinære hendelser, og slike hendelser krever å bli dokumentert, selv om det kan øke sannsynligheten for å bli straffet. Slike bilder tas gjerne på impuls når hendelsene skjer, men kan også bli manipulert til å fremstå som mer ekstraordinære enn de er (ibid:6). På Instagram kan graffitimalerne gjøre dette ved å bruke tekst eller seg selv som «rekvisitter» i bildene (Avramidis & Drakopoulou 2015:148).

Denne kulturen av å dokumentere ekstraordinære hendelser er tydelig i graffitimiljøet sin aktivitet på sosiale medier. Hvis graffitimalerne bare hadde ønsket å få tilbakemeldinger på graf-

fitiverkene sine og ikke hatt et behov for å fremheve sin egen identitet ville det ikke gitt noen mening å publisere bilder av seg selv og «selfies» på Instagramprofilene sine.

I tillegg til at snapshot-kulturen gjør at man dokumenterer ekstraordinære hendelser kan også fotograferingen brukes som middel for identitet og selvrepresentasjon ved at lovbrøyterne vil sende en beskjed om hvem de er og fungere til å forme en identitet (Turkle 1999:643). Kameraet sin rolle kan fungere både som en dokumentasjon av hendelser, men kan også ha en aktiv rolle i den forstand at utøvere gjør handlinger for å posere for kameraet, og på denne måten skape et bedre og mer «ekstremt» bilde eller video (Sandberg & Ugelvik 2016:12). Gjeringpersoner tar bilder for å skryte og vise seg frem (ibid:21).

Det er ingen tvil at graffitimalerne ser på sin deltakelse i subkulturen som en stor del av sin identitet og selvbylde og dette er noe alle graffitimalerne jeg snakket med har uttrykt. Likevel er det varierende hvor mye de velger å ta bilder av sin egen graffiti og «Benjamin» uttrykker at han ikke tar bilde med mindre det er «verdt det», og at verkene oppfyller et visst estetisk nivå. Han nevner at han gjerne ikke vet om det er verdig til å deles før han er ferdig med verket og at det er i det øyeblikket han bestemmer seg for om han skal ta et bilde. Samtidig så forteller han at han ofte har med seg et kamera for å få bedre bildekvalitet enn det mobiltelefonen hans klarer, noe som indikerer at han ønsker å skape hendelser som er verdige for å bli dokumentert. «Benjamin» uttrykker også en forskjell mellom bildene tatt til egen bruk ved at graffitimalerne bruker dem til å være kritisk til sin egen stil og for å gjenoppleve hendelsen, og de bildene som de velger å dele med andre.

5.2 Globalisering

5.2.1 En global subkultur

Signaturgraffiti finnes over en globaliserende verden, og graffitidekkede byrom finnes fra New York til Teheran til Tokyo og til Oslo, og ved bruk av stadig nyere teknologier kan kommunikasjonen og de subkulturelle praksisene fra disse ulike lokale graffitimiljøene blandes sammen. Pennycook (2010:144) bruker betegnelsen «graffscape» som en fellesbetegnelse for alle kanalene for overføring og kommunikasjon av graffiti. Dette inkluderer både de fysiske kanalene som vegger og tog, og de medierte kanalene som magasiner, publikasjoner, internett og filmer. I denne betegnelsen forstås graffiti som stadig flytende og i bevegelse fremfor som en urørlig tekst på veggen. I det globale graffitilandskapet som «graffscape» er vil både likheter og ulikheter på tvers av rom kobles sammen gjennom urbane landskap og tillater for

at graffitimalere kan reise på tvers av byer og landegrenser (ibid:144). Fordi graffitimalerne fra andre land og miljøer også kjenner til de subkulturelle normene og verdiene som er i signaturgraffiti er det mulig for dem å få tilgang til de lokale, lukkede graffitimiljøene verden rundt.

Nye teknologier bidrar til å forme og utvikle «graffscape» slik at graffitimalernes verdensbilde og mål endret seg til å gjelde hele verden fremfor deres eget lokale miljø (Snyder 2009:94). Internett gjør det mulig for graffitimalerne å diskutere, få og gi tilbakemeldinger på stil, estetikk, normer og verdier. Det som tidligere var en importert, men likevel lokal subkultur, utviklet seg til å bli en global interaktiv subkultur på et helt nytt nivå ved hjelp av internett. Internett tilbyr et nettverk for kommunikasjon for graffitimalere, og gjør det mulig å sende bilder og identiteter ut i en verden utenfor deres umiddelbare rekkevidde. Tidligere var signaturer på godstog som reiste på tvers av landegrenser den beste måten å få navnet sitt ut i verden, men i dag er dette i stor grad erstattet av internett, graffitimagasiner og filmer (Ferrell 1998b:595). Man kan se hvordan de norske graffitimalerne henvender seg til en global kultur ved at de skriver og kommenterer på engelsk, og ofte skriver engelske undertekster på graffitivideoene som de publiserer. En graffitifilm fra Oslo med navnet «Ha en fin dag» ble utgitt og publisert på nett i 2015 og solgt i 150 fysiske eksemplarer. Filmen er derimot sett på YouTube over 45 000 ganger per januar 2017, noe som helt tydelig viser at internett gjør det mulig å nå ut til et langt større publikum enn tidligere. På grunn av dette kan man si at subkulturen ikke lenger kan knyttes til spesifikke territorier. Graffitimalerne kan oppnå global berømmelse og status uten å forlate hjembyen sin (Avramidis & Drakopoulou 2016:142).

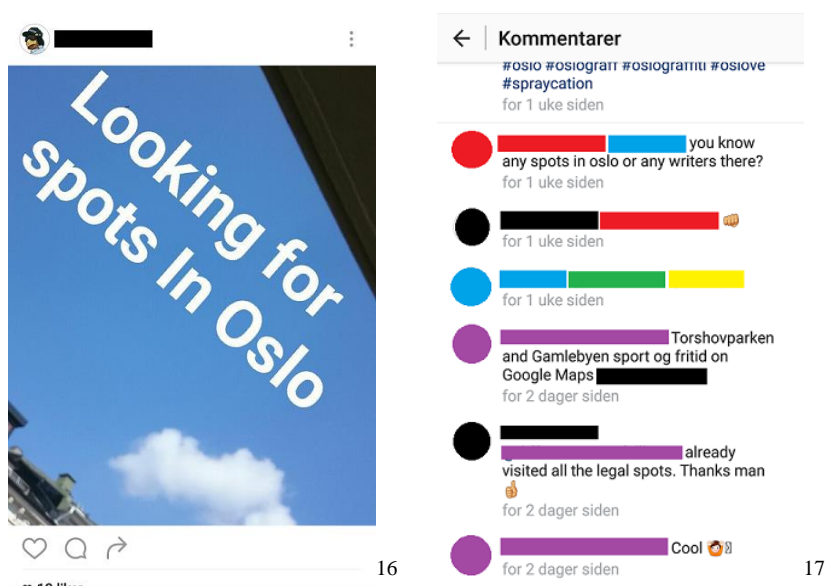
I sin forskning på voldelige fotballsupportere, såkalte «hooligans», sin aktivitet på internett oppdaget Stefan Fafinski at nettsidene fungerte både for å etablere en historie og en identitet for gruppene, men også at de tilrettelagte for en sosial setting som fungerte som en subkulturell «offentlig sfære» som samtidig var eksklusiv og global (Fafinski 2007:123-124). Selv om deltakerne på disse sidene blir tilgjengelig for infiltrasjon av politi og journalister, gir de også muligheter for individer til å opparbeide seg tillitt i en gruppe som de aldri har møtt (ibid:124). Dette er også tilfellet for graffitimalerne.


Globaliseringen har også en innvirkning på den estetiske stilen i graffitiproduktet. «Oskar» forteller: «det er kult å se ulike stiler og møte folk fra andre land, men [baksiden] er at det ikke er noe igjen til fantasien. Alt er tilgjengelig». Mange forsøker å kopiere stilen til de mest

anerkjente graffitimalerne som fører til en mer lik stil blant de nye yngre malerne i følge «Erik».

5.2.2 “Spraycations”

En av de mest tydelige effektene datasettet viser at signaturgraffiti har blitt en global kultur, er fremveksten av såkalte «spraycations», ferier der graffitimalere reiser til andre land og byer med den hensikt å male graffiti der. Under mitt feltarbeid møtte jeg en utenlandsk graffitimaler som var på ferie i Oslo på en såkalt «spraycation». Han hadde brukt Instagram for å komme i kontakt med norske graffitimalere. Han ga meg sitt navn på Instagram og dette er bildet han publiserte og hans tekst under bildet:



 Oslo writers holla at your
Boy!
The weather is good, the sun is nice and i love cold beer. So help me find some cool spots In Oslo because im on spraycation. PM me. -peace
[#oslo](#) [#oslograff](#) [#oslograffiti](#) [#oslove](#) [#spraycation](#)

I kommentarfeltet under bildene ble det lenket til graffitimalere i Oslo gjennom felles bekjente, og foreslått at han skulle dra på de lovlige graffiti-veggene i Oslo for å møte folk der. Ved å

¹⁶ Bilde fra Instagram

¹⁷ Kommentarfelt under bildet

¹⁸ Graffitimalerens egen tekst til bildet

bruke emneknaggene «#oslograff» og «#oslograffiti» ble han synlig for graffitimalerne i Oslo og i løpet av de to ukene han hadde vært i Oslo hadde han malt ulovlig graffiti med minst fire norske graffitimalere. Han fortalte også at han hadde blitt vist rundt av en annen graffitimaler og blitt fortalt om hvilke graffitimalere og crews som var anerkjente og som han ikke burde male over i byen. Denne interaksjonen underbygger påstanden om at signaturgraffiti har utviklet seg til en global subkultur, og at sosiale medier spiller en stor rolle i denne utviklingen.

Det er ikke hvem som helst som kan oppnå kontakt på samme måte som graffitimaleren i bildene over gjorde. Gjennom interaksjonen som foregikk i kommentarfeltet var det tydelig at han allerede hadde kontakter som kjente graffitimalere i Oslo, og ved å linke til de i kommentarfeltet kunne de «gå god for han». Instagramprofilen fungerer på mange måter som en virtuell portefølje, der bildene, følgere og «likes» står som en representasjon for graffitimalernes subkulturelle identitet og deres posisjon i hierarkiet (Avramidis & Drakopoulou 2015:142). Ved å se hvem han følger og hvem som følger han og de bildene han har publisert kan andre graffitimalere vurdere hvorvidt han er anerkjent i subkulturen eller ikke. I mitt møte med han spurte han tidlig i samtalen om jeg hadde en konto til graffiti på Instagram, og da jeg svarte nei kalte han meg en «pussy» mens han lo. Måten han sa det på tolket jeg som humoristisk, men det lå likevel underlagt en seriøs tone, og at det på noen måter svekket min kredibilitet hos han. Da jeg fortalte han at jeg ikke var graffitimaler, men at jeg skrev en masteroppgave om temaet og er generelt interessert i graffiti, ble han igjen engasjert i samtalen.

Flere av graffitimalerne jeg snakket med både i intervju og i felt fortalte at de hadde dratt på «spraycations» der de reise til andre land og byer og kontaktet andre graffitimalere som de aldri før hadde møtt. Noen graffitimalere får navnet sitt kjent i land verden rundt, til og med i land de ikke har besøkt, takket være spraycations og de nettverkene som formes av slike reiser (Ferrell & Weide 2010:56). Et av verdens mest anerkjente graffiticrew, «1UP» fra Berlin, er notoriske for å reise verden rundt for å male graffiti på tog og vegger og har på mange måter bygget opp sitt rykte som internasjonale «kings» og har utgitt en bok med graffiti fra alle steder de har vært og malt ulovlig signaturgraffiti (1UP 2015).

5.2.3 Sosiale medier som inngangsport til graffitimiljøet

Eldre graffitimalere beskriver at deres inngang til miljøet var gjennom musikk, filmer og graffiti-blader. Filmen *Beat Street* fra 1984 krediteres ofte for å ha introdusert graffitikulturen i Skandinavia (Holen 2004, Høigård 2007, Kimwall 2014). Graffitimiljøet appellerte i stor grad til ungdom som gjerne hadde havnet på kanten av de rådende samfunnsverdiene og ga dem en

mulighet til å uttrykke seg gjennom graffitikunst. Dette har forandret seg stort i løpet av de siste årene der store deler av hip hop kultur har blitt kommersialisert og populært blant unge. Ferrell (1996:43) skriver at mange graffitimalere blir oppmerksom på og interessert i graffiti gjennom medierte versjoner av graffiti fremfor av direkte eksponering av graffiti i byrommet. I det moderne samfunnet er det rimelig å tenke seg at sosiale medier er det mediet som når ut til flest unge mennesker.

«Erik», forklarer denne utviklingen ved at han selv dro til graffitiveggene for å komme seg bort fra dårlige vaner og et dårlig miljø og fant en redning i å putte energien og tiden sin i graffitimaling, mens han opplever at noen av de unge graffitimalerne han møter er populære «streite» ungdommer som synes graffiti er kult. Han forklarer det som at «det er blitt en inngang til et dårlig miljø istedenfor en utgang». Videre forteller han at han irriterer seg litt over de unge malerne fordi han føler de ikke er like respektfulle mot kulturen og at han opplever at det for dem er det mer en hobby enn en livsstil. Det har også vokst frem en scene av graffitimalere som eksklusivt maler graffiti på lovlige vegger i Oslo. Noen av graffitimalerne tar avstand mot disse og mener de stjeler av kulturen deres. «Erik» uttrykker at «de får gjøre sin greie, men i min mening er det ikke ekte graffiti. Det er ikke det jeg driver med».

Fordi sosiale medier åpner for en mulighet til å bygge seg opp tillitt hos andre over tid uten at man har møtt dem i den fysiske verden, kan de som ønsker å komme inn i miljøet unngå mange av de problemene som kan oppstå når man ønsker å bygge tillit til mennesker i klassisk menneskelig interaksjon (Fafinski 2007:124). Det at man allerede har hatt kontakt med hverandre gjennom sosiale medier og har bygget opp et forhold kan gjøre det enklere for yngre malere å få tillitt og dermed å bli akseptert av de mer etablerte signaturgraffitimalerne.

5.3 Subkulturelle normer og verdier i den virtuelle subkulturen

5.3.1 Subkulturelle symboler

I tillegg til å publisere bilder av signaturgraffiti som de selv og andre graffitimalere har malt, publiserer graffitimalerne også en rekke andre bilder som viser deres subkulturelle identitet. De subkulturelle normene og verdiene er de samme på sosiale medier som den er i subkulturen ellers, men den manifesterer seg annerledes. Internett sin anonymitet gjør det mulig å kunne skape et subkulturelt selv ved å vise de deler av selvet som samsvarer med de subkulturelle normene, og skjule sider som ikke samsvarer med subkulturens normer og verdier

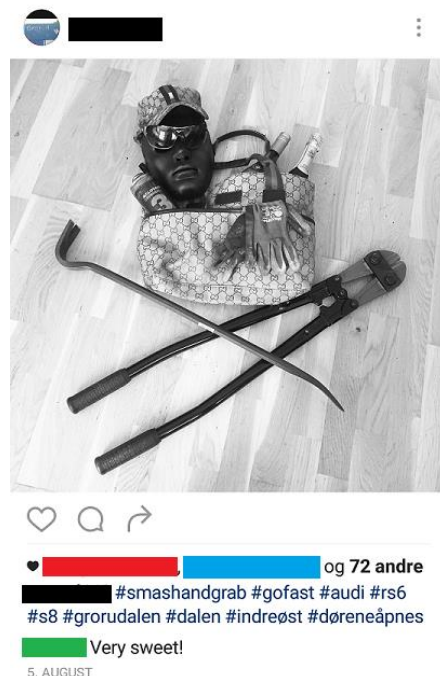
(Hamburger et. al 2002:125). Siden profilen gjerne fungerer som en «virtuell portefølje» er det viktig å ikke bare vise at man oppfyller de tekniske kravene for å lage god graffiti, men at man også innehar de egenskaper som verdsettes av subkulturen (Avramidis & Drakopoulou 2015:142). Bilder som viser at man tør å male på gode spots slik som tog og t-bane, gjerne som også viser selve graffitimaleren i handling mens han maler og bilder av subkulturelle symboler er ting som går igjen. Alle er effekter som viser den subkulturelle stilen som er i signaturgraffiti. Noen eksempler er bilder av skisser, rusbruk, avis og medieoppslag om graffiti, hån og latterliggjøring av politiet og vektere, og maskerte bilder av seg selv.

Gjennom en prosess av *bricolage* har redskaper som spraybokser, dyser, avbitertenger og malingsflekker blitt subkulturelle symboler med en ny mening i graffitimiljøet som brukes for å uttrykke den subkulturelle stilen (Hebdige 1979:104). Selv om graffitiproduktet som nevnt er den viktigste formen for uttrykkelse av stil, er også enkelte klesmerker som Carhartt, North Face og Nike Air Max blitt ikoniske symboler innenfor graffiti (og hiphop-kultur generelt). Graffitimalerne bruker sine kontoer på Instagram til å publisere bilder av slike subkulturelle symboler for å vise at de er aktive deltakere i subkulturen på flere måter enn bare gjennom graffitimalingen. På samme måte som hiphop er noe man *lever*, ikke noe man *gjør* (Keyes 2004:6), er signaturgraffiti noe som også man må «leve» gjennom å bruke tiden på andre subkulturelle aktiviteter og å stadig kommunisere med andre medlemmer av subkulturen for å bevare sin posisjon og ikke forvitte.



¹⁹ Bilder fra Instagram

Bildet av en flekkete hånd i seg selv viser ikke en ulovlig handling, men det er når man ser dette bildet i sammenheng med de andre bildene på profilen og kunnskap om subkulturen at man får en videre forståelse av hvordan dette er et uttrykk for subkulturelle verdier. Bruken og symbolikken rundt alkohol og annen rusbruk kan forstås som en integrert del av graffiti-malernes maskuline univers (Zaitch & Leeuw 2010:178). Det finnes mange bilder fra datasettet som positivt portretterer diverse rusbruk. Willis (2006:89) skriver i sin forskning på hippie subkulturen at rusmidlenes subkulturelle verdi ikke ligger i de fysiske effektene, men på den måten at brukerne krysser en symbolsk barriere mot det «streite» samfunnet ved å innta stoffer som ikke er lovlige. Rusbruken er symbolsk, og det er ingen krav for at man må bruke noen form for rusmidler i graffiti-miljøet, men bilder av og bruk av forskjellige rusmidler er noe jeg observerte ved flere anledninger i datainnsamlingen.



I bildet over observeres det en rekke kulturelle symboler. Gjennom dette bildet viser brukeren, uten å vise til graffiti-verk, at han ikke bare deltar i subkulturen, men at han begår svært anerkjente subkulturelle praksiser. Masken, solbrillene og capsen er alle redskaper som brukes for å skjule identiteten, og symboliserer således at han som har delt bildet maler ulovlig signatur-graffiti. De flekkede hanskene viser også til dette, og at han tidligere har brukt de til å male graffiti. Videre er brekkjern og avbitertenger redskaper som brukes for å bryte opp dører og klippe låser og gjerder, som oftest for å få tilgang til tog og T-bane. Kombinert med emneknaggen «#døreneåpnes» kan man tyde dette bildet til at han maler på T-baner, som regnes

²⁰ Bilde fra Instagram

som en av de aller mest anerkjente spottene blant signaturgraffitimalere i Oslo. I bildet vises også to flasker med det som ser ut som musserende vin.

Å være kreativ og morsom i den virtuelle identiteten kan være en måte å skille seg ut fra andre på da bare bilder av graffiti kan virke monotont (Jewkes 2007). Dette er ikke noe som er eksklusivt for graffitimiljøet, men som kan sies om nesten alle profiler på sosiale medier der man ønsker å fremstå som mer spennende og attraktiv enn man føler at man er i det fysiske liv.

5.3.2 Gruppefoto og maskulinitet

Katz (1988:80) skriver om hvordan ungdomskulturer ofte omfavner avvikende symboler, og verdsetter de som fremstår som *badass*. For å kunne fremstå som en ekte *badass* må man være tøff, og ikke lett påvirkelig eller engstelig for hvilke meninger andre har om seg. I tillegg til å ha en holdning om at man ikke bryr seg om andre, må man skape fremmede aspekter ved seg selv for å distansere seg fra resten av samfunnet. Der det å være «tøff» viser at man ikke lar seg styre av andre er det dette som er fokuset, er det å være *fremmed* en måte å gjøre det samme, men med å fokusere på det miljøet man er en del av (ibid:80). Dette forsterkes av graffitimalernes uttaler som «Hvis andre ikke liker det så er ikke det mitt problem» («Filip»), og «Det er ingen som tør å gjøre noe uansett. [...] De kan bare prøve» («Elias»).

På graffitimalernes profiler på Instagram er det en rekke bilder av seg selv og andre i fremstillinger som samsvarer med Katz beskrivelse av *badass*. Bildene på neste side er bare to av mange ganske like bilder jeg fant på graffitimalernes Instagramprofiler:



Det er vanlig i bildene at graffiticrewet blir fremhevet på lik linje med de enkelte graffitimalerne som deler bildene, og det kan tolkes dit at bilder av graffitimalere som står samlet symboliserer solidariteten og samholdet som malerne har overfor hverandre. Gruppebilder av denne typen viser også svært ofte malerne med et truende eller skrytende kroppsuttrykk, ofte poserende foran nedsprayede tog og vegger. Maskuline positurer som hevede armer, peking mot kamera, knyttnever brukes for å fremheve og uttrykke kontroll, dominans og å skremme publikum (Zaitch & Leeuw 2010:178). I sammenheng med presentasjonen av seg selv som fryktløse, fremmede og truende, kan bildene tolkes som en måte for graffitimalerne å uttrykke maskulinitet. Macdonald (2001:97) skriver at hvis man tolker maskulinitet som noe som ikke er naturlig gitt, men som tillegges mening gjennom konstruksjon og fremførelse, kan graffiti fungere som en arena for menn til å skape og uttrykke sin maskuline identitet. Det er viktig å poengtere at kriminalitet bare er en av mange midler som kan brukes for å utvikle en identitet som mann (Hudson 1988:37). I datasettet til denne oppgaven har det ikke blitt snakket med noen kvinner og det er viktig å anerkjenne at det er kvinnelige graffitimalere, men at disse er i et mindretall.

²¹ Bilder fra Instagram

5.3.3 Følgere og «likes» som symbolsk kapital

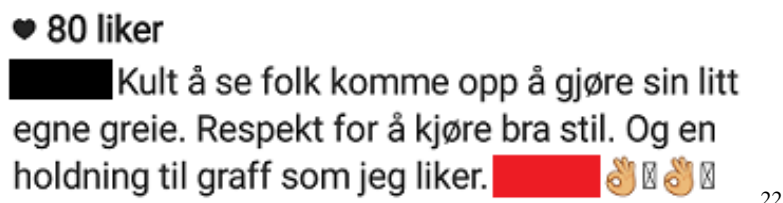
På en Instagramprofil er det tydelig oppført hvor mange følgere profilen har og under hvert bilde står det hvor mange «likes» bildet har fått. Siden Instagram sitt oppsett er slik at man kan se «likes» og kommentarer i antall er det svært tydelig hvor man står i miljøet, og man kan kalle det en form for «kvantifisert anerkjennelse». Antall følgere kan variere fra flere tusen til rundt hundre, men kan også forklares ut ifra hvor mange graffitimalerne selv vil at skal følge dem og hvor forsiktige de er på å tillate nye følgere. «Erik» forklarer at han vil snakke direkte med noen via Instagram sin chattefunksjon før han tillater at de skal se bildene hans, mens andre har åpne profiler. Det skal nevnes her at ikke alle er like aktive på sosiale medier, og brukernes aktivitet kan påvirke tallene i den forstand at man være aktiv for å bli sett, slik som i den tradisjonelle signaturgraffitikulturen.

Instagram kan forstås som et sosialt rom, forstått som et eget miljø med et eget sett av normer og verdier (Grenfell 2011:70). I dette sosiale rommet reflekterer «likes», «følgere» og kommentarer en profil, og brukeren bak, sin posisjon i den sosiale strukturen. Gjennom interaksjonen i dette feltet kan man se på og måle *verdien* og *makten* i språket (Bourdieu 1977:646). De som er anerkjente graffitimalere innehar derfor en symbolsk makt som gjør at deres kommentarer og «likes» har en tyngre verdi enn andre. Kanskje ikke overraskende er det ofte de som er de mest anerkjente graffitimalerne som har flest følgere og likes. Som ellers på Instagram er det også vanlig at det blir kommentert under brukernes bilder. Å ha gode kommentarer fra anerkjente graffitimalere viser en klar posisjon i hierarkiet. Det er ikke bare en presentasjon av selvet, men en interaksjon med andre som forsterker selvet.

Selv om man tidligere visste lokalt hvem som var respekterte og anerkjente i miljøet, var det fremdeles en mulighet for å posere som om man hadde en høyere posisjon i hierarkiet om man møtte noen utenfor. På grunn av Instagram er den hierarkiske plasseringen nærmest målbart, om ikke i «likes» så i hvem man følger og hvem som følger tilbake. Dette reflekterer hvilket nettverk man har og som en forlengelse av dette om man er til å stole på eller ikke. Kommentarene under bildene spiller også en stor rolle, og en kommentar fra en anerkjent graffitimaler veier forståelig nok tyngre enn fra en mer ukjent graffitimaler.

5.3.4 Anerkjennelse og hyllester av andre graffitimalere

I tillegg til å publisere bilder av sine egne verk er det flere av graffitimalerne som bruker Instagramkontoene sine til å publisere bilder av andre sine verk. Dette gjør de av to grunner: for det første er det å publisere bilder av andres verk en teknikk for å gjøre det vanskeligere for utenforstående å skjønne hvem som eier kontoen og dermed å kunne så tvil i tilfelle noen skulle ønske å bruke profilen mot dem i en eventuell straffesak. For det andre så brukes det for å vise respekt og anerkjennelse til andre graffitimalere. «Daniel» forklarer det slik: «Jeg ville ikke postet et bilde av dårlig graffiti på kontoen min. Det er for det meste kompiser sine piecer jeg poster og hvis jeg ser en piece som er ekstra [bra]».



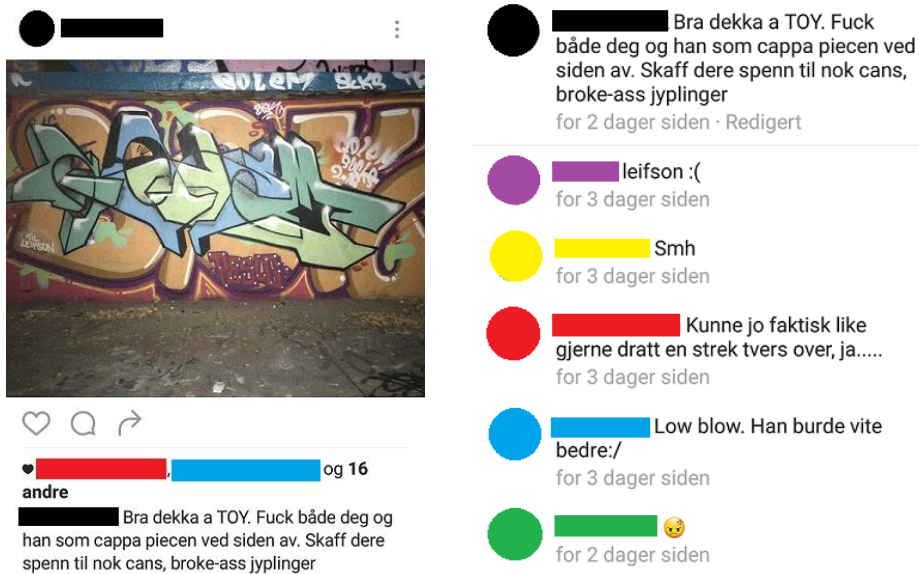
I bildet over hyller en svært anerkjent eldre graffitimaler en yngre graffitimaler. Teksten i bildet er fra en beskrivelse under et bilde av en throw-up som den yngre graffitimaleren hadde laget. Ved å publisere dette på nett så viser den eldre graffitimaleren gjennom sin symbolske makt til hans flere tusen følgere fra flere land at den yngre maleren både fortjener respekt for sin estetiske stil, og at han har gode subkulturelle verdier. En slik hyllest kan være den yngre graffitimalerens inngangsport til å få kontakter i andre land og miljøer, og kanskje også i et anerkjent graffiticrew.

5.3.5 Konflikter på Instagram

I tillegg til å være en arena for anerkjennelse og hyllester er også Instagram et sted hvor konflikter finner sted. Sosiale medier kan benyttes som en digital gapestokk for å straffe og håne andre graffitimalere som har brutt subkulturens regler. Som i graffitimiljøet ellers har malernes symbolske makt og plassering i hierarkiet mye å si for hvilke reaksjoner som oppstår og hvilken effekt det har. Om den som publiserer kritikken av andre har en høy subkulturell status i miljøet kan det skape sterke reaksjoner fra andre og i noen tilfeller føre til unnskyldning-

²² Bilde fra Instagram

er fra den som har blitt uthengt. Bildet under er et eksempel på dette der en graffitimaler har malt over en annen, og flere graffitimalere deltar i diskusjonen i kommentarfeltet.



23

Siden sosiale medier er en så integrert del av kommunikasjonen i den moderne kulturen muliggjør også sosiale medier generelt at konflikter kan få et større publikum (Aalen 2013:76). Dette kan både ha positive og negative effekter for de involverte partene. I bildene over fungerte publiseringen av bildene som en uthenging, en slags moderne «gapestokk» der graffitimaleren ble hengt ut for hån og avsky blant hele subkulturen.

Det er derimot ikke alltid slik konflikter utarter seg og da jeg spør om konflikter på Instagram i gruppeintervjuet svarer «Filip»: «Du henger jo ut han du disser²⁴ foran alle liksom, men han [og vennene hans] får jo muligheten til å forsvare seg. [...] Du slipper all spekulasjonen og snakkingen om hva som har skjedd». «Oskar» tilføyer: «Det blir ofte ferdig der liksom, man tar det på [chattefunksjonen]». Bildet på neste side viser en diskusjon under et bilde der en graffitimaler (AFC) hadde malt signaturen sin som en tag over en annen graffitimaler (ISTE) throw-up, og som nevnt i kapittel 4 er dette ikke akseptabelt og gjøres som en fornærmelse mot den andre maleren:

²³ Bilde fra Instagram med påfølgende kommentarfelt

²⁴ Å disse er å fornærme noen, kommer fra det engelske ordet «disrespect»



På bare noen timer fra konflikten blir publisert blir den redegjort for og lagt død. Det viste seg at det var en hevnaksjon mot graffitimaleren «ISTE» for at han hadde malt en throw-up over en mer avansert graffitipiece fra crewet «AFC». I det offentlige rommet derimot står fremdeles den nedtaggede «ISTE» throw-upen slik den gjorde på bildet, og hadde det ikke vært for Instagram sin offentlige plattform kan man tenke seg at konflikten kunne eskalert. Dette bekrefter det «Filip» sier om at å ta konfliktene frem foran hele subkulturen gjør at de enklere kan forklares.

Men det er slettes ikke slik at alle konflikter blir løst, og for dem som da blir uthengt fungerer Instagram mer som en gapestokk enn som en megler. I motsetning til den fysiske veggen som blir vasket og malt over er bildene på internett der til evig tid, og konflikter blir dermed vanskeligere å glemme. Ryktene når også ut til et mye større publikum og kan føre til et dårlig rykte blant graffitimalere som de aldri har møtt. Hvilken side folk tar blir tydelig i likes og kommentarer, og bekrefter malernes sosiale posisjon i subkulturen. Hvordan man reagerer på konflikter på Instagram kan, i likhet med konfliktene i det fysiske rom, avgjøre en graffitimalers muligheter for å klatre i hierarkiet eller ikke. Om man legger seg flat kan det bli tolket som en svakhet, men det er måten man gjør dette på som avgjør hvordan utfallet blir.

²⁵ Bilde fra Instagram

²⁶ Kommentarfelt under bildet

5.4 Graffitifilmer

I tillegg til profiler på sosiale medier lager også graffitimalerne graffitifilmer som distribueres og vises verden over. Sammenlignet med bilder er videoer den mest korrekte måten for graffitimalere å fange prosessen og opplevelsen av å male graffiti (Avramidis & Drakopoulou 2016:141).

Videoer av lovlig graffiti er svært ulik videoene av ulovlig graffiti. De førstnevnte er oftest filmet i dagslys og fokuserer på hendene til maleren, teknikk og selve graffitiverket. Sentralt er detaljer, teknikk og mestring. Det er objektet og de stilistiske rammene rundt det som er i sentrum. I filmene som viser ulovlig graffiti derimot, er fokuset på selve handlingen. Det er oftere at kameraet bæres av en annen person som gjør at det er i stadig bevegelse. I de ulovlige graffitifilmene spiller omgivelsene en mye større rolle og er da også i fokus. Graffitimalerne blir fremstilt som «farlige» og er utstyrt med finlandshetter, hettegensere osv. Noen ganger brukes musikk (ofte rock eller hip hop med tempo) som et middel for å forsterke uttrykket, men noen ganger brukes stillheten og lyden av sprayboksene.

Ved å filme de ulovlige handlingene kan graffitimalerne ikke bare vise at de kan lage estetisk god graffiti, men åpner for muligheten til å vise frem sine personlige egenskaper som samsvarer med subkulturens normer for atferd. «Movies are fantasy based on reality» (Keyes 2004:222), og graffitimalerne er protagonistene i graffitifilmene. Ved bruk av musikk, humor og visuelle filmtriks presenterer filmene både graffitiverk på vegger og tog, men også andre aspekter ved subkulturen.

Det mest tydelige uttrykket som kom frem fra datasettet er hvordan filmene spiller på subkulturens posisjon som en motkultur, og hvordan det brukes humor for å distansere seg fra autoriteter. I filmen «TRSH Episode #1» er det en scene der graffitimalere har malt to graffiti-piecer på et tog og togføreren roper etter dem. Da dette skjer skiftes kameramannens fokus fra graffitien til at de håner og ler av togføreren som prøver å ta fra dem kameraet. Senere i samme film er det klippet inn en reportasje fra NRK der trafikkleder for Fjord1 Partner, Kjetil Larson, og innsatsleder for Hordaland Politidistrikt Gustav Landro uttaler seg om graffiti som har blitt malt på bybanen i Bergen. Bruken av reportasjen fra NRK er teksten på engelsk og brukt på en satirisk måte, spesielt en uttalelse fra Landro om at «det kan virke som om dette med å tagge på litt sånne store ting og skinnegående ting, at det er in akkurat nå» blir spilt om og om igjen seks ganger mens det klippes over til en scene der man ser den omtalte graffitien

bli malt. Siden det å male på tog og baner alltid har vært en del av signaturgraffiti er det tydelig at dette er brukt for å håne politiets mangel på kunnskap om den gruppen de uttaler seg om.



I den tradisjonelle signaturgraffitien er sluttproduktet som andre får se utelukkende visuelt. Når det benyttes digitale hjelpemidler kan malerne bruke musikk, videoredigering, filtre og tekst i presentasjonen. Eventuelle feil kan klippes bort og lydeffekter kan gi handlingen en mer intens opplevelse. Forstått i lys av begrepet *homology* kan samspillet mellom graffitiverkene, bruken av musikk og fokuset på de subkulturelle verdiene som spenning og lovløshet, forklarer og viser hvordan subkulturen henger sammen (Hebdige 1979:113).

Egenproduserte filmer som viser kriminell atferd kan ses på som direkte bevis for media og teknologi sin posisjon i hverdagslige praksiser, og individer kan nå registrere og arrangere utleverende bilder av sine egne liv (Ferrell et. al 2015:11).

Det at disse filmene har undertekster på engelsk viser at graffitimalerne ønsker at denne filmen skal sees og forstås av andre graffitimalere verden rundt, og bekrefter påstanden om at internett og sosiale medier har ført til at signaturgraffiti har blitt en mer global subkultur. De mange tusen seertallene på filmene, og de engelske kommentarene fra graffitimalere verden rundt, hentyder at filmene også når ut til et globalt miljø. I tillegg til at graffitifilmene har en

²⁷ Stillbilde fra graffitifilmen «TRSH Episode #1»

formidlende funksjon fra skaperne sin side i måten de vil presentere seg selv til verden og de andre i subkulturen, har også graffitifilmene en samlende effekt for den lokale tradisjonelle subkulturen ved at det arrangeres filmvisninger der det lokale miljøet møtes og ser filmen sammen. I mitt feltarbeid var jeg på en visning av to graffitifilmer i et lokale i Oslo sentrum. Det ble tatt inngangspenger og majoriteten av graffitimiljøet i Oslo var til stede. Til tross for at dette var gutter og jenter i ulike aldre og med tilsynelatende ulik bakgrunn og klesuttrykk virket samholdet svært tett. Det var tydelig at det var mange som ikke kjente til hverandre personlig og flere kom bort til meg og andre og introduserte seg selv med signaturnavnet sitt. Når filmen begynte var det tydelig at alle i rommet delte en lidenskap for graffiti og når enkelte signaturer kom frem på skjermen ble det stor jubel i rommet både fra dem selv og de andre.

5.5 Avslutning

Dette kapittelet har lagt frem hvordan subkulturen signaturgraffiti benytter seg av internett og sosiale medier, og hvordan de individuelle graffitimalerne bruker disse til å utføre subkulturelle praksiser. Kapittelet har tatt for seg hvorfor de tar og publiserer bilder av ulovlig graffiti og andre subkulturelle aktiviteter og symboler. Det har også blitt lagt frem hvordan bruken av sosiale medier og internett har ført til en globalisering av subkulturen til å gå fra en lokal subkultur til en internasjonal subkultur, hvordan subkulturelle normer og verdier praktiseres på internett, og graffitifilmer sin funksjon i subkulturen.

Instagramprofilene fungerer som en virtuell portefølje som konstruerer graffitimalernes representasjon av sin egen subkulturelle identitet (Avramidis & Drakopoulou 2016:142). Bildene er nøye utvalgte, både for å formidle subkulturelle uttrykk og for å vise den spesifikke graffitimalerens egenskaper og kunnskap om graffiti. Selv om bildene som tas kan være både spontane og planlagte, så er det bare en selektert andel som blir delt på Instagram. Ved å skaffe de riktige følgerne, gi og få anerkjennelse til riktige malere utvikler graffitimalerne stadig sin identitet.

Det er samspillet mellom selve graffitiverkene som publiseres og den kulturelle forståelsen og betydningen et bilde og profilen som helhet har som blir graffitimalernes endelige selvrepresentasjon. Det er dette som nå vil bli diskutert.

6 Samspillet mellom den fysiske og den virtuelle subkulturen

Det har nå blitt presentert hvordan signaturgraffiti kan forstås som en subkultur, og hvordan medlemmene av denne subkulturen har tatt i bruk Instagram på en måte som gjør at vi kan snakke om signaturgraffiti også som en virtuell subkultur. Dette kapittelet vil diskutere hvorvidt, og i så fall hvordan denne adaptasjonen av sosiale medier har påvirket den tradisjonelle subkulturen av signaturgraffiti og vice versa. I motsetning til andre subkulturer som bare kommuniserer og samhandler på nett slik som hackere (Thomas 2002), møtes graffiti-malerne både i den fysiske verden og i den virtuelle verden som gjør at disse spiller på hverandre og påvirker hverandre.

Kapittelet er delt opp i to deler, der det vil diskuteres hvilken betydning Instagram kan ha for selve *handlingen* å male ulovlig graffiti, og hvilken betydning sosiale medier kan ha for *produktet*, altså selve graffiti-verket. Den virtuelle subkulturen erstatter ikke den tradisjonelle, men den komplementerer den, og gjennom en dynamisk prosess påvirker de hverandre og signaturgraffitimalerne som former dem og deres forståelser av seg selv.

6.1 Den virtuelle subkulturens påvirkning på *produktet*

Det er som nevnt gjennom produktet at graffiti-malerne skaper og utvikler sin subkulturelle identitet og oppfatter det subkulturelle selvet. På samme måte som de omtaler hverandre og seg selv som graffiti-signaturen, er presentasjonen av signaturen i det fysiske byrommet og graffiti-profilen de bruker på Instagram sentral for deres egen oppfattelse av sin subkulturelle identitet og det subkulturelle «selvet». På hvilken måte påvirker sosiale medier selve graffiti-malingen, produktet som representerer deres identitet og estetiske egenskaper?

Som sett i kapittel 4 er signaturgraffiti en subkultur som er opptatt av estetikk og som stiller strenge krav til personlig stil og tekniske ferdigheter for å bedømme hva som er god og hva som er dårlig graffiti. Subkulturens estetiske krav er mye av drivkraften og motivasjonen til de individuelle medlemmene. Disse estetiske kravene får en ny dimensjon når graffiti-en flyttes fra sin fysiske plassering til den virtuelle verden (Avramidis & Drakopoulou 2015:135).

Kimwall (2013:104) skriver at den fysiske graffitien er opprørsk i seg selv på grunn av dens tilstedeværelse i det fysiske rom der den påvirker andres oppfattelse av hva det offentlige rom er og skal være. Dette er ikke tilfellet for graffiti som publiseres og deles i den virtuelle verden, til tross for at den har gjort det da den ble laget. I den fysiske verden er signaturgraffitiens publikum alle som ferdes i byrommet, selv om den hovedsakelig er rettet mot andre medlemmer av subkulturen. Den virtuelle signaturgraffitien er derimot ikke offentlig på samme måte, den må oppsøkes. På denne måten mister den også en del av sitt opprørske element som en motstandskultur (Honig & MacDowall 2016:2).

6.1.1 Estetiske utfordringer fra veggen til skjermen

Kimwall (2008:10) skriver at et bilde på et papir eller en dataskjerm ikke kan erstatte et graffitiverk på en vegg av flere grunner. Fordi bildet bare viser verket i en enkelt situasjon og er låst i en viss posisjon gir det en annen estetisk oppfattelse enn hvis man ser det fysiske verket i byrommet. Lyssetting og bevegelse spiller en stor faktor for graffiti-malerne. «Elias» beskriver den beste opplevelsen av å se sitt graffitiverk som «når man har benket²⁸ ute en hel natt og ser toget med burneren²⁹ kjøre forbi er noe av det feteste. [...] Det gjør det verdt det».

Dette er noe som kommer opp igjen i flere av intervjuene når jeg spør om hva som er spesielt med å male på tog fremfor vegger og andre overflater. For det første er tog anerkjent fordi det er vanskelig og risikabelt, noe som betyr at malerne må ha de personlige egenskapene som kreves. For det andre er toget et «lerret i bevegelse» som skifter bakgrunn, noe som gir det en annen estetisk dimensjon enn det vegger har (Ferrell 1998b:605). Langdistanse- og godstog har dette i større grad enn T-banen og trikken siden de forlater den urbane byen og kan sees i «naturen». «Jakob» forklarer at denne kontrasten mellom et graffiti-dekket tog og vakker norsk natur er noe særegent for skandinavisk graffiti.

Dette er et eksempel på noe som ikke kan fanges av stillbilder, men som kan fanges i et videoopptak. Likevel er det i følge malerne ikke en tilstrekkelig erstatning for å se det med egne øyne. «Elias» sammenligner det med opplevelsen av å være på en konsert og se et band på scenen i forhold til å se det på TV. På grunn av blandingen av gamle og nye bilder så viser

²⁸ Å sove ute for å se det graffiti-dekkede toget i bevegelse neste morgen

²⁹ En «burner» er en enesteående og original graffiti-piece. Betegner ofte de aller beste

ikke den virtuelle subkulturen hvordan det ser ut akkurat nå, og er derfor en mer statisk flyt av bilder. En video av fersk graffiti som blir malt på en vegg kan være allerede være vasket bort når videoen lastes opp på Instagram. Et resultat av dette kan være at graffitimalerne blir mer distansert til den stadige dynamiske utviklingen mellom graffitimalere i byrommet når de deltar i den virtuelle subkulturen.

6.1.2 Bilderedigering

Det hender at graffitimalere bruker programvarer for å forandre og redigere bilder av graffiti. Ved å bruke filtre og bilderedigeringsprogrammer kan de for eksempel redigere farger og lysstyrke, rette på feil, fjerne malingsdrypp og kutte bort uønskede elementer fra bildet (Avramidis & Drakopoulou 2015:145). Ved å trikse med bilderedigering på denne måten kan graffitimalerne fremstå som flinkere til mestre de tekniske egenskapene som kreves for å bli anerkjent som en god graffitimaler. Det kan virke spesielt at en subkultur med så strenge krav for personlig teknikk med spraybokser og sprittusjer ville tillate at man kan redigere på verket etter det er kommet på veggen. Da jeg spør «Daniel» om hva han synes om bilderedigering sier han at «Photoshop er den nye can controllen³⁰! [ler] [...] Alle sier at det ikke er greit, men det er mange som gjør det!». Han forteller at det har hendt at andre har blitt kalt ut for å redigere på bilder og tatt det bort fra profilen sin, og at det er en uskreven regel at hvis man har ekte ferdigheter så trenger man ikke å redigere på bildene. Selv om det ikke blir satt pris på bilderedigering i subkulturen så kan det virke som om det er en teknikk som blir brukt, og at teknikkene ikke er så ulike dem som brukes i graffitifilmene for å forsterke uttrykket. Hvis denne trenden fortsetter kan det tenkes at det blir slik at evnene til fotografikunst og til å redigere bilder kan forstås som en del av de estetiske kravene til signaturgraffiti. Subkulturens oppfordring til nyskaping og innovasjon, spesielt til de yngre graffitimalerne, kan føre til en slik utvikling.

Bruk av objekter for å vise frem graffitiverkene på en spesiell måte har vært en praksis lenge, spesielt ved å posere foran en piece for å vise frem størrelsen (Avramidis & Drakopoulou 2015:146). Meningene med bildene og den effekten de gir blir endret og gjenoppfunnet gjennom måten bildene blir manipulert på (Zaitch & Leeuw 2010:175).

Ingen av graffitimalerne jeg snakket med ville erkjenne at de hadde trikset med bildene de publiserte på nett utenom det at de sladdet ansikter for å ikke bli gjenkjent.

³⁰ Photoshop er et bilderedigeringsprogram, og «can control» er hvor god teknikk man har med en sprayboks

6.1.3 Spot theory på nett

Kravene til graffiti produktet er ikke bare begrenset til de estetiske kravene, men er også i stor grad påvirket av graffitiens plassering i byrommet, og veggens subkulturelle verdi for miljøet, den såkalte «spotten» (Ferrell & Weide 2010). Det er bare dem som ferdes i byrommet som kjenner til de verdiene en fysisk «spot» har, så hva skjer når verket blir tatt bort fra sin plassering i det fysiske rommet og gis en ny plassering i det virtuelle rom? Hvis man tar bort en graffiti piece fra stedet den er plassert så er det ikke lenger den samme graffiti pieceen. Til tross for at stilen, bokstavene og signaturen er identisk, så vil graffitiens mening for maleren, for graffiti miljøet og for byen forsvinne når verket tas bort fra det urbane miljøet (Ferrell & Weide 2010:50).

De forskjellige signaturene i byrommet i form av tags, throw-ups og piecer eksisterer sjelden i isolasjon, men fungerer som en pågående offentlig sirkel av symbolsk interaksjon mellom graffiti malerne (Ferrell 1998b:590). Hvem som var der før, når det ble fjernet og historikken bak plasseringen er alle faktorer som graffiti malerne vurderer når de maler og ser signatur graffiti i byrommet.

Det fysiske byrommet er velkjent blant medlemmene i den tradisjonelle subkulturen, men ikke nødvendigvis for den globale virtuelle subkulturen. Bildet på side 52 av en tag på Freia-skiltet i Oslo sentrum har en klar status effekt for alle som kjenner til skiltets plassering i Oslo, men for de utenlandske graffiti malerne har ikke denne spotten en subkulturell status. Ved bruk av bilder kan man få frem om den malte signaturen befinner seg på en vanskelig «spot», og det kan også trikses så den fremstår som enda mer risikabel enn den faktisk er, men den subkulturelle statusen til spotten kan ikke videreformidles på samme måte som den gjør i sin fysiske plassering (Ferrell & Weide 2010:55). Det som skiller fysisk graffiti mest fra bilder av graffiti er det «Jakob» beskriver når han forteller meg om veggens «historie». Han forklarer at han ikke bare ser en vegg med signaturer på, men han husker alle tags og piecer som har vært på veggen tidligere. Graffiti malerne ser på byrommet med andre øyne enn resten av befolkningen, og dette kan i følge «Jakob» aldri erstattes av bilder på nett.

Det kan tenkes at historikken og følelsene rundt de spesifikke plasseringene i byrommet blir mindre viktig når graffiti malerne ønsker å imponere et globalt publikum. Det kan føre til at graffiti malerne fokuserer mer på hvordan selve graffiti verkene ser ut, og på å fremme sine egne personlige egenskaper i tråd med de subkulturelle verdiene.

6.1.4 En permanent arkivering av graffiti

På grunn av internett er det ikke lenger slik at graffiti forsvinner fordi det blir fjernet fra den fysiske veggen. Så lenge graffitimalerne velger å ikke slette bildene eller profilene sine så er de der for evig, og det er heller ingen oversikt over hvilke andre steder bildene kan være publisert eller oppbevart. «Erik» forteller meg at han har «tusener av bilder på minnepinner». Han vil ikke oppbevare de på datamaskinen i tilfelle den skulle bli konfiskert av politiet.

Hvilke graffitipecer og tags som får bestå i den fysiske verden viser subkulturens dynamiske karakter, og reflekterer hvem som er anerkjent og ikke i miljøet. Hvis en person mister status i miljøet ved å bryte normene, som for eksempel ved å få merkelappen «snitch» (tyster) så vil det ta kort tid før alle hans graffitiverk i byen vil bli malt og streket over av andre graffitimalere. «Jakob» forteller i intervjuet om en graffitimaler som ble utstøtt av miljøet etter å angivelig ha tystet, og at han i tillegg til å bli utestengt og uthengt innad i graffiti miljøet også fikk alle sine graffitiverk tagget over i løpet av kort tid. Svært anerkjente og respekterte malere kan se verkene sine stå urørt i flere tiår etter de ble malt. Dette elementet av den tradisjonelle signaturgraffitisubkulturen forsvinner når produktene blir overført til den virtuelle verden, siden de her blir arkivert for alltid. Det kan publiseres bilder av graffitiverkene som er blitt besudlet og streket over, men de originale bildene vil fremdeles kunne presenteres for seg selv, selv om de er ødelagt og fjernet i den fysiske verden.

Den fysiske graffitien kan forstås som et uttrykk av eksistens, forstått som «jeg er her», og vitnene til denne eksistensen er de personene som ser verket før det blir fjernet eller malt over av andre (Bowen 2010:5). De virtuelle markeringene av graffitiverk derimot, uttrykker ikke graffitimalernes eksistens som aktive deltakende malere, men som et arkivert bevis av eksistens. Man kan si at den virtuelle graffitien sier «jeg var her», og får bli lenge etter den fysiske veggen er malt over. For de graffitimalerne som ser på det midlertidige og usikkerheten rundt graffiti som en sentral motivasjon for å være aktiv vil denne digitale arkiveringen av graffiti bryte dette. Det er ikke lenger like nødvendig å stadig male for å bli sett som det var tidligere. I intervjuene får jeg derimot ikke noe inntrykk av at de yngre graffitimalerne anerkjente dette, og de fremstod som svært aktive i den tradisjonelle fysiske subkulturen.

En slik permanent arkivering av graffitiverk kan virke som en motsigelse i den forstand at det går imot en av de mest sentrale verdiene i den fysiske subkulturen, som er kravet om å stadig være oppe for å bli sett. I den virtuelle subkulturen er selve drivkraften at det som deles blir der permanent. Som tidligere nevnt er ikke det å ta bilder av graffiti et nytt fenomen, men den

hyppige og massive *delingen* av graffiti er det som er nytt. Det er ikke lenger i graffitimalernes egne skissebøker, men offentlig tilgjengelig.

Siden mange flere graffitimalere har sett bildene på internett enn de har sett graffitien i den fysiske verden kan man argumentere for at det virtuelle bildet har større subkulturell kapital enn graffitiverket i den fysiske verden nettopp fordi det når ut til et større publikum, til tross for at de fleste graffitimalerne mener at det fysiske verket er det som de verdsetter mest. Den estetiske opplevelsen av å se det fysiske verket må vike for den subkulturelle verdien av å «bli sett».

6.2 Den virtuelle subkulturens innvirkning på subkulturens normer og verdier

6.2.1 Personlige relasjoner på sosiale medier

«Social presence theory» beskriver at kommunikasjon via maskiner gjør at man blir mindre oppmerksom på andre sosiale deltakere under interaksjonen (Short et. al 1976). Når den sosiale tilstedeværelsen som fysisk interaksjon legger til rette for blir svakere, blir meldingene man kommuniserer mer upersonlige. En av grunnene til dette er at i den virtuelle kommunikasjonen går man glipp av mange mellommenneskelige uttrykk, og man må ofte kjenne personen som skriver for å forstå meningen med det som blir sagt (Aalen 2013:78). Tonefall, kroppsspråk, ansiktsuttrykk og lignende forsvinner, noe som gjør det vanskeligere å tolke det som blir skrevet.

Globaliseringen av subkulturen gjennom internett og sosiale medier har som nevnt forandret subkulturen fra et lokalt miljø til et internasjonalt miljø. Fordi den sosiale distansen mellom dem man kjenner gjennom sosiale medier er større enn dem man personlig kjenner i den fysiske verden, kan den virtuelle subkulturen i større grad forstås som et «løst» samfunn, forstått som et samfunn «hvor synlighet og personlig avhengighet er lav og hvor den primære kontroll vanskelig får noe tak på partene» (Christie 1982:30). Den primære kontrollen blir her forstått som kontroll av andre som maler signaturgraffiti. Graffitimalerne blir på sosiale medier mindre synlige og mer uavhengige av hverandre fordi de blir en del av et mye større nettverk. Når den sosiale distansen blir større blir også følelsen av samhold og tillitt til de andre svekket, noe som i følge Christie kan føre til større avvik fra de dominerende normene i samfunnet. I et

slikt uoversiktlig nettverk av graffitimalere som Instagram er det naturlig at noen av de tradisjonelle lokale normene og verdiene svekkes eller forvitrer. Den tradisjonelle subkulturen kan fremdeles forstås som et «tett» samfunn der personer er sterkt gjensidig avhengige av hverandre og den primære kontrollen har sterkere forutsetninger for å virke (ibid:30). Graffitimalerne i det lokale miljøet har enten tette personlige bånd eller i det minste personlig kjennskap til de ulike medlemmene. Samtidig som sosiale medier har økt hyppigheten og mulighetene for kommunikasjon blant mennesker, kan det også tenkes at elektroniske kommunikasjonsverktøy har ført til svakere sosiale bånd (Tyler 2002:196).

Ikke alle lokale konflikter, rekruttering av nye malere og crews, endringer i hierarki og lignende blir publisert på Instagram, men de graffitimalerne som er i det lokale miljøet kan se denne dynamikken på de fysiske veggene og ved snakke med de involverte partene. Det er de lokale som er de viktigste å få anerkjennelse fra, slik «Oskar» presiserer: «Det er kult å få mange hundre likes på et bilde og å få kommentarer fra writere verden rundt, men jeg maler for meg selv og [graffiticrewet mitt]». Den tradisjonelle subkulturen har et sosialt samhold som ikke kan erstattes av interaksjonen på sosiale medier. Dette samholdet har en egenverdi som den virtuelle subkulturen kan komplementere, men ikke erstatte.

Snyder (2006:94) skriver at samtidig som nye teknologier endret graffitimiljøet til et globalt samfunn, så hadde det også en påvirkning på graffitimalernes mål. De som tidligere ønsket å være anerkjente «kings» i det tradisjonelle, tette graffitimiljøet fikk nå et nytt mål: å få anerkjennelse i hele verden. Sammen med denne prosessen begynte tradisjonen med «spraycations» for å oppnå internasjonal status. Å reise til andre land for å male graffiti har blitt gjort tidligere, men er utvilsomt langt enklere og mer vanlig i de senere årene da man kan bruke sosiale medier for å få kontakt med graffitimalere i andre land og byer slik som beskrevet i kapittel 5. Et av verdens mest anerkjente graffiticrew er det tyske graffiticrewet «1UP». Deres graffitipecer kan man finne fra byer som Lisboa, Bangkok, Rio de Janeiro, Madrid, Berlin, Warszawa, Marrakech, Havana, Paris, New York til Oslo, bare for å nevne noen (1UP 2015), og deres Instagram-konto (@1up_crew_official) har over 300 000 følgere.

Graffitimalernes ønske om å bli sett er enklere å oppfylle ved bruk av sosiale medier, samtidig som blikket ikke lenger betyr like mye. En «like» fra en som du kjenner har langt mer symbolsk makt enn et «like» fra en ukjent graffitimaler fra et annet land. I mengden av likerklipp forsvinner noe av den menneskelige nærheten, og kan forklare hvorfor graffitimalerne velger

å publisere egne bilder som direkte hyller andre graffitimalere og legge igjen personlige kommentarer på andres bilder i tillegg til likerklikk.

Overgangen til et løsere, mer globalt nettverk har også sannsynligvis en innvirkning på hierarkiet i subkulturen der de som lokalt er anerkjent som «kings» nå må konkurrerer med «kings» fra hele verden. For hver graffitimaler som har malt T-banen i Oslo er det ti som har gjort det samme på vanskeligere spots i Europa og i andre verdensdeler. Ingen har noe klar oversikt over hierarkiet i det globale graffiti-samfunnet, og det handler på mange måter om å markedsføre seg selv så vel som å delta i subkulturelle aktiviteter.

Som nevnt i kapittel 5 kan sosiale medier påvirke konflikter både på positive og negative måter ved å fungere som «gapestokk» og «megler». Det kan være en fordel at det blir et større publikum som slipper til i diskusjonen og kan komme med innspill for å løse konflikter, men det kan også tenkes at det fører til at enkelte graffitimalere kan bli uthengt og risikere represalier og reaksjoner fra graffitimalere over hele verden. En som fikk kjenne på en global vrede fra subkulturen er den amerikanske graffitimaleren «Cope2» som siden midten av 80-tallet opparbeidet seg et rykte som en godt anerkjent graffitimaler internasjonalt. I 2013 ble han anklaget for å være «snitch» og å være en politiinformant både i den fysiske veggen, men ikke minst på internett. Siden han ble hengt ut som tyster og til i dag får han stadig kommentarer på sin Instagramprofil som henger han ut som «snitch», og han har også blitt trakassert og angrepet på gaten som et resultat av dette (Morgan 2011, Lansroth 2015). Fafinski (2007:125) skriver at antagonisme og motstand mellom graffitimalere på nett fungerer både som en drivkraft i miljøet til å skape innovasjon, men kan også ses på som en virtuell substitutt for følelsesmessige aktiviteter i det virkelige liv. På denne måten kan kommentarer og aggressivitet på nett være en substitutt for at individer agerer med fysisk vold. Han erkjenner også at spredningen av «keyboard warriors» som kommenterer og truer på nett kan ha den effekten at det avler fysisk vold og konflikt, fordi den verbale virtuelle volden ikke er tilstrekkelig og den skaper en voldelig flokkmentalitet (Ibid:124).

Publisering av signaturgraffiti og bilder av verkene gir ikke bare status til de som har laget dem, men fungerer som læringsressurser for andre graffitimalere (Avramidis & Drakopoulou 2015:140). Avramidis & Drakopoulou kaller denne prosessen for «networked learning», og i denne formen for læring er lærere og studenter er likestilte. Når en maler skriver en annen maler sitt navn i sin egen stil, er det ikke bare for å demonstrere sine egne ferdigheter og vise respekt for den andre maleren, men også for å gi nye ideer til de deltagende malerne og til

graffitimiljøet som helhet (Avramidis & Drakopoulou 2015:150). Gjennom prosessen av «networked learning» kan de yngre lære normene, mens de eldre kan bli «satt på plass».

6.2.2 En homogenisering av graffitimalere

En ting som slo meg da jeg begynte med den netnografiske prosessen av å studere den virtuelle subkulturen var hvordan de forskjellige graffitimalerne sine profiler fremstod som svært like. I intervjudataene viste det seg å være motsatt, og malerne uttrykte svært forskjellige personlighetstrekk og atferd. Det skal nevnes at det er begrenset hvor mye man kan lese av en persons atferd og personlighet i løpet av et intervju, og at min rolle som forsker har påvirket situasjonen. På nett derimot var det mange like bilder og symboler som ble presentert, og som ga inntrykk av at eierne av profilene var like i alder, personlighet og atferd. Dette kan forstås i sammenheng med hvordan man lager og projiserer konstruerte identiteter i den virtuelle verden (Turkle 1999:643). Fordi man velger å presentere seg selv som en idyllisert, stereotypisk graffitimaler som besetter alle de tekniske ferdighetene og personlige egenskapene som kreves for å få subkulturell anerkjennelse og fremstå som en «king», fremstår de virtuelle identitetene mer homogene.

Det blir her, i den visuelle subkulturen på nett et enda større press på de estetiske kravene til graffitiverkene. Bildet står alene, frarøvet fra sin fysiske plassering, og viktige elementer som hvor lang tid det tok å lage og plasseringens viktighet er usikker. De som skiller seg ut er de som deler bilder av tags på tydelige risikable steder som politistasjoner, på politibiler og på tog for å vise frem sine vågale personlighetstrekk.

6.2.3 Instagram og selvforståelse

Sosiale medier åpner for en helt ny metode for selvrepresentasjon som ikke før var mulig (Jewkes & Sharp 2003). Fordi man selv velger hva som publiseres og hvilke deler av sitt liv man vil vise, kan man velge den versjonen av seg selv som man ønsker akkurat da. For graffitimalerne blir dette å vise seg frem på den måten som best representerer subkulturens normer og verdier. Det er hovedsakelig internetts muligheter for anonymisering som gjør det enklere for individer å konstruere egne identiteter på nett, der man kan fremstille seg på måter man ikke vil eller kan i den fysiske verden (Turkle 1999:643, Bargh et. al 2002:35). Selv om graffitimalerne i stor grad reproducerer sin egen offline-identitet på sosiale medier, så velger de spesifikke aspekter av personligheten sin (Bullingham & Vasconcelos 2013:7). På denne måten blir presentasjonen av det subkulturelle selvet på Instagram en stereotypisk versjon av graffitimalerne i varierende grad. Snyder beskriver den stereotypiske graffitimaleren som en

«hardcore writer addicted to the thrill of the chase, the excitement of getting up, and the fun of exploring the city, perhaps even high on marijuana, malt liquor, cocaine, crack, or whatever else might be available. Most bombers are bad asses» (Snyder 2009:119). Når man ser på graffitimalernes profiler på Instagram er denne beskrivelsen ganske treffende. Det er de mest vågale og krevende graffitiverkene som deles, gjerne i kombinasjon med bilder av andre subkulturelle symboler som rusbruk og fremstillinger av seg selv som farlige og fryktløse, som beskrevet i kapittel 5.

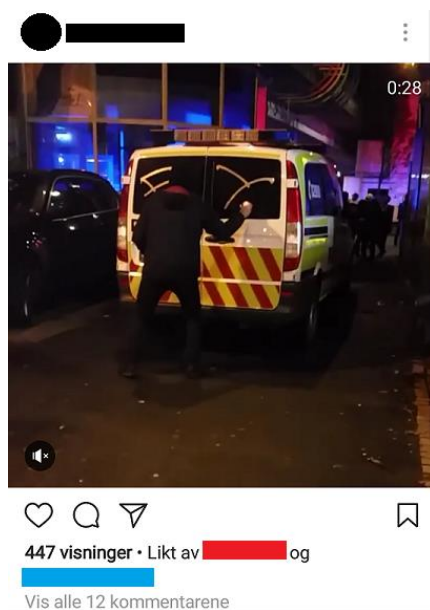
Det er i samhandling med andre at man konstruerer og former en forståelse av selvet (Leary & Tangney 2003:69). Ved å se på hvordan graffitimalernes kontoer på Instagram ser ut kan vi få en forståelse av deres oppfatning av seg selv, hva de aspirerer til å bli, og hvordan de tolker den subkulturen de er en del av. Siden forståelsen av selvet er en dynamisk prosess som er i stadig utvikling gjennom sosiale prosesser (Tesser 2002:190), kan vi få innblikk i hvordan sosiale interaksjoner på nett kan påvirke og endre hvordan graffitimalerne forstår seg selv og den subkulturen de er en del av. Å konstruere en identitet på nett som en stereotypisk graffitimaler som oppfyller subkulturens krav til væremåte, kan føre til at graffitimalerne i større eller mindre grad tilpasser seg denne selvforståelsen også i den fysiske verden. Det som deles og presenteres på nett er ikke bare rettet mot de som ser, men også for seg selv, og gjennom den dynamiske prosessen av å forstå selvet skaper og omformer de seg selv samtidig som de også former subkulturen som helhet (Charon 2009).

Goffman (1959:57) bruker metaforen “maske” om måten vi kan forsterke visse egenskaper og aspekter ved oss selv, mens vi skjuler eller marginaliserer andre. For graffitimalerne kan sosiale medier fungere som en slik maske der man presenterer en glorifisert utgave av selvet i samsvar med subkulturens verdier. Det er flere måter graffitimalerne kan bruke sosiale medier og teknologien på som digitaliseringen tilbyr til å fremstille seg selv i et bedre lys. Ved å publisere bilder av graffiti ofte kan man fremstå som langt mer aktiv enn man faktisk er, og ved å selektere hvilke bilder man tar og trikse med filtre og bilderedigeringsprogrammer kan man som nevnt forsterke graffitiens estetiske uttrykk. Ved å sette i gang diskusjoner og reaksjoner rundt forsterkede bilder av seg selv, og å få anerkjennelse for dette selvet, *adapterer* graffitimalerne denne versjonen av seg selv (Zaitch & Leeuw 2010:176).

Som tidligere nevnt er konflikter og konkurranse i signaturgraffiti grunnleggende for graffitimalernes motivasjon for å utvikle seg selv og overgå hverandre. I den tradisjonelle subkultu-

ren handler denne utviklingen i størst grad om selve stilen i forhold til estetikken rundt graffiti-
tiverket, fordi de personlige egenskapene man besitter kommer tydeligere frem i vanlig sosial
interaksjon. Ved at graffitimalerne snakker sammen og maler ulovlig graffiti sammen kan de
vurdere hverandres personlige egenskaper og på denne måten se hvem som klarer «å holde
hodet kaldt og munnen lukket» som Jakob sier i intervjuet, mens «på nett vet man aldri for
alle skal være så harde. [...] Jeg har sett folk på Instagram som leker gærne, men når jeg har
møtt dem har de stått med øynene ned i bakken». Om man ikke lever opp til den konstruerte
identiteten man presenterer på nett risikerer man å «miste ansikt». Goffman skriver at man er
generelt skeptisk og dømmende til andre, og hvis de ikke fremstår som troverdig i presenta-
sjonen av seg selv blir de avslørt som «phony», eller «falsk» (Goffman 1952:57).

På Instagram er det en tydeligere konkurranse i å presentere sine personlige egenskaper så vel
som estetiske ferdigheter. Det er vanskeligere å skjule sine egne redsler og bekymringer når
man er med andre mennesker, men på sosiale medier kan man unngå å presentere disse delene
av seg selv. Man kan skille seg ut innenfor de subkulturelle normene i mye større grad på so-
siale medier enn i den fysiske verden der man allerede skiller seg ut med klesstil, lidenskaper,
fysiske trekk osv. Fordi graffitimalerne ikke kan publisere bilder av seg selv, må de skille seg
ut fra andre gjennom graffitimalingen sin og ved å ta «vågale» bilder som at de maler på poli-
tibiler, henger fra hustak, eller sloss mot sikkerhetsvakter. Dette kommer spesielt tydelig frem
i graffitifilmene.



³¹ Stillbilde fra videoklipp på Instagram

Bildene på forrige side er stillbilder fra filmklipp og graffiti filmer som er delt av graffitimalere. Det første bildet viser en som skriver crewsignaturen sin på en politibil og illustrerer hans fryktløshet når det kommer til autoriteter. Det er sannsynlig at få andre hadde sett dette om det ikke hadde blitt fanget på film da politiet trolig vasket bort malingen så fort som mulig etter det ble oppdaget. I det andre bildet ble fotografen stående i flere sekunder istedenfor å løpe bort for å filme en annen graffitimaler som forsøker å komme seg unna en sikkerhetsvakt. Dette kan forstås i sammenheng med den moderne snapshotkulturen forklart i kapittel 5, som forklarer hvordan kameraets tilstedeværelse kan oppfordre graffitimalerne til å ta en større risiko enn de ellers ville gjort for å skaffe et bedre bilde eller video. En del av opplevelsen er blitt å skape et øyeblikk for kameraet med seg selv i hovedrollen (Sandberg & Ugelvik 2016:11). Idéene om hvilke bilder og videoer som ser bra ut og som blir positivt mottatt av andre graffitimalere kommer gjerne fra reaksjonene på andre sine videoer. «Elias» forteller at da han begynte å male graffiti så han på graffiti filmer for inspirasjon, og fortalte om den gamle norske graffiti filmen «Grovt Skadeverk» fra 2004, men at disse var vanskelige å få tak i og at man måtte ha en fysisk kopi eller laste filmen ned på internett. Denne filmen består stort sett av klipp av graffiti på tog i det som i dag vil bli betegnet som dårlig oppløsning. «Daniel», en av de yngre graffitimalerne forteller at han har sett på og blitt inspirert av graffiti filmer på en helt annen måte på grunn av de teknologiske utviklingene som åpner for flere og bedre måter å lage graffiti filmer på. Ved hjelp av internett kan man få tilgang på hundrevis av graffiti filmer fra hele verden som er filmet i HD-kvalitet, og gjerne filmet fra graffitimalernes egen synsvinkel ved bruk av GoPro-kameraer³³. Handlingene er også blitt mer vågale, noe som kan ha sammenheng med at videoer fra hele verden er tilgjengelige, og at de imiterer hverandre.

6.2.4 Blandede identiteter

Det er blitt en vanlig praksis at graffitimalere som kommer fra forskjellige lokale miljøer har sin første interaksjon på nett, og dermed blir det første inntrykket man får av hverandre de bildene og filmene som vedkommende har valgt å dele på profilen sin. På denne måten fungerer Instagramprofilen som en «virtuell portefølje», en digital «blackbook» som avgjør om man fremstår som troverdig, anerkjent og teknisk dyktig, eller om man fremstår som en «toy» (Av-

³² Stillbilde fra graffiti filmen «Sprettkniv» (2017)

³³ «GoPro» er et merke som produserer små kameraer som kan festes på kroppen

ramidis & Drakopoulou 2015:142). Hvem man får kontakt med springer ut fra dette inntrykket.

Hva skjer da, når disse graffitimalerne møter personer i virkeligheten som bare kjenner til deres presentasjon av seg selv på Instagram? En effekt kan være at graffitimalerne må leve opp til den virtuelle subkulturelle identiteten de har presentert seg som for å ikke miste ansikt. Når graffitimalere presenterer et forsterket bilde av selvet på sosiale medier kan det oppstå det Andrea Baker (2009) kaller «blended identity», der den virtuelle identiteten forsterker «offline»-identiteten i møte med personer som individet har møtt for første gang i den virtuelle verden. Dette kan forstås i sammenheng med Goffman (1959) sitt begrep om «ansikt» der individer er forventet til å opprettholde ansikt ved å leve opp til de forventningene av seg selv som han eller hun har gitt til et publikum (Bullingham & Vasconcelos 2013:2). Om de ikke fremstår som like aktive, vågale og teknisk flinke som de har gitt uttrykk for på nett kan de oppleve en indre identitetskrise mellom det de forstår som det «ekte selvet» og sin konstruerte identitet på nett (Bargh et. al 2002:44). I denne situasjonen kan man enten bli avslørt som «falsk» og miste subkulturell kapital og risikere å få et dårligere rykte blant graffitimiljøet, eller å leve opp til og presentere seg selv som den identiteten man presenterer på nett. Ved å leve ut og oppfatte seg selv som denne konstruerte identiteten over tid og gjennom selvrefleksjon, er det mulig at dette påvirker et individs mål, verdier og preferanser, og påvirker det vi forstår som et individs psykologiske «selv» (Tesser 2002:185).

«Ole» forklarer et tydelig skille når han snakker om sin private Instagram konto, og den kontoen han bruker for graffiti: «Altså, om du ser på min konto og [graffitiprofilen] så hadde man aldri skjönt at det er den samme personen, men det er jo poenget. Hadde jeg villet bli kjent igjen så kunne jeg like godt meldt meg til politiet». Jeg spør han hvem av de to profilene som han identifiserer seg mest med og han svarer «Jeg havner nok et sted i midten. Med [andre malere] er jeg sånn, og på jobb og hjemme er jeg sånn. [...] Sånn tror jeg det er for alle».

Det at graffitimalerne fremstiller seg selv på en spesifikk måte på Instagram er gunstig fordi det gjør det vanskelig for utenforstående å knytte enkeltpersoner til graffiti-kontoer, men det gjør det enda vanskeligere for dem å skille seg ut i mengden. «Hele poenget er jo at hvis du ikke kjenner meg personlig så klarer du ikke å gjette hvilken konto som er min» sier «Erik», men da jeg spør han om han ikke ønsker å skille seg ut og bli gjenkjent av andre graffitimalere som han ikke kjenner, svarer han: «Jo selvfølgelig vil jeg det, men jeg vil ikke at de skal

kjenne meg». I det han sier meg så peker han på seg selv, noe jeg tolker som at han mener sitt usladdede ansikt, slik han fremstår i andre roller i familien og på jobben sin.

6.2.5 Fører globaliseringen til en «hardere» subkultur?

Hvilket land og samfunn graffitimalerne er oppvokst i former også verdier og normer som medlemmene av subkulturen internaliserer når de iscenesetter seg selv. På denne måten vil graffitimalere som er oppvokst i et samfunn der maskulinitet står sterkt være mer opptatt av å vise seg frem på en maskulin måte. Dette reflekteres i den tradisjonelle subkulturen så vel som i den virtuelle. Et eksempel på dette er den russiske graffitifilmen «T.rouble Makers» som inneholder en scene der omtrent 15 graffitimalere sparker og slår en mann som prøver å stoppe dem fra å male på et tog. Slike scener har jeg ikke sett i de skandinaviske graffitifilmene, men det er tenkelig at slik atferd kan bli imitert i et forsøk på å konkurrere og hevde seg i den internasjonale subkulturen.



34

Den enkle tilgangen til videoer og bilder fra «hardere» graffitimiljøer kan ha en påvirkning på graffitimiljøet i Norge, både på estetisk stil og på hvordan de opererer. Når jeg spør i gruppeintervjuet om hvilke filmer jeg bør se for å få en bedre forståelse for graffitikulturen så nevnes det både gamle og nye filmer fra Norge, men også blant annet en filmserie fra det tyske graffiticrewet «1UP» som informantene beskrev som «gærne», sagt på en måte jeg tolker som beundring. I filmene deres vises graffitimaling og atferd jeg ikke har sett i de norske filmene i datasettet, slik som bruk av vold og trusler og spots som er så vågale at de risikerer å bøte med livet.

³⁴ Stillbilde fra graffitifilmen «T.rouble Makers» (2012)

Mennesker er sosiale vesener og vil tilpasse seg andre, og den økte oppmerksomheten mot andres presentasjon av selvet som sosiale medier fører med seg, kan lede til at man imiterer andre i større grad enn man har gjort tidligere. Snyder (2006:94) skriver at bilder og graffiti-filmer brukes som et læringsverktøy som granskes og studeres både av de som selv er med og av andre. Graffitimalerne studerer sine egne feil og styrker, mens andre kan se for å lære teknikker og triks. Noen praksiser som er sett i utenlandske filmer går også igjen i de norske og det er mulig at disse først er blitt observert på internett og så tatt i bruk her, slik som å bruke refleksester for å posere som jernbanearbeidere og å bruke brannslukningsapparat fylt med maling for enklere å kunne male på store vegger. Jeg fikk ikke muligheten i intervjuene til å spørre graffitimalerne om hvor de fikk disse ideene, fordi de ikke ville erkjenne at de selv var avbildet i filmene.

Samtidig som graffitimalerne kan tjene på å presentere seg som farligere enn de egentlig er, kan det være risikabelt om dette er forståelsen som utenforstående får fordi det kan føre til en større distanse og en strengere kontroll av subkulturen. Dette skjedde som nevnt i Oslo på 90-tallet gjennom holdningskampanjer, økning i ressurser til politiet for å stoppe graffiti og straffeforfølgning av graffitimalere (Høigård 2007:113-127).

6.2.6 Edgework på nett

Som beskrevet i kapittel 4 er en av graffitimalernes sentrale motivasjoner for å male ulovlig graffiti å oppnå følelser knyttet rundt konseptet *edgework*, forstått som «frivillig risikotaking» (Ferrell et. al 2015:74).

Graffitimalerne opplever en subjektiv følelse av spenning i det at man vet at det er en risiko for å bli oppdaget og tatt. Det er en personlig gevinst for graffitimalerne å kjenne på de forbudte gleder, og risikoen for å bli tatt er liten, og faren er frivillig og oppsøkt (Ferrell 1996:172, Høigård 2007:359, Snyder 2009:85). For at handlingen skal falle under begrepet *edgework* må det også være en fare for utøverens fysiske eller psykiske velvære, eller utøverens følelse av en ordnet tilværelse, om man skulle feile (Lyng 1990:852). Spørsmålet er da om deling og opplevelsen av å se graffiti-filmer og bilder av ulovlig graffiti kan gi utøverne en form for *edgework*. I gruppeintervjuet svarer alle tre graffitimalerne et unisont «Nei». «Filip»

forklarer: «Ingenting slår den følelsen når du sniker deg inn i yarden³⁵, kjenner lukten av malingen og lyden av sprayboksen og du vet at nå gjelder det!». Jeg husker tilbake fra feltobservasjonene da jeg fikk være med noen andre graffitimalere og vi ble jaget av sikkerhetsvakter, og stiller et oppfølgingsspørsmål om hvordan de opplever det å bli jaget. «Ole» svarer: «Altså det er jo en deilig følelse å akkurat komme seg unna [...] man kjenner adrenalinet i kroppen, men jeg ser på det som et nederlag om jeg ikke får malt ferdig piecen min». «Jakob» derimot forklarer at han ikke er så opptatt av adrenalinfølelsen lenger slik han var tidligere. Nå vil han heller overgå seg selv og andre med å lage bedre graffitipiecer.

I utvalget kommer det frem at edgework som drivkraft for å male ulovlig graffiti er størst blant de yngre graffitimalerne, og mindre hos de eldre. En av grunnene til dette kan være at følelsen avtar når den har blitt opplevd mange ganger og at den derfor ikke appellerer like sterkt til de eldre, en annen grunn kan være at de yngre fokuserer mer på følelsene enn den estetiske stilen, fordi den ikke er like utviklet som hos de eldre. Hvis man forstår adrenalin-kicket som en slags rus er det et velkjent fenomen fra rusforskning at følelsen avtar etter gjentatte repetisjoner. I denne forståelsen kan man skjønne hvorfor de eldre graffitimalerne ikke lenger søker etter edgework i like stor grad som de yngre.

I datasettet kom det også frem at det er de eldre graffitimalerne som er de mest aktive på sosiale medier. Dette kan skyldes at de har et langt større arkiv av bilder som de kan publisere, at de ikke er like aktive som de var før, eller at de ønsker å oppleve en følelse av nostalgi og fellesskap ved å dele bilder av graffiti de malte og som er tatt bort for mange år siden. De yngre er «oppe» i det fysiske rommet, mens de eldre er «oppe» i det virtuelle.

Samtidig som graffitimalerne forteller at ingenting fullt ut kan erstatte opplevelsen de får av å fysisk male ulovlig graffiti, så kan man se på måten graffitifilmene er produsert på at de ønsker å gjenskape de subjektive følelsene og opplevelsene som øyeblikket ga. Bruken av rask musikk og filming i filmvinkling fra malernes synspunkt, prøver å vekke en følelse av edgework. «Benjamin» forteller meg om første gang han så en scene fra den svenske graffitifilmen «WOLUME 2 – STOCKHOLM 2014» der et titalls graffitimalere sprayer ned en hel T-bane samtidig som noen forbipasserende prøver å ta posene deres med spraybokser. Han forteller at han fikk «gåsehud» av å se scenen. Måten han beskriver scenen og opplevelsen av å se på graffitifilmer indikerer at de kan gi en liten, om ikke likeverdige, følelse av spenning

³⁵ Langs togs�innene

for malerne. Å se på filmer av graffiti er ikke straffbart og inneholder derfor ikke en risiko slik den ulovlige graffiti-malingen gjør, og kan dermed ikke kalles «edgework». Jeg vil også hevde at det ikke kan kalles edgework i den forstand det brukes av Lyng (1990), da det ikke krever at utøverne må bruke sine ferdigheter og teknikker for å avgjøre om man unngår fare eller ikke, slik den tradisjonelle graffitien gjør.

Ved å produsere og publisere bilder og videoer av graffiti kan de eldre graffiti-malerne som er mindre aktive i den tradisjonelle subkulturen likevel være aktive deltakere i den virtuelle subkulturen. Delingen av bilder kan gi malerne en følelse av spenning i den forståelsen av at bildene de publiserer inneholder en risiko ved at utenforstående, da spesielt kontrollinstanser, kan få tilgang til bildene som bevis for ulovlige handlinger, men også i den forstand at man ikke vet hvordan det subkulturelle miljøet vil reagere på bildene.

6.2.7 Internettets påvirkning på signaturgraffiti som motkultur

Graffiti-malerne sin følelse av makt og overlegenhet bygger i stor grad på at selve graffitien er fysisk tilgjengelig for alle, men bare funksjonelt tilgjengelig for de som deltar i subkulturen (Waclawek 2011:163). Dette forsterker deres posisjon som motstandskultur mot de dominerende kulturelle strømningene i samfunnet, og kan forklare hvorfor de er opptatt av å håne og latterliggjøre dem som ikke forstår subkulturen på nett og i graffiti-filmer. Dette offentlige uttrykket er ikke til stede når graffiti-malerne deler bilder og filmer på lukkede forum og på sosiale medier. Selv om mange av bildene er offentlige så må de som nevnt oppsøkes, og de som ikke har noen interesse vil aldri oppdage dem.

Hvis man ser på kriminalitet og avvikende handlinger som subkulturelle responser på de dominerende kulturelle strømningene i samfunnet (Ferrell et. al 2015:37), blir spørsmålet hvem som er den globale, virtuelle subkulturen sin motpart. Siden politikk og politiets samfunnsoppdrag og utøvelse varierer så mye som fra forskjellige land blir det vanskeligere å etablere en klar fiende. I tillegg kan signaturgraffiti nå oppfattes som en «gammel subkultur» i den forstand at de som var med å skape subkulturen i New York og i Norge, er blitt godt voksne og er nå med på å skape oppfattelsen av hva som bør være normer og verdier i det hegemoniske samfunnet. Mange av signaturgraffitiens «gudfedre» i Norge er nå i kunst- og kulturbransjen. Dette kan forklare hvorfor det er blitt en større allmenn aksept rundt graffiti-kunst, og hvorfor flere byer og kommuner nå satser på en økning av «gatekunst» i fremtiden (Bergen

kommune 2011, Bergen kommune 2015:22, Oslo Kommune 2011, Oslo Kommune 2016, Ødegård 2013).

Det at signaturgraffitien blir tilgjengelig for flere, at den globale subkulturen mister en tydelig motstander og at enkelte former for graffiti blir stadig mer akseptert av det hegemoniske samfunn kan føre til at subkulturen mister en del av sin verdi som en motkultur. På de individuelle graffiti-malerne som deltar i subkulturelle praksiser, og nye som ønsker å komme inn i subkulturen kan dette gjøre at signaturgraffiti blir mindre tiltrekkende. Det kan også ha den effekten at subkulturen må lokalisere og identifisere en tydeligere «fiende», og muligens også gjøre motstand i større grad for å distansere seg fra denne. Politi, som utøver og symbol for statlig makt er, og har alltid vært, signaturgraffitiens tydeligste «fiende» (Høigård 2007:266).

6.2.8 Rollekonflikter og sosiale medier

Som beskrevet i kapittel 4 føler noen av graffiti-malerne at de lever et dobbeltliv der de må balansere identiteten sin som graffiti-malere med andre roller som for eksempel familiefar, student, arbeidstaker og kjæreste. Fordi mobiltelefonen er blitt en så integrert del av samfunnet blir dette skillet mindre tydelig da graffiti-malerne har tilgang på nye bilder fra andre og kan publisere, dele og kommentere til enhver tid. Graffiti-malerne kan sitte rundt middagsbordet hjemme med familien sin og se, kommentere og dele bilder og filmer av ulovlig graffiti. En graffiti-maler jeg møtte i felt, «Kasper», forklarer at han stadig tenker på graffiti fordi han følger med på utviklingen i byrommet og på Instagram. Selv om han selv ikke har vært å malt ulovlig graffiti så får han gjerne bilder og videoklipp av andre som han ser på og kommenterer.

Dette kan gjøre det vanskeligere å bryte med subkulturen fordi den er så tilgjengelig, men kan også ha den virkningen at man kan delta i den virtuelle subkulturen uten å fysisk være ute å male graffiti slik man måtte i den tradisjonelle subkulturen. Dette gjelder spesielt for de eldre graffiti-malerne som har jobb, familie og ansvar og ikke vil risikere å bli tatt av politi for å male ulovlig graffiti. Samtidig sitter de på mange bilder av ulovlig graffiti som de har malt gjennom flere tiår som de kan publisere og kommentere på. Det stilles ikke de samme kravene for de eldre graffiti-malerne som allerede har bygget seg opp et rykte og klatret i det subkulturelle hierarkiet, da de allerede har bevist at de mestrer de subkulturelle praksisene. Ved å publisere og dele gamle bilder av graffiti fra deres egen «storhetstid» kan disse malerne fremdeles få anerkjennelsen uten å bryte loven. Det kan tenkes at muligheten for å fremdeles delta i sub-

kulturen uten å aktivt fysisk male ulovlig graffiti kan gjøre det enklere å bruke den subkulturelle kapitalen til å søke en legitim karriere. I tillegg har sosiale medier ført til at graffiti-malerne må mestre enda en egenskap, nemlig å kunne selge og markedsføre seg selv som et subkulturelt produkt (Avramidis & Drakopoulou 2015:158). Siden stadig flere private og offentlige bedrifter søker til å forbedre og utvikle måten de bruker sosiale medier til å presentere seg selv til kunder er dette en egenskap som har stor verdi for arbeidsgivere (Haugseth 2013:15-17).

6.3 Avslutning

Dette kapittelet har gjort rede for og diskutert samspillet mellom den tradisjonelle subkulturen av signaturgraffiti og det som kan forstås som en virtuell subkultur av signaturgraffiti. Det har blitt diskutert på hvilke områder og i hvilken grad den virtuelle subkulturen påvirker selve *produktet*, altså signaturen, som de subkulturelle medlemmene maler. De estetiske utfordringene som oppstår når man overfører et subkulturelt symbol fra den fysiske veggen til den virtuelle skjermen, og hvordan det å løsrive produktet fra den subkulturelle statusen som plasseringen i byrommet, kan forklare hvorfor graffiti-malerne foretrekker den fysiske graffitien fremfor bilder av den. Teknologienes muligheter til å redigere og endre på bilder spiller også en rolle da disse kan brukes for å skjule graffiti-malerens tekniske mangler og endre hvordan subkulturen ser på estetikk, teknikk og graffiti. Kapittelet har også tatt for seg hvordan internets natur muliggjør en permanent arkivering av graffiti, og hvordan dette bryter med signaturgraffitiens natur som et stadig dynamisk og skiftende bybilde der de som ikke er aktive forvitrer, og nye graffiti-malere oppstår.

Kapittelet har også tatt for seg i hvilken grad den virtuelle subkulturen påvirker den subkulturelle betydningen av *handlingen* å male ulovlig signaturgraffiti. Det har blitt drøftet hvordan personlige relasjoner på nettet kan forstås som svakere enn de tradisjonelle fysiske relasjonene, og at globaliseringen som kommer med sosiale medier kan føre til at subkulturen i større grad kan oppfattes som et løst samfunn (Christie 1975). Det er blitt diskutert hvordan graffiti-malerne velger å presentere seg selv på nett, og hvordan dette kan påvirke deres forståelser av seg selv og subkulturen de er en del av, spesielt i den forstand at de konstruerer og adopterer en identitet som mer vågal og avvikende enn tidligere. Dette, kombinert med globalisering og påvirkning fra andre land, kan føre til et «hardere» graffiti-miljø i Norge, slik vi allerede har sett at graffiti-malerne har tatt inspirasjon fra utenlandske graffiti-filmer.

7 Avslutning

Det som kjennetegner signaturgraffiti fra annen type graffiti ligger som nevnt i graffitimalernes intensjoner og motivasjoner for *handlingen*, og ikke selve produktet, selv om produktet og de estetiske kravene rundt det også har en sentral rolle i subkulturen. I kapittel 5 har det blitt lagt frem hvordan graffitimiljøet har tatt i bruk sosiale medier, primært plattformen Instagram, for å uttrykke og formidle subkulturelle normer og verdier.

Denne oppgaven har vist hvordan signaturgraffiti, som kan fremstå som kaotisk og uforståelig for dem som ikke kjenner til subkulturen, er bundet sammen i et homologt forhold mellom subkulturell stil, verdier, normer, estetikk, motstand og bruk av sosiale medier, og hvordan alle disse elementene sammen skaper mening for de individuelle graffitimalerne. Alt er bundet sammen i et nettverk og former subkulturen som helhet.

Høigård (2007:67) beskriver hvordan graffitimalere brukte timevis på å studere graffitimagasiner. At disse graffitimagasinene har utviklet seg til å bli virtuelle er logisk med tanke på dagens digitalisering av aviser og andre magasiner. De norske graffitibladene *Fatcap* og *Between Magazine* er ute av produksjon, men sistnevnte driver en Instagram konto som aktivt legger ut bilder av graffiti i tillegg til nettsiden www.betweenmagazine.no. På nettsider som selger graffitiutstyr som spraybokser, tusjer, filmer, finlandshetter og magasiner selges blader billig på grunn av lav etterspørsel. Dette er sannsynligvis en effekt av sosiale mediers fremvekst. Malernes bilde- og skissebøker er blitt til Instagramprofiler, og de glemmes ikke lenger for omverden, men deles offentlig på sosiale medier. Forståelsen av hvordan sosiale medier har påvirket samfunnet, og også avvikende og kriminelle subkulturer slik som signaturgraffiti kan gi en pekepinn på hvordan man kan forstå ulike subkulturers utvikling i de senere årene, spesielt de subkulturer som typisk består av ungdom.

Bruken av internett og sosiale medier i graffitimiljøet har i stor grad påvirket den tradisjonelle praksisen av graffitimaling og subkulturen som helhet, samtidig som den har skapt en ny digital inkarnasjon av subkulturelle praksiser. Teknologiene i form av internett og sosiale medier har formet den tradisjonelle subkulturen og åpnet for en virtuell subkultur, og gjennom et dynamisk forhold påvirker disse hverandre. Norske signaturgraffitimalere er nå del av et globalt internasjonalt nettverk på en skala man aldri har sett tidligere. Denne oppgaven har vist hvordan flere av de tradisjonelle fysiske praksisene for signaturgraffitimalere har blitt påvirket og endret under subkulturens adaptasjon av internett og sosiale medier. I størst grad virker dette å

skyldes at det har blitt en globalisering av subkulturen på en måte man ikke har hatt mulighet til tidligere som påvirker graffitimalernes motivasjoner, mål, verdier og normer. Hvis det er slik at det norske graffitimiljøet inspireres av og tar i bruk praksiser fra andre land, kan dette føre til et skifte mot en subkultur som avviker mer fra det hegemoniske norske samfunnet. Hvis det tradisjonelle lokale graffitimiljøet blir mindre viktig for malerne blir det også mer uklart hvem signaturgraffiti som motkultur står i opposisjon til.

Signaturgraffitisubkulturen er ikke ukjent med å ta i bruk og tilpasse seg til nye teknologier, og har tatt i bruk magasiner, kameraer, internett og sosiale medier for å forbedre måten de kan kommunisere med hverandre, og hvordan de presenterer graffitiverkene deres på best mulig måte. De lærer å utnytte disse teknologiene og gjennom en prosess av *bricolage* bruke dem til å skape og forsterke subkulturelle symboler. I bruken av disse teknologiene har subkulturen forandret måten de forstår det fysiske rommet, hvordan de handler i det virtuelle rommet, og hvordan de utfører ulovlige og lovlige handlinger i begge. Signaturgraffiti lever i byrommet, men også på skjermen. Dette gjelder ikke bare graffitiproduktene, men også den subkulturelle interaksjonen og graffitimalernes uttrykkelse av den subkulturelle stilen. Forholdet mellom det fysiske og det virtuelle blir stadig mer transparent og det blir vanskelig for graffitimalerne å lage et tydelig skille på sine andre roller og sin rolle som graffitimaler. Dette kan føre til at stadig flere maler mindre ulovlig signaturgraffiti i det fysiske rom og fokuserer mer på det virtuelle, men kan også ha den effekten at når de nå deltar i en global subkultur må hevde seg blant mange velger å gjøre mer «vågale» handlinger. I hvilken grad og på hvilke måter digitalisering av subkulturelle praksiser påvirker og former og utvikler subkulturen som helhet i fremtiden kan vi ikke vite, men det kan være viktig å se på samspillet mellom digitale praksiser og tradisjonelle praksiser i kriminelle og avvikende subkulturer i videre forskning.

Graffiti, og spesielt ulovlig signaturgraffiti, er et tema som skaper stor debatt da det kommer opp i media, og er gjerne drevet av to motpoler som enten avviser det som hærverk eller aksepterer det som en form for kunst. Oppgaven har vist at disse motpolene bare forsterker signaturgraffiti sin posisjon som en motkultur mot den dominerende kulturen og skaper en vanskeligere grobunn for diskusjon og forståelse. Som mange andre subkulturer er graffitimiljøet, og de verdier og normer som subkulturen verdsetter, i en stadig dynamisk prosess etter hvert som graffitimalerne blir eldre og yngre graffitimalere trer frem. For å kunne ha en fruktbar diskusjon om graffitimiljøet i Norge og graffiti generelt er det viktig å ha oppdatert og ny forskning om subkulturen, og denne oppgaven har lagt frem hvordan bruken av nye teknolo-

gier i form av Instagram og sosiale medier har blitt en integrert del av de subkulturelle praksisene og hvilke effekter dette har for subkulturen.

Etter hvert som teknologi stadig utvikler seg er det trolig at disse teknologiene også vil bli tatt i bruk av signaturgraffitimalere og andre subkulturer i samfunnet. Det kan tenkes at bruk av såkalt «livestreaming», direktesendte videoer, kan brukes for å invitere subkulturen inn i «seg selv» for å på denne måten direkte vise frem sin subkulturelle identitet. Jeg har ikke sett dette bli gjort av graffitimalere i datainnsamlingen, men flere sosiale medier, blant annet Instagram og Facebook, tilrettelegger for at dette er mulig. Livestreaming av andre typer av kriminalitet har allerede blitt et økende fenomen (Laran 2017, Sandberg & Pedersen 2017), og det er ikke utenkelig at dette kan utvikle seg til å bli en subkulturell praksis ved bruk av sosiale medier og bildedelingsapplikasjoner som Snapchat, Instagram og Facebook.

Antall ord: 41 377

8 Litteraturliste

8.1 Litteratur

- IUP crew (2015) *I Am IUP: One United Power*. Berlin, Publikat Verlags- und Handels GmbH & Co.
- Aalen, I. (2013): *En kort bok om sosiale medier*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Anderson, E. (1999): *Code of the Street*. New York, W. W. Norton & Company.
- Ards, A. (2004): "Organizing the Hip-Hop generation". I: Forman, M & Neal, M. A. red. *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York, Routledge.
- Arnett, J. J. (1997): "Young People's Conceptions of the Transitions to Adulthood" i *Youth & Society* 29 (1), s. 3-23.
- Aspers, P. & Sverrisson, A. (2007): "Introduktion" i *Sosiologi i dag* 37 (1), s. 3-12.
- Avramidis, K. & Drakopoulou, K. (2015): "Moving from Urban to Virtual spaces and Back: Learning In/From Signature Graffiti Subculture" i *Critical Learning in Digital Networks*. Sveits, Springer International.
- Baker, A. J. (2009): "Mick or Keith: Blended identities of online rock fans" i *Identity in the Information Society* 2 (7), s. 7-21.
- Bargh, J. A., McKenna, K. Y. A. & Fitzsimons, G. M. (2002): "Can You See the Real Me? Activation and Expression of the "True Self" on the Internet" i *Journal of Social Issues* 58 (1), s. 33-48.
- Becker, H. S. (1971): *Sociological Work*. New Jersey, Transaction Publishers.
- Becker, H. S. (1973): *Outsiders*. New York, The Free Press.
- Bergen kommune (2011): *Graffiti og gatekunst i kulturbyen Bergen 2011-2015*. Bergen kommune, seksjon for kunst og kultur.
- Bergen kommune (2015): *Kulturstrategi for Bergen kommune 2015-2025*. Bergen kommune, seksjon for kunst og kultur.
- Blair, M. E. (2004): "Commercialization of the Rap Music Youth Subculture". I: Forman, M. & Neal, M. A. red. *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York, Routledge, s. 497-504.
- Bourdieu, P. (1977): "The economics of linguistic exchanges." i *Information (International Social Science Council)* 16 (6), s. 645-668.
- Bourdieu, P. & Passeron, J. (1990): *Reproduction in education, society and culture*. London, Sage Publishing.

- Bourdieu, P. (1995): *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax forlag.
- Brown, M. (2014): Visual criminology and carceral studies: Counter-images in the carceral age. *Theoretical Criminology* 18 (2), s. 176-197.
- Bowen, T. (2010): "Reading gestures and reading codes: The visual literacy of graffiti as both physical/performative act and digital information text". *Mapping minds* 85.
- Brake, M. (1980): *The Sociology of Youth Culture and Youth Subculture*. London: Routledge
- Bullingham, L. & Vasconcelos, A. C. (2013): "The presentation of self in the online world: Goffman and the study of online identities". *Journal of Information Science* 39 (1), s. 101-112.
- Burns, T. (1992): *Erving Goffman*. London, Routledge.
- Carrabine, E. (2012): "Just images: Aesthetics, ethics and visual criminology". *British Journal of Criminology* (52), s. 463-489.
- Charon, J. M. (2009): *Symbolic Interactionism: an Introduction, an Interpretation, an Integration*. London, Pearson publishing.
- Christie, N. (1982): *Hvor tett et samfunn?*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Clark, J. (2007): "Style". I: Hall, S. & Jefferson, T. red. *Resistance through Rituals*. London, Routledge, s. 147-161.
- Cloward & Ohlin (1960): *Delinquency and Opportunity: A theory of delinquent gangs*. New York, The Free Press.
- Cohen, A. K. (1955): *Delinquent Boys: The culture of the gang*. New York, The Free Press.
- Cooper, M. & Chalfant, H. (1984): *Subway Art*. London, Thames and Hudson.
- Fafinski, S. (2007) "In the back of the net: football hooliganism and the Internet". I: Jewkes, Y. red. *Crime Online*. Collumpton, Willan publishing.
- Fangen, K. (2010): *Deltakende Observasjon*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Featherstone, M. (1995): *Undoing culture globalization, postmodernity and identity*. London, Sage Publications.
- Featherstone, M. (2007): *Consumer culture and postmodernism*. London, Sage Publications.
- Ferrell, J. (1995): "Urban Graffiti: Crime, Control and Resistance" i *Youth & Society* 27 (1), s. 73-92.
- Ferrell, J. (1996): *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*. Boston, Northern University Press.
- Ferrell, J. (1998a): "Criminological Verstehen: Inside the Immediacy of Crime. I: Ferrell J. & Hamm, M. S. red. *Ethnography at the Edge: Crime, deviance and Field Research*. Boston, Northeastern University Press.

- Ferrell, J. (1998b): "Freight Train Graffiti: Subculture, Crime, Dislocation" i *Justice Quarterly*. 15 (4), s. 587-608.
- Ferrell, J. (1999): "Cultural Criminology". I: *Annual Review of Sociology* 25 (1), s. 395–418.
- Ferrell, J. & Hamm, M. S. (1998): *Ethnography on the Edge: Crime, deviance and Field Research*.
- Ferrell, J., Hayward, K. & Young, J. (2015): *Cultural Criminology*. London: SAGE Publications. Boston, Northeastern University Press.
- Ferrell, J. & Weide, R. D. (2010): "Spot Theory" i *City* 14 (1-2), s. 48-62.
- Fetterman, D. M. (1989): *Ethnography: Step by step*. London, Sage Publications.
- Forman, M. (2004): "Hip-Hop Ya Don't Stop: Hip-Hop History and Historiography". I: Forman, M. & Neal, M. A. red. *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*
- Foucault, M. (1999): *Diskursens orden*. Oslo, Spartacus forlag.
- Galleri A (2016) *Graffiti artist collective: SPLIT SCENE* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.galleri-a.no/main.php?id=utstilling&utstillingid=1459684598> [Lest 22.11.2016].
- Gelder, K. & Thornton, S. (1997): *The Subcultures Reader*. London, Routledge.
- George, N. (2009): *Hip Hop Amerika*. Oslo, Kontur forlag.
- Givertsen, A. & Dokkedal, S. (2015) *Mens du sov*. København, Specialtrykkeriet Viborg.
- Goffman, E. (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden city, New York.
- Gordon, M. M. (1947): "The concept of the sub-culture and its application". I: *Social Forces* 26 (1), s. 40-42.
- Halsey, M. & Young, A. (2006): "Our desires are ungovernable: Writing graffiti in urban space" i *Theoretical Criminology* 10 (3), s. 275-306.
- Halsey, M. & Pederick, B. (2010): "The game of fame: Mural, graffiti, erasure" i *City* 14 (1-2), s. 82-98.
- Hamburger, Y. A., Wainapel, G. & Fox, S. (2002): "On the Internet No One Knows I'm an Introvert: Extroversion, Neuroticism, and Internet Interaction" i *CyberPsychology & Behavior* 5 (2), s. 125-128.
- Haugseth, J. F. (2013): *Sosiale medier i samfunnet*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Hayward, K. & Schuilenburg, M. (2014) "To resist= to create? Some thoughts on the concept of resistance in cultural criminology" i *Tijdschrift over Cultuur & Criminaliteit* 4 (1), s. 22-36.
- Hayward, K. (2009): «Visual criminology: cultural criminology-style». I: *Criminal Justice Matters*, 78 (1), s. 12-14.

- Hayward, K. & Presdee, M. (2010): *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. London, Routledge
- Hebdige, D. (1979): *Subculture: the meaning of style*. New York, Routledge. Link:
- Hebdige, D. (1997): "Posing...Threats, Striking...Poses: Youth, Surveillance, and Display". I: Gelder, K. & Thornton, S. red. *The Subcultures Reader*. London, Routledge, s. 393-405.
- Helgheim, S. V. (2014): Her tar de seg inn i det skjulte kunstgalleriet. *NRK Hordaland* [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://www.nrk.no/hordaland/tar-seg-inn-i-byens-skjulte-galleri-1.11609190>. [Lest 26.11.2016].
- Hine, C. (2008): "Virtual Ethnography: Modes, Varieties, Affordances". I: Fielding, N. G., Lee, R. M. & Blank, G. red. *The SAGE Handbook of Online Research Methods*. London, SAGE Publications, s. 257-270.
- Hudson, A. (1988): "Boys will be boys: masculinism and the juvenile justice system" i *Critical Social Policy* 21 (3), s. 30-49.
- Høigård, C. (2007): *Gategallerier*. Oslo, Pax forlag.
- Ipsos (2016) *Ipsos' tracker om sosiale medier Q4'16* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://ipsos-mmi.no/sites/default/files/SOME%20.%20kvartal%202016%20infographic.pdf>[Lest 16.2.2017].
- Jewkes, Y. & Sharp, K. (2003) Crime, deviance and the disembodied self: transcending the dangers of corporeality. I: Jewkes, Y. red. *Dot.Cons*. Collumpton, Willan publishing, s. 1-14.
- Jewkes, Y. (2007): *Crime Online*. Collumpton, Willan publishing.
- Johannesen, A., Christoffersen, L & Tufte, J. A. (2010): *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo, Abstrakt forlag.
- Jonassen, A. M. (2002) Ville tagge tog, døde av el-sjokk. *Aftenposten* [Internett]. Tilgjengelig fra: http://www.aftenposten.no/osloby/Ville-tagge-tog_-dode-av-el-sjokk-544157b.html [Lest 13.2.2017].
- Katz, J. (1988): *Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil*. New York, Basic Books.
- Keyes, C. L. (2004): *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago, University of Illinois Press.
- Kimwall, J. (2008): "Graffitiarven – verdt å verne?" i *Fortidsvern*, 4, s. 8-12.

- Kimwall, J. (2013): Scandinavian Zero Tolerance on Graffiti. I: Bertuzzo, E.T., Gantner, E.B., Niewöhner, J. & Oevermann, H. red. *Kontrolle öffentlicher Räume*. Münster, LIT Verlag, s. 102-117.
- Kimwall, J. (2014): *The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*. Årsta, Dokument Press.
- Koskela (2003): "Cam Era: The Contemporary Urban Panopticon" i *Surveillance & Society* 1, s. 292-313.
- Kozinets, R. V. (2015): *Netnography: Redefined*. London, SAGE Publications.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015): *Det Kvalitative Forskningsintervju*. Oslo, Gyldendal Akademisk.
- Lachmann, R. (1988): "Graffiti as Career and Ideology" i *The American Journal of Sociology*, Vol. 94 (2), s. 229-250.
- Lansroth, B. (2015) Cope2 has been arrested. *Widewalls* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.widewalls.ch/cope2-arrested-september-2015/> [Lest 2.5.2017]
- Laran, E. B. (2017) Sendte gruppevoldtekt direkte på Facebook. Svensk politi: Ikke spre filmen!. *Dagbladet* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/nyheter/sendte-gruppevoldtekt-direkte-pa-facebook-svensk-politi---ikke-spre-filmen/66899340> [Lest 3.5.2017]
- Leary, M. R. & Tangney, J. P. (2003): *Handbook of self and identity*. New York, Basic Books.
- Lewis, K., Kaufman, J. & Christakis, N. (2008): "The Taste for Privacy: An Analysis of College Student Privacy Settings in an Online Social Network" i *Journal of Computer-Mediated Communication* 14 (1), s. 79-100.
- Lovdata (2016) *TOSLO-2010-46131* [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://lovdata.no/pro/#document/TRSTR/avgjorelse/toslo-2010-46131?searchResultContext=1288> [Lest 10.3.2016].
- Lyng, S. (1990): "Edgework: A Social Psychological Analysis of Voluntary Risk Taking" i *American Journal of Sociology* 95 (4), s. 851-886.
- Lyng, S. (2005): *Edgework*. New York, NY, Routledge.
- Macdonald, N. (2001): *The graffiti subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York, Palgrave Macmillan.
- McFarland, D. A. (2004): "Resistance as a Social Drama: A Study of Change-Oriented Encounters" i *American Journal of Sociology* 109(6), s. 1249-1318.

- Merrill, S. (2015): "Keeping it real? Subcultural graffiti, street art, heritage and authenticity" i *International Journal of Heritage Studies* 21 (4), s. 369-389.
- Millie, A. (2014): "Urban interventionism as a challenge to aesthetic order: Towards an aesthetic criminology". *Theoretical Criminology*, Vol. 18(2), s. 159–17.
- Morgan, V. (2011) Cope2 interview. *Fatcap* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.fatcap.com/article/cope2-story.html> [Lest 2.5.2017]
- Mørstad, E. (11. desember 2015) graffiti, i: *Store Norske Leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/graffiti> [Lest 7.11.2016]
- Nilsen, L. C. (2013) Har tjent 240 000 på en måned. *Bergensavisen* [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://www.ba.no/nyheter/har-tjent-240-000-pa-en-maned/s/1-41-6623563> [Lest 24.1.2017]
- Oslo kommune (2011): *Tiltaksplan mot graffiti 2011-2018*. Oslo, Byrådet.
- Oslo kommune (2016): *Handlingsplan for gatekunst 2016-2020*. Oslo, Byrådet.
- Oslo Tingrett (2010) TOSLO-2010-46131. Tilgjengelig fra: <https://lovdata.no/pro/#document/TRSTR/avgjorelse/toslo-2010-46131?searchResultContext=1123>
- Owens, T. J. (2006): "Self and Identity" i Delamater, J. red. *Handbook of Social Psychology*. Wisconsin, Springer, s. 205-232.
- Pennycook, A. (2010): "Spatial Narrations: Graffscapes and City Souls". I: Jaworski, A & Thurlow, C. red. *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*. London, Continuum International Publishing Group, s. 137-150.
- Rafner, N. (2014): Introduction to special issue on visual culture and the iconography of crime and punishment. *Theoretical Criminology* 18 (2), s. 127-133
- Rahn, J. (2002): *Painting Without Permission: Hip Hop graffiti subculture*. Connecticut, Bergin & Garvey.
- Rosenfeld, R., Jacobs, B. A. & Wright, R. (2003): "Snitching and the code of the street". *British Journal of Criminology* (43), s. 291-309.
- Sandberg S. & Pedersen W. (2009): *Gatekapital*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Sandberg, S. (2010): What can "lies" tell us about life? Notes towards a framework of narrative criminology. *Journal of Criminal Justice Education* 21(4), s. 447-465
- Sandberg S. & Pedersen W. (2011): *Cannabiskultur*. Oslo, Universitetsforlaget
- Sandberg, S. & Ugelvik, T. (2016): "Why do offenders tape their crimes? Crime and punishment in the age of the selfie". *British Journal of Criminology*.

- Sandberg, S. & Ugelvik, T. (2017) Kriminell selfiekultur: Ydmykelse brukt som underholdning. VG [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/nyheter/meninger/krim/kriminell-selfiekultur-ydmykelse-blir-brukt-som-underholdning/a/23915588/> [Lest 3.5.2017]
- Sernhede, O. (2002): *AlieNation is My Nation: Hiphop och unga mäns utanförskap i Det Nya Sverige*. Stockholm, Ordfront förlag.
- Short, J., Williams, E. & Christie, B (1976): *The social psychology of telecommunications*. London, Wiley.
- Skardhamar, T. (1999): Hærverkets estetikk. *Materialisten*, 27 (1), s. 75-99.
- Snyder, G. J. (2009): *Graffiti Lives: Beyond the tag in New York's Urban Underground*. New York, New York University Press.
- Stopp Tagging AS (2013) *Hva tilbyr vi?* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.stopptaggingas.no/index.php/hva-tilbyr-vi> [Lest 3.1.2017].
- Straffeloven (1902) *Almindelig borgerlig Straffelov (Straffeloven)*. Tilgjengelig fra: <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1902-05-22-10>
- Tesser, A. (2002): "Constructing a Niche for the Self: A Bio-Social, PDP Approach to Understanding Lives" i *Self and Identity* 1 (2), s. 185-190.
- The Grifters (2015) *Graffiti without graffiti*. Urbans Spree.
- Thomas, D. (2002) *Hacker Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Turkle, S. (1999): "Cyberspace and identity" i *Contemporary Sociology* 28 (6), s. 643-648.
- Van Maanen, J. & Kolb, D. (1985): The Professional Apprentice: Observations on Fieldwork Roles in Two Organizational Settings. *Research in the Sociology of Organizations*. 4, s. 1-33
- Wadel, C. (1991): *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord, Seek A/S.
- Yar, M. (2012): Crime, media and the will-to-representation: Reconsidering relationships in the new media age. *Crime, Media, Culture* 8 (3), s. 245-260.
- Young, A. (2005): *Judging the Image: Art, Value, Law*. London: Routledge.
- Young, A. (2014): From object to encounter: Aesthetic politics and visual criminology i *Theoretical Criminology* 18 (2), s. 159-175.
- Young, J. (2003): "Merton with energy; Katz with structure: The sociology of vindictiveness and the criminology of transgression" i *Theoretical Criminology* 7 (3), s. 389-414.
- Waclawek (2011): *Graffiti and Street Art*. London, Thames and Hudson.
- Willis, P. E. (2006): "The cultural meaning of drug use". I: Hall, S. & Jefferson, T. red. *Resistance through Rituals*. London, Routledge, s. 88-99.

Zaitch, D. & Leeuw, T. d. (2010): "Fighting with images: The production and consumption of violence among online football supporters". I: Hayward, K. & Presdee, M. red. *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. London, Rutledge. S. 172-188

Ødegård, A. K. (2013) Verner gatekunst. *Bergensavisen* [Internett]. Tilgjengelig fra:

<https://www.ba.no/puls/verner-gatekunst/s/1-41-6874705> [Lest 20.1.2017].

8.2 Graffitifilmer

1UP – 10 Years 1UP crew presents "The Good and the Evil! (2013). Tilgjengelig fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=D2rC-zMttok>

Bombing with Ligisd – In Oslo – featuring Xen0 (2017). Tilgjengelig fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=U9LJARQs-rY>

Bombing with Lush (2014). Tilgjengelig fra:

https://www.youtube.com/watch?v=wGUQCSN6_UE

Grovt Skadeverk (2004)

Grovt Skadeverk 2 (2008)

Ha en fin dag (Oslo 2012-2014)

Ingen Påstigning (2015). Tilgjengelig fra: <https://www.youtube.com/watch?v=XIRDSPS8cJk>

KCBR – Live Life Like (2012). Tilgjengelig fra: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-Ch8MeH5BI>

[Ch8MeH5BI](https://www.youtube.com/watch?v=Q-Ch8MeH5BI)

Northern lights episode 1 (2015). Tilgjengelig fra: <https://vimeo.com/121538037>

PTRFilmen 1 (2006)

PTRFilmen 3 (2009)

SOFLES – LIMITLESS (2013). Tilgjengelig fra: [https://www.youtube.com/watch?v=Pv-](https://www.youtube.com/watch?v=Pv-Do30-P8A)

[Do30-P8A](https://www.youtube.com/watch?v=Pv-Do30-P8A)

Sprettkniv (2017)

TRSH – Episode 1 (2013). Tilgjengelig fra:

https://www.youtube.com/watch?v=RA9rO3_y8nk

WOLUME 2 – STOCKHOLM (2014). Tilgjengelig fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=xGh5sknTKM>

9 Vedlegg

9.1 Vedlegg 1 – Begrepsliste

All city – En graffiti-maler som har sitt verk spredt over hele byen er «all city»

Beef(e) – En krangel, konflikt eller problem.

Benke – å sove ute, ofte på en benk, for å se et nymalt tog eller t-bane kjøre forbi om morgenen. Kan i noen tilfeller være den eneste muligheten til å se graffiti-verket i bevegelse, da t-baner ofte kjøres til endestoppet og tas ut av drift til graffitien er fjernet.

Bite – å kopiere eller stjele en annen graffiti-malers stil.

Blackbook – En graffiti-malers sin kladdebok. Inneholder ofte skisser, bilder av graffiti, signaturer og hilsener fra andre graffiti-malere

Bombe – å male navnet sitt overalt på et område. Å male mye på et sted på relativt kort tid, gjerne ved bruk av tags og throw-ups.

Buff(e) – å fjerne graffiti, typisk gjort med en hvit/grå maling av diverse kommunale og private firmaer.

Burner – En graffiti-piece som briljerer med flere farger og original stil.

Can – Sprayboks.

Can control – Ferdighetene en graffiti-maler har med sprayboksen til å manipulere og kontrollere malingsstrålen med ulike dyser og spraybokser.

Cap – en dyse. Finnes flere ulike dyser ut ifra hvordan man vil at strålen skal fungere. For eksempel vil en «fat cap» vil gi en bred stråle, mens en «skinny» cap vil gi en smal stråle.

Cappe – å male over en annen graffiti-malers sitt verk, forstås som en sterk fornærmelse. «Å cappe en piece» (se «line/krysse ut»).

Character – En graffiti-figur, typisk tatt med i store piecer og burnere.

Crew – En gruppe med graffiti-malere som deler en signatur, ofte i to eller tre bokstaver. Graffiti-malere kan være i flere crews samtidig på lik måte som man kan være deltakende i flere vennegjenger.

Diss – En fornærmelse. Kan også brukes som verb, f. eks «Han disset meg». Kommer fra ordet «disrespect».

Fade – En myk overgang fra en farge til en annen.

Fill-in – Fargen og designet som brukes for å fylle inn en throw-up eller graffiti-piece.

Handstyle – Ferdigheter med spraybokser og sprittusjer, se *Can Control*. Kan også brukes for å betegne en graffiti-malers unike håndstil.

Insides – Graffiti på innsiden av et tog, trikk eller t-bane.

King – En som har mye respekt i graffitimiljøet og anses å være på toppen av hierarkiet. De «beste» graffitimalerne kan erkjenne seg denne tittelen.

Line/kryss ut – å streke over en annen graffitimaler sitt verk, gjøre for å fornærme/disse den andre maleren.

Lovligvegg – En vegg der eierne eller kommunen har tillatt graffiti.

Mission – Et gjennomtenkt og planlagt graffitioppdrag, ofte der hva man skal male og hvor er bestemt på forhånd. Spesielt gjelder dette i tilfeller der graffitimalere skal male på vanskelige og risikable steder som på t-baner og tog.

Onename – Signaturen en graffitimaler bruker og identifiserer seg med. Om malere bruker flere navn er dette gjerne det første og det mest brukte.

Outline – En piece eller throw-up sin struktur/skall. Den silhuetten som tegnes opp før graffiti-verket blir ferdiggjort.

Piece – Forkortelse av ordet «masterpiece» er den mest avanserte formen for graffiti-verk. Bruk av flere farger og kompliserte utbroderinger, og gjerne bruk av characters eller andre avbildninger kjennetegner en piece.

Racke – å stjele. Brukes ofte om å stjele spraybokser, men er et generelt uttrykk for nasking.

Shof(e) – Å holde utkikk (arabisk låneord).

Snitch – En tyster. Kan også brukes som verb, eks: “snitchet du?/å snitche”.

Spot – En plassering i byrommet der graffiti kan eller har blitt malt

Tag – En graffitimaler sin signatur, regnes ofte som den enkleste formen av graffiti. Brukes også som et verb om det å markere signaturen sin på en overflate, eks. «å dra en tag».

Tagger – Begrep om en graffitimaler, ofte brukt av dem har liten kunnskap om subkulturen.

Throw-up – En signatur malt med (som oftest) to farger, en outline og en farge til fyll. Kan ses på som en estetisk mellomting mellom en tag og en piece.

Toy – En uerfaren graffitimaler som har lite eller ingen ferdigheter og liten forståelse av graffiti-kulturen. Regnes som en sterk fornærmelse og brukes også som skjellsord.

Være oppe – å male ens signatur jevnlig og gjøre signaturen kjent.

Wall of fame – En anerkjent graffiti-vegg med subkulturell historie.

Wildstyle – En avansert og kompleks graffitistil bestående av sammensmeltende bokstaver som er anerkjent som en av de vanskeligste og mest respekterte stilene i graffiti.

Writer – En graffitimaler.

Yard – Inngjerdet område der togene står parkert. Beskriver også området langs togsquinnene.

9.2 Vedlegg 2 – Godkjenning fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hørfagnes gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Sveinung Sandberg
Institutt for kriminologi og retts sosiologi Universitetet i Oslo
Postboks 6706 St. Olavs plass
0130 OSLO

Vår dato: 23.05.2016 Vår ref: 42857 / 3 / MBB Dets. dato: Dets. ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 23.05.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

42857	<i>#oslograff</i>
Behandlingsansvarlig	Universitetet i Oslo, ved institusjonens øverste leder
Daglig ansvarlig	Sveinung Sandberg
Student	Magnus Engebretsen Ervik

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondansen med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 22.05.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Vigdis Namtvedt Kvalheim

Marie Strand Schildmann

Kontaktperson: Marie Strand Schildmann tlf: 55 58 31 52
Vedlegg: Prosjektvurdering

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Avtalepartene / District Offices
OSLO NSD: Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47 22 85 52 11. nsd@nsd.no
TRONDHEIM NSD: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7401 Trondheim. Tel: +47 73 59 19 07. kgrn@nsd.uib.no
TROMSØ NSD: SVE, Universitetet i Tromsø, 9017 Tromsø. Tel: +47 77 64 43 36. nsd@uib.no

9.3 Vedlegg 3 – Prosjektvurdering



Personvernombudet for forskning

Prosjektvurdering – Kommentar

Prosjektnr: 42857

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er godt utformet.

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Universitetet i Oslo sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på privat pc/mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

Forventet prosjektslutt er 22.07.2017. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres.

Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)
- slette digitale lyd-/bilde- og videoopptak

9.4 Vedlegg 4 – Informasjonsskriv om samtykke

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

”#oslograff”

Bakgrunn og formål

Formålet med denne studien er å undersøke hvordan de som maler ulovlig graffiti kan forstås som subkultur som deler et sett med verdier og regler. Jeg vil undersøke graffitimaleres tanker om viktigheten av personlig stil og hvilke regler graffitimiljøet har. Jeg vil også undersøke hva de personlige gevinstene er ved å male ulovlig graffiti. Det er dine refleksjoner rundt din deltakelse som er relevant for oppgaven og ikke ditt personlige liv. Målet mitt er å skape en bredere kunnskap om graffitimiljøet for å bidra til en bedre debatt om temaet graffiti.

Prosjektet er en masteroppgave i kriminologi ved Universitetet i Oslo som skal leveres i mai 2017.

Hva innebærer deltakelse i forskningsprosjektet?

Det er frivillig å delta i studien, og hvis du samtykker innebærer det at jeg kan bruke dine refleksjoner rundt graffiti for å kunne skrive om det å male ulovlig graffiti og hva graffitimiljøet er. Jeg ønsker også å ta lydopptak av intervjuet, men dette er bare for min egen del så jeg kan huske hva som har blitt sagt og sørge for at informasjonen som blir gjengitt i oppgaven er korrekt.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle opplysningene vil anonymiseres, slik at det ikke er mulig å gjenkjenne deg. Den eneste som har tilgang til opplysningene er meg selv, og de vil bli beskyttet med passord på min private datamaskin. Etter at lydopptakene er gjort anonyme vil de bli permanent slettet og det vil ikke finnes noe materiale som kan spores tilbake til deg.

Prosjektet skal etter planen avsluttes 22.5.2017. Da vil alle opptak og opplysninger om deg bli slettet.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi en grunn. Dersom du trekker deg vil alle opplysninger umiddelbart bli anonymisert.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med meg, Magnus Engebretsen Ervik på telefonnummer [REDACTED] eller på epost [REDACTED], eller med min veileder professor Sveinung Sandberg på telefonnummer [REDACTED].

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelige datatjeneste AS (NSD)

9.5 Vedlegg 5 – Intervjuguide

Semistrukturert intervjuguide for prosjektet «#oslograff»

Denne guiden består av de temaene og spørsmålene jeg ønsker å undersøke. Siden det benyttes en eksplorerende intervjuform vil spørsmålene fungere som innledning til tema og for å starte samtaler, og ved oppdagelsen av nye temaer og vinklinger vil intervjuet naturlig trekkes i den retningen. Hva graffitimalerne selv ønsker å fortelle og dele legges det mye vekt på og jeg vil så mye som det lar seg mulig prøve å unngå å «styre» samtalen.

Starte med kort presentasjon av meg selv, hvorfor jeg er interessert i graffiti og hva jeg skrev om i bacheloroppgaven. Sørge for å skaffe muntlig samtykke og informere om at det kan trekkes når som helst om de ønsker det. Spørre om det er noe de lurere på før vi begynner.

Innledende spørsmål

- Kjenner du til boken *Gategallerier* av Cecilie Høigård? Forklare at oppgaven bygger på inspirasjon på den.
- Hva er det jeg *må* vite for å forstå graffiti?
- Hvor lenge har du malt?
- Hvem er de beste graffitimalerne i Oslo?
- Er det viktigst at man lager god graffiti eller at man er mye oppe?

Estetikk

- Hva er egentlig «god» graffiti?
- Hva er forskjellen på en tag, en piece og en throw-up?
- Hvilken stil liker du best?
- Hva er den kuleste piecen du har malt?

Hierarki

- Hvem er kings i Oslo?
- Hvilket graffiticrew mener du/dere er mest oppe nå?
- Ser dere mange nye malere for tiden?

Normer og verdier:

- Hva skjer om noen «snitcher»?
- Har noen malt over din piece/«krysset deg ut»?
- Hvorfor male ulovlig og ikke lovlig graffiti?
- Hva synes du om å få «chase» (bli jaget)?

Om å ta bilder av graffiti

- Har du en blackbook? Hvor mange?
- Hvor ofte tar du bilder av graffiti? Tar du bilder av andre sin graffiti også?
- Hvilke graffiti filmer synes du er de beste?
- Har du vært med i en graffiti film?

Instagram

- Har du en konto på Instagram? Har du en graffiti konto?
- Hvor ofte sjekker du Instagram? Pleier du å kommentere på andre sine bilder?
- Hvor mange følgere har du?
- Hvor mange følger du?
- Hvem har mest følgere på Instagram?
- Hvilke bilder legger du ut på Instagram?

Generelle spørsmål

- Hva er den beste «spotten» du har malt på?
- Tjener penger på å male lovlig graffiti?
- Hvor mye får man for å male en russebuss?
- Har du dratt på «spraycation»?
- Har du møtt malere fra andre land her i Oslo?

Til slutt:

- Bekrefte at de har fått med seg at deltakelsen i prosjektet er frivillig.
- Har du noen spørsmål om oppgaven/prosjektet?
- Er det noe jeg har glemt å spørre om som er viktig for å forstå graffiti miljøet?
- Er det noe du følte kom ut feil?
- Takk for at jeg fikk snakke med deg/dere!