

"Hjertebank og brusing i blodet"

En oppgave om graffiti som ulovlighetens glede

Mikael Lien Andersen



Masteroppgave i Sosiologi
Ved institutt for sosiologi og samfunnsgeografi
Universitetet i Oslo

31. oktober 2018

"Hjertebank og brusing i blodet"

En oppgave om graffiti som ulovlighetens glede

© Mikael Lien Andersen

2018

"Hjertebank og brusing i blodet": En oppgave om graffiti som ulovlighetens glede

Mikael Lien Andersen

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

Trykk: Grafisk Senter

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker illegal graffiti som en form for ulovlighetens glede. Graffiti som aktivitet er kjent for å være adrenalinfylt og utøverne risikerer høye bøter og stenge straffer.

Oppgavens problemstilling består av to forskningsspørsmål. Den første delen forsøker å sette ord på hvilken rolle følelser spiller i graffitiuttrykket. Den andre spørsmålet handler om hva graffitiestetikken representerer for mine informanter.

Jeg har foretatt elleve intervjuer med graffiti-veteraner. Disse har tilbrakt mesteparten av graffiti-karrieren i Oslo og er mellom 30 til 40 år. Alle tilhører den første graffiti-generasjonen i Norge. Intervjuene hadde en semistrukturert form og fortonet seg som en relativt fri samtale. De varte som regel en time. Jeg har også benyttet meg av visuell metodebruk og go-along som intervjumetode.

Tidligere studier (Ferrell 1996, Høigård 2007, Jacobson 1996, Campos 2012) har konkludert med at graffiti kan forstås som en form for frivillig risikotaking hvor utøverne søker adrenalin og action.

Hovedfunnene i denne oppgaven er at ulovlig kriminalitet kan forstås som en aktivitet som gir aktørene muligheten til å rømme fra det vanlige hverdagslivet. Empirien tyder også på at både kropp og andre sensuelle dynamikker spiller en rolle i kriminalitet. Oppgaven inneholder også beretninger om graffitiens fokus på spenning og adrenalin. Slike følelser er sentrale i en writers hverdag. Mine informanter er opptatt av at graffiti skal produsere følelser hos tilskuerne. Ved å betrakte graffiti som en form for "ornament" kan vi forstå hvordan graffiti alltid kommuniserer med oss i bybildet. Et gjennomgående tema i oppgaven er også hvordan nulltoleransen har hatt innvirkning på miljøet. Både det estetiske og det følelsesmessige.

Forord

Takk til verdens beste mamma og pappa for all støtte i løpet av mine år som student. Høyere utdanning hadde aldri vært mulig uten dere.

Takk til verdens beste Janne som alltid er der for meg.

Takk til alle graffitimalerne som har tatt meg i mot med åpne armer. Takk for å ha visst meg en ukjent og spennende verden!

Takk til deg som åpnet døren til graffitikulturen og introduserte meg for alle malerne. Du vet selv hvem du er.

Takk til Osloforskning og Oslo kommune for tildeling av stipend.

Takk til instagram-kontoene @actionspeax, @betweenmagazine og @masta244 for lån av bilder.

Størst takknemlighet rettes mot mine to veiledere Anne Krogstad og Pål Halvorsen. Takk for at dere har hatt troen på meg, spesielt når det blåste som mest. Takk for råd, konstruktiv kritikk og gode tips.

Skal ikke noen snart male over alt dette så vi kan begynne på nytt?

Skrift på veggen, herretoalettet, Blindern, 1984

(I Kristiansen og Pedersen 1984: 14)

Innholdsfortegnelse

"Hjertebank og brusing i blodet"	III
Sammendrag	V
Forord	VII
Innholdsfortegnelse	Feil! Bokmerke er ikke definert.
1 Innledning	1
1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål	2
1.2 Hva er graffiti?	3
1.3 Graffiti i Norge – <i>oslograff</i>	4
1.4 Nulltoleranse	7
1.5 Graffitiens former	8
1.5.1 Tags	9
1.5.2 Throw-ups	10
1.5.3 Pieces	11
1.6 Tidligere forskning	12
1.7 Oppgavens oppbygning	13
2 Teori	14
2.1 Subkulturteori	15
2.2 Katz og lovbruddets forførelse	16
2.3 Edgework og risiko	18
2.3.1 Subjektive og strukturelle grenser	21
2.4 Kulturell kriminologi	24
2.5 Følelssosiologi	26
2.6 Avslutning	29
3 Metode	30
3.1 utvalg og rekruttering	31
3.2 om intervjuene	32
3.3 etikk og forskerrollen	35
3.4 visuell metodebruk	37
3.5 go-along	38
3.6 teoretisk lesning og forskningsstrategi	39
3.6.1 koding og tematisk analyse	40

3.7	validitet og reliabilitet.....	41
4	Ulovlighetens gleder	42
4.1	"Å høre lyden holder for meg"	42
4.2	Kropp og kriminalitet	44
4.3	Ulovlig graffiti som en alternativ verden?.....	45
4.4	Ulovlig graffiti som risiko	47
4.5	Graffiti og sosiale konsekvenser.....	49
4.6	Edgework og graffitifølelser.....	50
4.6.1	Graffiti som eufori.....	52
4.7	Nulltoleransen som følelsesaggregat	54
4.8	Vannblemmer og hundebitt	55
4.9	Sammendrag	57
5	Graffitiestetikk	58
5.1	Graffitiestetikk som åpen og lukket kommunikasjon.....	58
5.2	"Hypnotized by the Tag"	60
5.3	Graffitiestetikk som ornament	61
5.3.1	"The Bare Walls Begs to be Etched Upon!"	64
5.4	"Noen ganger gir graffiti liv til glemte gjenstander" – Situasjonistene og en åpen by for lek og lidenskap	65
5.4.1	Détournement – graffiti og reklame	67
5.5	Nulltoleransens estetikk.....	69
5.5.1	Taggens funksjon	70
5.5.2	#LOLBUFF og abstrakt graffiti	71
5.6	Storbyens mørkere dragninger og estetikk	73
5.7	Graffititur med Petter.....	75
5.8	Avslutning	77
6	Avslutning	Feil! Bokmerke er ikke definert.
7	Avslutning	78
	Litteraturliste	80
	Vedlegg	87

1 Innledning

Klokken har akkurat passert midnatt når tre maskerte menn sniker seg inn i en bygård rundt Sagene. Fra sekkene deres høres lyden av spraykanner som klinker mot hverandre hver gang guttene beveger seg. Den yngste av de tre stiller seg meg ryggen til muren, rollen hans er å holde vakt. En svetteperle renner ned over tinningen mens han speider ut i den tomme luften. De to andre tar hver sin spraykanne og angriper muren. Fargen slippes ut gjennom stigrøret til ventilen og kommer ut som aerosol. Fargene er sprakende og intense: rosa, oransje og lilla. Hendene deres beveger seg rytmisk og de arbeider raskt. Det er ikke bare veggen som forandrer seg, det skjer noe med guttene også. Nervene er i helspenn og kroppene fulle av adrenalin. De gjør siste finish på piecen, tar noen bilder av graffitien på telefonen sin og pakker sekkene. I nattens mulm og mørke forlater de bygården.

Siden våren 2017 har jeg hørt mange lignende historier fra mine informanter. Denne masteroppgaven handler om ulovlighetens gleder. Det er en oppgave om det jeg har kalt *graffitifølelser*, eller den følelsen writerne¹ opplever når fargen sprøytes på muren. Disse følelsene er kjennetegnet av ulovlighetens gleder, en glede ved å omforme byrommet og å utvikle en egen subkulturell og estetisk stil.

Interessen min for graffiti miljøet kom opprinnelig fra et mobilspill. For å kvele tid på en flytur lastet jeg ned mobilspillet "Subway Surfers". Spillet starter med en ung gutt som sprayer graffiti på et tog. En vakt med en skummel schäferhund tar gutten på fersken og spillet er raskt i gang. Gutten løper ned toglinjen og spillerens rolle er å styre gutten til høyre, venstre, opp og ned for ikke å kræsje i motgående tog, tunnelvegger, stolper og andre barrierer. Kræsjer man er spillet over. Spillet er banalt, enkelt og simpelt, men det sier likevel mye om graffiti som aktivitet. Nesten alle writere har opplevd en intens *chase*², ofte nær tog og t-baner, som er de gjeveste rammene for graffiti maling. En av informantene mine, x, forteller meg at man først er tittelen writer verdig hvis man klarer å riste av seg en eller flere kontrollinstanser på en slik løpetur. Det er også noe viktig med spillets navn – undergrunn surfer – som sier noe essensielt om writere. De er det Snyder (2009: 85) kaller "*urban*

¹ Graffitiutøvere har brukt ulike betegnelser på seg selv gjennom årene. Begrepet "writer" ble mye brukt i tidlig norsk graffitihistorie, kanskje fordi dette begrepet ble brukt i den amerikanske graffiti boka "*Getting Up*" av Castleman (1982). Begrepet maler har antakelig en dansk innflytelse (Høigård 2007: 19). I oppgaven brukes både writer og maler.

² Et uttrykk som brukes når malere blir tatt og deretter jages av politi eller vektere.

explorers" og mye av hverdagen deres går ut på å surfe og klatre i bybildet. Her erobrer de og putter graffiti på farlige og risikofylte steder.

Grunnen til at jeg valgte å skrive om graffiti har også en mer teoretisk begrunnelse. I sammenheng med en eksamensoppgave i SOS4301 (marginalisering, kriminalitet og kontroll) ved Universitetet i Oslo skrev jeg en tekstanalyse om Edgar Allan Poe. Tekstanalysen basert seg på teorier fra den amerikanske sosiologen Jack Katz³. Begge to kan sies å studere kriminalitetens forførende egenskaper. Dette arbeidet gjorde at jeg ble mer nysgjerrig på både Katz og den kriminologiske tradisjonen han inngår i: *kulturell kriminologi*. Jeg bestemte meg ganske tidlig for å bruke dette teoriapparatet i masteroppgaven min. Jeg havnet på graffiti som studiefelt etter anbefaling fra en venn, men også fordi det har vært gjort tidligere studier av graffiti innenfor kulturell kriminologi. Jeg kommer tilbake til noen av disse senere.

Dette markerte starten på mitt masterprosjekt om graffiti.

1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

Problemstillingen i denne oppgaven består av to forskningsspørsmål:

1) *Hvilken rolle spiller følelser i graffitiuttrykket?*

I det første forskningsspørsmålet ønsker jeg å beskrive hvilke spesielle følelser som oppstår i graffitiuttrykket. Dette undersøkes på flere plan. Hva føler egentlig writere når de maler ulovlig? Hva føler de dagen etterpå når de beundrer verket i byrommet? Kan graffiti karakteriseres som en type ekstrem sport? Hvilken rolle spiller adrenalin og rush når malerne sprayer? Målet med forskningsspørsmålet er å gi en fremstilling av graffitifølelsene sett fra malernes ståsted der graffitiens mening for malerne blir det sentrale. Tidligere forskning omtaler graffiti som en aktivitet som produserer kick og spenning. Graffiti handler slik forstått ofte om mer enn å male på en vegg. Informantene mine har klare fellestrekk, og forskjeller, i beretningene deres om graffiti. Disse blir tematisert og analysert i analysekapittelet.

2) *Hva representerer graffitiestetikken for mine informanter?*

I det andre forskningsspørsmålet ønsker jeg å sette ord på hvordan mine informanter beskriver graffitiens estetikk. Graffitistilen blir tatt i bruk av aktører verden over. Estetikken henter sitt

³ Både Katz og teorien hans presenteret i teorikapittelet.

utrykk fra høyblokker, asfalt, menneskemengder og heisekraner. Høigård (2007: 74) skriver at graffitiens estetikk ikke er idyll. Den inngår i en visuell helhet av storbyliv og storbypuls, ofte er den kantete og hard. Informantene mine mener graffiti som handling, *ulovligheten*, skal speiles i graffitiuttrykket. Estetikken skal være, som Brochmann (2014: 41) kaller det, både ilsk og truende. Det må også være noe essensielt ved en slik estetikk med tanke på alle de menneskene over hele kloden som omfavner den. Mitt andre forskningsspørsmål ønsker å forstå nettopp dette.

1.2 Hva er graffiti?

Graffiti kommer av det italienske ordet "*graffitio*" som betyr rissning. Graffiti referer til ord, figurer eller bilder som har blitt tegnet, markert, sprayet eller malt på ulike underlag. Graffiti som uttrykk hører storbyen til, men det er likevel ikke et *moderne* fenomen. Man finner graffiti i eldre samfunn. Et eksempel er de berømte helleristningene i Pompeii. Ifølge Ross (2016: 11) kan vi med sikkerhet si at graffiti har eksistert helt siden mennesker begynte å leve sammen i samfunn, og oppdaget muligheten til å oversette tanker og følelser til vegger. Graffiti kan slik forstått ses på som et medium for å spre en melding eller et symbol, noe som alltid har vært et viktig behov for mennesker (Mai og Remke 2003: 29). I sin introduksjon om graffiti beskriver Schacter (2014: 27) det han kaller "*kunstwollen*". Begrepet henter han fra kunstteoretikeren Alois Riegl, for å hevde at mennesker alltid har hatt et behov – en *artistisk vilje* – for å dekorere materialet rundt oss. Antropologen Donald Brown (i Brett 2005: 6) argumenterer for noe av det samme. Å dekorere artefakter er en av hans seks "*human universals*". De andre fem er utformingen av det binære tallsystemet og menneskers behov for å lyve, sladre, lage metaforer og å spise søtsaker!

Spørsmålet om hvor graffiti først dukket opp behandles ulikt av forskere og andre forfattere. Grunnen er at de bruker ulike definisjoner og terminologier rundt graffiti som fenomen (Baird og Taylor 2016: 17). I 1996 gjør imidlertid Ferrell (1996: 6) en presisering for å skille eldre fra nyere graffiti. Med fremveksten av hiphop-graffiti utviklet det seg også en særegen subkultur, med en egen stil, estetikk og vokabular.

Graffiti har i dag utøvere i alle verdensdeler. I Tokyo, Warszawa, New Dehli, Nairobi og Oslo blir det daglig etterlatt maling og spray på murer. På tvers av verdenshavene deler de en felles kultur, med egne koder for stil og atferd (Høigård 2007: 77). Graffiti, rap, DJ'ing og

breakdance utgjør de fire elementene som utgjør hiphop (Holen 2007: 26). Graffiti regnes ofte som å være det første elementet som oppstod, og med årene har elementene i større grad skilt seg fra hverandre.

Den moderne storbygraffitien kan ikke knyttes til et navn eller et bestemt tidspunkt. Noen hevder den startet på murer og busser i Philadelphia på slutten av sekstitallet. Andre mener det var CORNBREAD som var den første taggeren i 1967. Selv om ingen vet nøyaktig hvem som startet det, vet vi med sikkerhet hvem som gjorde det berømt: TAKI 183. Takis egentlige navn var Demetrius, han var av gresk herkomst og bodde på Washington Heights, et arbeiderklassestrøk i den nordre delen av Manhattan (Castleman 1982: 53). Det var i New York, og særlig på tunnelbanene, at utviklingen av graffiti skjøt fart. TAKI 183 var kanskje ikke den første moderne taggeren, men han var den første som dekket en hel by med sin tag. Folk i New York undret seg over hva som gjemte seg bak TAKI 183, en tag som var på innsiden av alle T-banetrokker og vegger rundt omkring i byen. Forklaringen var i virkeligheten ganske enkel: Taki var Demetrius sitt kallenavn, og 183 var nummeret på gaten han bodde i, 183 Street, mellom Audubon og Amsterdam Avenue.

1.3 Graffiti i Norge – oslograff⁴

I norsk sammenheng finner vi ristninger i norske stavkirker som stammer fra middelalderen. Det var likevel ikke før 2. verdenskrig at graffiti ble kjent her i landet. Graffiti tok her form som et symbol på motstand mot tyske innovasjonsstyrker og fantes over hele landet (Kristiansen og Pedersen 1984: 10). To eksempler var H7-tegnet for Haakon VII og VVV (Vi vil Vidkun Quisling vondt).

I dag er graffiti et storbyfenomen og Oslo har hele tiden vært i sentrum av norsk graffiti. Hip hop-kulturen i Norge startet for alvor i 1984 med den amerikanske importen. De første forsøkene på å lage norsk graffiti kom rundt den samme tiden. To hendelser kan betegnes som viktige for graffitiens inntog i Norge. Filmen "*Beetstreet*" ble 10. juli 1984 satt opp på Colosseum kino i Oslo. Hendelsen fikk hip hop til å eksplodere i Oslo. Samme år kom også boken "*Subway Art*" til Norge. Boken ble raskt en legende og en graffiti-bibel. Boken er skrevet av Martha Cooper og Henry Chalfant og argumenterte for graffitiens rett til å

⁴ Dette kapittelet bygger i høy grad på Høigårds (2007) historiske gjennomgang av graffiti i Oslo.

eksistere. Den inneholder 239 fargebilder fra New York og graffitimalere i alle land leste den, diskuterte og prøvde å lære seg lengre stykker av boken utenat (Jacobson 1996: 51).

I Oslo ble graffiti laget av ungdom overalt i byen: øst, vest, sør og nord (Høigård 2007: 104). Miljøet på Stovner var særlig sentralt i utviklingen av den norske graffitikulturen. T-banestasjonen på Stovner var prydet med tags og større graffitimalerier. Graffiti ble godt mottatt i media. Aftenposten omtalte begivenheten som en "ellevill farvegledet" og skrev om de selvlysende fargene som utsmykning i nattens mørke. Åttitallet var generelt preget av liten interesse for graffiti blant politikere, politi, media og det brede publikum. Enkelte ganger ble noen malere tatt av politiet, men det var sjeldent. Malerne fikk holde på med sitt, i all hovedsak i fred (Høigård 2007: 114).

Årene som fulgte var preget av noe stagnering og liten vekst i graffitimiljøet. Graffiti i Norge ble også lavt vurdert av andre skandinaviske writere (Høigård 2007: 106). På midten av nittitallet fikk imidlertid norske writere noe mer respekt av sine nordiske kollegaer. Graffiti ble ikke bare bedre, men maleriene på togene skjøt fart. Særlig kjent var femmerlinjen opp til Vestli og sekserlinja til Ellingsrudåsen. Begge disse fikk stor betydning og ble sett på som noe av det gjeveste man kunne dekorere. Hovedgrunnen til respekten var likevel noe annet: den norske forfølgelsen av graffiti (Høigård 2007: 107-8).

Den strafferettslige kontrollen av graffiti vokste frem gjennom et samarbeid mellom tjenestemenn i politiet og Oslo Sporveier AS. Samarbeidet ble startet på slutten av åttitallet. Den harde politiske kontrollen satte sine tydelige fingermerker på utviklingen av graffiti og graffitimiljøet i Norge gjennom nittitallet. Ifølge Høigård (2007: 110) går det ikke an å beskrive utviklingen av norsk graffitikultur løsrevet fra den sosiale kontrollen av kulturen. På denne tiden jobbet norske writere under særdeles vanskelige forhold. Dette krevde mot og dristighet.

I 1994 kjørte byrådet i Oslo en særdeles aggressiv kampanje mot graffiti og graffitiungdom. Kampanjen ble kjørt som en kamp mot "*hærverk, vold og tilgrising av byen*" og kostet til sammen ca. 1,5 millioner kroner det første året. OL på Lillehammer nevnes ofte som startskuddet. Ifølge Høigård (2007: 120) skulle Norge ryddes for OL-turistenes. Maktens estetikk ble satt opp mot malernes estetikk: det pene er det presentable og ryddige, ikke det livlige og kaotiske. Gro Balas var sammen med byrådsleder Rune Gerhardsen frontfigurer for kampanjen som fungerte som en offentlig krigserklæring mot graffitimiljøet (Høigård 2007:

121). Kampanjens første trinn besto av falske taggeregninger til Oslo-foreldre, en forfalsket taggerbuss som kjørte rundt i gatene og en voldsfilm – "Game Over" – som ble kjørt som forfilm på Oslokinoene (Høigård 2007: 121).

11 000 foreldre i Oslo fikk tilsendt et brev og følgende postgiro:

BELØPET GJELDER

Din families andel av Oslo kommunes utgifter til utbedring av hærverksskader, bl.a. 'tagging' og tilgrising med spraymaling på sporveimateriell, skoler og annen offentlig eiendom.

Beløpet var på 5456 kr og tilsvarte ifølge Balas kommunens utgifter hvis tagging skulle deles på foreldre med barn fra 12 til 15 år (Høigård 2007: 121).

I taggerbussen var samtlige 40 seter i bussen skåret i stykker med kniv. Bare sjaførens sete var helt. Gulv, vegger, vinduer og tak var bombet med tags. Bussen kjørte i Oslos gater i to uker og symbolikken var å vise den tette forbindelsen mellom graffiti og hærverk. På baksiden av bussen sto det: "*Hærverket koster oss 60 millioner i året. Oslo Kommune*" (Høigård 2007: 122). Filmen "Game Over" var en voldsfilm. Den ble laget av et reklamebyrå og forestiller et dataspill. To ungdommer kommer gående. 100 poeng blinker på skjermen idet ungdommene drar til to lyskuppet med et balltre. 300 poeng blinker når ungdommene banker opp en eldre dame. En mann på stige slås ned. Ungdommenes ville ferd fortsetter – mens de hele tiden tagger (Høigård 2007: 122).

Hovedinnretningen på Byrådets kampanje våren 1994 var selve graffitien som problem. Det handlet om hvor stygg den var, hvor truende den var og hvor dyr den var å fjerne. Det ble også gjort forsøk på å stemple narkotikastigmaet på norsk graffitiungdom. En vårdag i april 1994 prydes hele forsiden av Arbeiderbladet med "*taggerne er neste dopgenerasjon*". Ingressen forteller at lederen av overdosetemaet slår alarm: "*Dersom ikke de aktive taggerne blir fulgt tett opp i årene som kommer, kan disse ungdommene om noen år utgjøre en stor andel av dem som dør av overdose*" (Høigård 2007: 122).

Trinn to i Byrådets kampanje startet i september 1994: *Taggerhue*. Den nye kampanjen besto av et filmkutt og plakater av en ung mann der hjernen er fjernet og erstattet med en kule av samme type som finnes i spraybokser. Sammenhengen mellom hjernedød og graffitiungdom fremgår av plakats tekst:

TAGGERHUE – en grunn må det jo være til at noen går rundt og griser til byen vår. Kampen mot hærverk fortsetter.

På filmkuttet spør en stemme i bakgrunnen: "*Var det du?*" De tre første ungdommene rister på hodet. Også den fjerde ungdommen rister på hodet, men med det resultatet at vi hører hans eneste hjernecelle – spraybokskula – klirre avslørende (Høigård 2007: 123-4).

Byrådets kampanje mot graffiti inneholdt også mindre synlige elementer enn falske regninger, busser og filmer. Kampanjen siver også inn i bydelene og invaderte skoler. Det ble opprettet miljøkorps i flere bydeler, arrangert "*taggefrie*" ettermiddager i bydeler der kommunen ga råd om hvordan graffiti kan fjernes.

1.4 Nulltoleranse

I 2001 innfører byrådet i Oslo *nulltoleranse* mot graffiti. Ideen bak nulltoleranse kommer opprinnelig fra essayet "*Broken windows theory*" (1982) av Wilson og Kelling. Forfatterne argumenterer for at tegn på uorden (knuste vinduer, graffiti, søppel) kan skape mer kriminalitet (Snyder 2009: 48). Som en merkelapp på graffiti blir uttrykksformen en invitasjon til mer og annen kriminalitet. Graffiti ødelegger ikke lengre bare eiendommer, men forvandler nøytrale rom til kriminelle handlingsrom (Snyder 2009: 48). Nulltoleransen i praksis fremmer en politipraksis med massiv bruk av pågripelser, ransakninger og arrestasjoner for ordensforstyrrelser (Høigård 2007: 180).

I Norge traff nulltoleransen graffitimiljøet hardt. Det ble strengere straffer og høyere bøter. I august 2010 faller den strengeste taggedommen noensinne. En mann, 21 år, får en dom på 420 timer samfunnsstraff og 900.000 kr i erstatningskrav (Johannessen 2010).

Svært mange byer verden over har innført nulltoleranse mot graffiti. I de fleste vestlige land pendler graffitikontrollen fra mild til hard forfølgelse, til resignert og dermed mild kontroll igjen, til hard forfølgelse, som i en sangkanon uten slutt. I et internasjonalt perspektiv utmerker norsk graffitipolitikk seg med å være systematisk knallhard etter 1993 (Høigård 2007: 180). I august 2010 faller den strengeste taggedommen noensinne. En mann, 21 år, får en dom på 420 timer samfunnsstraff og 900.000 kr i erstatningskrav (Johannessen 2010). Ifølge Høigård (2007: 180) er det slik det er i alle land: først en lengre periode med aksept eller likegyldighet, deretter krig.

På tross av dette er nulltoleransens taktikk, retorikk og resultater kritisert av mange kriminologer og sosiologer (Snyder 2009: 50). I sin avhandling om nulltoleranse og dens posisjon i den norske kriminalpolitiske diskursen, skriver Lundgaard (2009: 39) at "*konklusjonen må være at Broken Windows-hypotesen så langt ikke har troverdig empirisk støtte*". Nulltoleransen har hvert fall satt tydelige spor på norsk graffiti. I analysen diskuteres hvordan nulltoleransen har forsterket ulovlighetens gleder, og hvordan den tiltrekker spenningssøkere. Den skjerperte kontrollen har også sine lyse sider. Det diskuteres også hvordan nulltoleransen har hatt innvirkning på det rent estetiske.

1.5 Graffitiens former

De vanligste måtene å skille mellom graffitiens ulike former er gjennom begrepene *piece*, *throw-ups* og *tag*. I dette kapitlet viser jeg eksempler på disse ulike formene. Bildene skal ikke brukes videre i analysen, men er heller ment som illustrasjoner for å se forskjellene i de ulike uttrykksformene. Jeg har valgt å ikke ta med formen "*street art*" da den ikke inngår i noen diskusjoner eller analyse i denne oppgaven.

I analysen er jeg mest interessert i den formen for graffiti som kalles tags eller tagging. Det er flere grunner til det. Debatten om hvorvidt graffiti kan betegnes som hærverk eller kunst har rast i en årrekke. Den vanligste konklusjonen er at street art og piecer kan nærme seg kunsten, mens tagging forblir hærverk. Brochmann (2014) snur debatten på hodet. Med utgangspunkt i Oslos taggescene benekter han ikke at tagging har mye av hærverket i seg, men snarere enn å

se på dette som en svakhet, hamrer han det fast som en av uttrykksformenes fremste styrker. Akkurat som i en annen sub- eller motkultur, fremmer hærverksaspektet vitalitet, originalitet og ekte følelser. Poenget til Brochmann (2014) er noe mine egne informanter på lang vei bekrefter. En annen grunn til at jeg i hovedsak diskuterer tags er at denne uttrykksformen er et godt bilde på Oslos graffitistil. Stilen i Oslo blir av mange omtalt som hard. Dette har sammenheng med nulltoleransen. Med høye straffer og streng overvåkning, får ikke malerne tid til pirk og små detaljer. Ofte blir stilen rufesete, som en av informantene mine fortalte meg. Tags virker også som en form for subkulturell kommunikasjon. Der hvor vi ser kruseduller, ser writerne en hel verden.

1.5.1 Tags

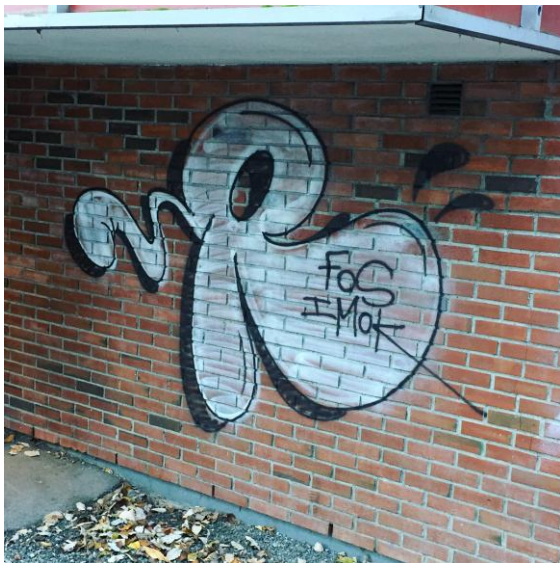
Ordet *tag* brukes vanligvis om en spesiell form for graffiti som utviklet seg til en subkultur med røtter i Philadelphia og New York på slutten av 1960-tallet (Jacobsen 1996: 104). Tag kalles ofte et merke eller *hit*, altså treff eller slag. Vanligvis er en tag 3 eller 4 bokstaver langt, og ofte er det malerens tegnenavn og pseudonym som skrives. Bokstavene velges ut for at de ser bra ut rent stilistisk, men også for at navnet skal ha den rette, heftige klangen (Jacobsen 1996: 105). En tag skal teoretisk sett bare ta et par sekunder å utføre. Det stilles likevel like høye krav til utføringen av en tag som større piecer (Skardhamar 1999: 83). En estetisk del ved tagging kalles å *bombe*, som betyr å skrive taggenavnet ditt så ofte som mulig på minst mulig tid. Noe av drivkraften bak dette er å bli sett over hele byen. Ifølge Jacobsen (1996: 105) gjelder det også å tegne taggen sin på ulike prestisjefylte plasser med høy risiko, eller *spots* som det også kalles.



Bilde 1. Eksempel på tag fra Oslo. Bildet er hentet fra Instagram.

1.5.2 Throw-ups

Throw-ups er en graffiti form som eksisterer mellom tags og større piecer. Throw-ups er mer krevende å gjøre enn en tag, men som navnet tilsier skal også denne formen gjøres relativt kjapt. En throw-up består ofte av writerens tegnenavn, oftest 3-4 bokstaver. Signaturen lages ofte med to farger, en til omriss og en til fyll (Jacobsen 1996: 111).



Bilde 2. Eksempel på throw-up fra Oslo. Bildet er hentet fra Instagram.

1.5.3 Pieces

Begrepet *piece*, forkortelse for *masterpiece*, er større graffitimalerier. Disse er ofte tidskrevende og avanserte. De fleste piecer er bygd opp rundt malerens taggenavn som sentrum. Navnet skrives med ornamentbokstaver, ofte i en kalligrafisk *wild style* som gir følelsen av rytme og bevegelse. Bokstavene kan utformes som om de drypper, smelter eller eksploderer. Ofte pyntes disse med stjerner, tårer eller bobler. Bokstavene skyggelegges også for en mer tredimensjonal effekt. Piecer kan gjøres på ulike måter, som for eksempel *whole car* (maling som dekker en hel togside) eller *whole train* (maling som dekker 10 vogner eller mer). Piecene inneholder characters som er figurer i malingen og som utgjør helheten med de andre elementene. Figurene kan stamme fra populærkulturen, tegneserier eller science fiction (Jacobsen 1994: 108-10).



Bilde 3. Eksempel på *piece* fra Oslo. Bildet er hentet fra instagram.

Media og det brede publikum har tradisjonelt sett mislikt tagging og throw-ups versus piecer. En grunn kan være at det er vanskelig å tyde og forstå disse formene. En annen grunn kan være at de (ofte) ikke er like store og fargefulle som piecer. Utenfor miljøet blir ofte tags og throw-ups sett på som den "dårligste" eller "styggeste" formen for graffiti. Tagging som stil har også fått ordet *vandalisme* knyttet til seg. Dette skille eksisterer ikke blant writerne selv.

Tag er en ekstremt viktig del av graffiti-kulturen. De fleste malerne har selv begynt med tagging, og tagging som aktivitet er noe writerne aldri forlater (Jacobsen 1996: 207).

1.6 Tidligere forskning

Det er gjort mye forskning på graffiti innenfor ulike fagfelt. "*Getting Up*" (1982) av Castleman regnes av mange som å være den første akademiske teksten om graffiti (Kimwall 2014: 22). Han analyserer egen data i kombinasjon med artikler fra aviser, magasiner og andre offentlige dokument. Castleman argumenterer for at graffiti er skapt gjennom en interaksjon av subkulturelle praksiser og ulike institusjoner.

Avhandlingen "*Den spraymålade bilden*" av kunsthistorikeren Jacobson (1996) har jeg hatt stor nytte av. På tross av at graffiti har fått mange negative merkelapper rundt seg, utforsker Jacobsen graffiti som en meningsfull aktivitet for utøverne. Boken er også en av få som skriver mye om graffitiens estetikk. Jacobson lanserer begrepet TTP (Tags, Throw-ups, Pieces) som en egen måte å omtale moderne hiphop-graffiti på. Avhandlingen viser også hvordan graffiti er et transnasjonalt fenomen med egne koder for stil og estetikk.

Samme år kommer boken "*Crimes of Style*" (1996) av Ferrell ut. Boken beskriver i detalj hvordan kontrollinstanser i Denver prøver å kontrollere graffitien i bybildet. Boken introduserte også starten på konsepter som senere ble viktige innenfor kulturell kriminologi. Disse introduseres i neste kapittel. Ferrell har også skrevet artikler og andre forskningstekster om graffiti. Noen av disse poengene brukes i analysen.

Graffiti i New York har fått en sentral plass i graffiti-forskning. Her kan svært mange bidrag nevnes. "*The Faith of Graffiti*" (Mailer: 1974), "*Style – Writing from the Underground*" (Felisbret: 2009) og "*The History of American Graffiti*" (Gastman og Neelson: 2010) er bare noen eksempler. Felles for disse bøkene er fokuset på den sentrale plassen graffiti har i New York.

Macdonald skrev i 2001 boken "*The Graffiti Subculture*" som har blitt en klassiker innenfor graffiti-forskningen. Boken viser hvordan graffiti kan være et verktøy for å gjøre kjønn og å utøve maskulinitet.

"*Gategallerier*" (2007) av Høigård er den mest omfattende beskrivelsen av graffiti her til lands. Bokens emner spenner bredt, men hele tiden er kriminaliseringen av graffiti sentralt.

Boken analyserer hva som skjer når myndighetene utfører straffeutførelser og holdningskampanjer mot graffiti.

I Norge er det blitt skrevet en rekke gode masteravhandlinger om graffiti. Den første masteravhandlingen om graffiti kom i 1997 og heter "*Gata er mitt galleri*" (Reichborn-Kjennerud). Avhandlingen er en analyse av estetiske og sosiale aspekter ved graffiti-subkulturen i Oslo. Reichborn-Kjennerud (1997) argumenterer for at graffiti-subkulturen appellerer til graffiti-skriverne av flere grunner. Hun mener graffitimalerne fører en "bohemaktig" livsstil hvor vekten blir lagt på underholdning, fart og spenning. Schee (2016) sin avhandling er et kvalitativ studie av kvinnelige graffitiutøvere i Oslo. Et av hovedfunnene er at kvinnelige graffitiutøvere blir utsatt for seksualisering. I avhandlingen "*Regional identitet, graffiti og streetart*" (2014) viser Grasdahl hvordan Bergen kommune utreder og definerer feltet for visuelle uttrykk i byen. I 2017 skrev Ervik (2017) avhandlingen "*#Oslograff*" som er en studie signaturgraffiti som fysisk og virtuell subkultur. Oppgaven handler om hvordan sosiale medier påvirker graffiti-miljøet.

1.7 Oppgavens oppbygning

2 Teori

Dette kapitlet tar for seg de teoretiske perspektivene som oppgaven benytter for å svare på forskningsspørsmålene, og som danner grunnlag for analysen av datasettet. Oppgaven benytter seg av sosiologiske teorier for å analysere graffiti, følelser og estetikk. Innenfor disse teoriene er begreper som *style*, *edgework*, *lovbruddets forførelser*, *følelser* og *sneaky thrills* noen av de sentrale forklaringsverktøyene som brukes for å belyse forskningsspørsmålene.

Kapitlene er ordnet kronologisk. Fellestrekket for noen av teoriene er at de kan forklares som en type "*criminology of the skin*", eller en studie av kriminologiens nytelse og erotisme. Disse tradisjonene omtales ofte som fenomenologiske teorier om kriminalitet og *transgression*, eller overtredelse.

Det første forsøket på å se på kriminalitet som en form for "*edgework*" ble gitt i boken "*The Seductions of Crime*" (1988) av sosiologen Katz. Boken inneholder empiri som støtter opp under kriminalitet som en sensuell aktivitet. Katz kaller dette "*sneaky thrills*". Videre introduseres begrepet *edgework* fra sosiologen Stephen Lyng, som er en videreføring av Katz sitt begrep om *sneaky thrills*. Kriminalitet konseptualisert som *edgework* er først og fremst blitt forsket på av teoretikere innenfor kulturell kriminologi, som kan forstås som et eget perspektiv innenfor kriminologi.

Denne oppgaven er ikke et studie av graffiti som en *subkultur*. Likevel er det vanskelig å komme utenfor dette begrepet når man ønsker å beskrive graffitiuttrykket. I teorikapitlet introduseres noen bidrag fra subkulturteori. Følelsessosiologi som et eget felt blir også introdusert. Disse brukes også i analysen for å svare på forskningsspørsmålene.

2.1 Subkulturteori

En "*subkultur*" er en gruppe aktører som deler bestemte trekk som skiller dem fra storsamfunnet (Muggleton 2011: 1393). Begrepet kan knyttes helt tilbake til 1920-tallets ungdomsforskning og senere til Chicagoskolens studier av avvik. Subkulturbegrepet ble for alvor satt på agendaen da Birminghamskolen på midten av 1960-tallet startet sitt "*Center for Contemporary Cultural Studies*" eller CCCS som skolen ofte kalles (Grundetjern x: 15). CCCS forstår subkultur som en gruppe som utfører motstand i form av *stil*. Stilen er en kritikk mot de dominerende klassene i samfunnet (Ostberg 2011: 1391).

Birminghamskolen brukte en sterkt klasseorientert definisjon av subkultur. Mye av den tidligere graffitiforskningen viser at graffitimalere ikke tilhører en tydelig klasse (Macdonald 2001, Ferrell 1996, Snyder 2009).

Jeg har valgt å støtte meg til Sanbergs og Pedersen (2010) definisjon av subkultur. I boken "*Cannabiskultur*" definerer Sandberg og Pedersen (2010: 33) en subkultur som:

"En subkultur er 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 internaliseres og kroppsliggjør i større eller mindre grad deler av kulturen. De utnytter den også, i kreative iscenesettelser av seg selv"

Denne definisjonen retter søkelys på hvordan aktørene velger å *anvende* subkulturen. En subkultur inneholder deltakere med ulik tilknytning til miljøet. Mine informanter er graffitiveteraner og mellom 30-40 år. Alle gjør fortsatt graffiti, men i varierende grad. Ved å bruke Pedersen og Sandbergs (2010) definisjon av subkultur, kan en subkultur forstås som "et sett med redskaper" som subkulturens medlemmer anvender for å forstå seg selv (Ervik 2017: 12).

2.2 Katz og lovbruddets forførelse

"Beneath the surface, there may be, to paraphrase Nietzsche, a ball of snakes in chaotic struggle" (Katz 1988: 10)

Sitatet over viser hvordan Katz beskriver følelseslivet, sanseintrykkene og usikkerheten en tyv kan føle under et ran. Katz er en amerikansk sosiolog som i boken *"Seductions of Crime"* (1988) ønsker å forstå ulike former for kriminalitet. I boken peker Katz på hvordan oppfatninger om kriminell atferd endres over tid. Sosiologer og kriminologer har alltid vært opptatt av hva som gjør individer kriminelle og hva som utløser kriminell atferd. Historisk sett har forklaringene variert. Fellestrekket er at man er opptatt av å finne bakenforliggende faktorer. Katz kritiserer forklaringer som utelukkende beskjefter seg med rasjonalitet eller faktorer som kjønn, etnisitet, miljø eller sosioøkonomisk status. Poenget til Katz er at uansett bakgrunn, må ethvert individ *føle* seg drevet mot kriminalitet. Det er med andre ord noe essensielt og viktig som skjer i, og før, selve handlingen. Fokuset blir med andre ord flyttet fra bakgrunn til det han kaller kriminalitetens forgrunn. Det teoretiske prosjektet til Katz blir ofte omtalt som en fenomenologisk undersøkelse av kriminalitet (Lyng 2008: 118).

Katz hevder den sosiologiske litteraturen sier lite om hvordan det føles å utføre en kriminell handling. Sentralt for Katz (1988: 3) er hvordan ulike sanseopplevelser som følelser, lyd, smak og lukt vever seg inn i utførelsen av lovbrudd. For å få tak i disse følelsene er det avgjørende å forstå forekomsten av det han omtaler som *"distinctive sensual dynamics"* (Katz 1988: 4). En sosiologisk forklaring av ulovlighetens gleder bør videre inneholde en spesifisering av *"the dialectic process through which a person empowers the world to seduce him to criminality"* (Katz 1988: 5). En slik prosess inneholder ulike handlingsalternativer som aktører velger. Katz (1988: 9) deler disse i tre:

- 1) **A path of action** – distinctive practical requirements of successfully committing the crime.
- 2) **A line of interpretation** – unique ways of understanding how one is and will be seen by others.
- 3) **An emotional process** – seductions and compulsions that have special dynamics.

Det skal nevnes at Katz bruker sitt teoretiske rammeverk for å studere alt fra vandalisme til drap, eller det han kaller "*righteous slaughter*". Jeg forholdet meg bare til det han har å si om "*sneaky thrills*" som er den formen for kriminalitet som graffiti faller under. Sneaky thrills er kriminalitet som utføres for opplevelsen sin skyld. Det beste eksempelet på slik kriminalitet er ifølge Katz (1988: 53) "*joyriding*". Joyriding handler om å stjele en bil og kjøre rundt uten mål og mening. Slik kriminalitet blir gjort fordi det er spennende og morsomt, noe Katz (1988: 57) kaller "*the lucid metaphor*".

Sneaky thrills peker på hvordan lovbrudd kan produsere en særegen følelse, ofte en euforisk opplevelse som både er fysisk og psykisk. Det sentrale er at aktører vet at de gjør noe galt. Det er nettopp denne siden ved handlingen som gjør den så tiltalende (Katz i Hanoa 2000: 76). Ifølge Katz skapes sneaky thrills gjennom tre stadier. Det første handler om at en aktør blir forført av kriminalitet. Det andre stadiet handler om at kriminelle aktører må virke normale, eller late som ingenting, når de utfører en kriminell handling. Det tredje handler om å oppleve de sterke følelsene og den euforiske gleden. Begrepet "seduction" er sentralt hos Katz. Forførelse har en romantisk karakter, og er en prosess som både lokker og tiltrekker. Denne prosessen slutter med tvang og begjær (Katz 1988: 63).

Katz sammenligner lovbrudd med andre handlinger som oppleves på samme måte. Jeg vil særlig trekke frem det han kaller "den seksuelle metaforen" som peker på seksuelle referanser og kroppslige erfaringer i tilknytning til kriminalitet. Katz (1988: 71) beskriver kriminalitet som en prosess hvor kroppen "*is guided to a point of climax*". En slik prosess kan produsere et spenningsrusk – eller kick – som bunner i det ulovlige i kriminelle handlinger (Hanoa 2000: 74). Ifølge Katz (1988: 64) kan også kroppen alltid true med å avsløre hemmeligheter:

"...*The project seems written all over your face, knees may feel like they will give way, the stomach threatens to erupt or drop to the floor, and the heart suddenly puts the coverup at risk by racing or trying to leap out of the chest*" (Katz 1988: 63).

Hos Katz produserer lovbrudd en særegen atmosfære og sensuell dynamikk. Her spiller sansene (lukt, lyd, smak) en viktig rolle og bidrar til å opprettholde lovbrudd som *magiske* erfaringer (Lyng 2005: 6). Katz (i Hanoa 2000: 179) fremstiller kriminalitet som en eventyrverden – en forhekset verden og et spennende landskap hvor situasjonenes sensualitet

gjør at man handler. I et avsnitt om filosofen Alfred Schütz, skriver Katz (1988: 74) at det er sterke kontraster mellom hverdagslivet og de alternative verdenene. De alternative verdenene mener han vi finner når vi besøker teateret, eller når vi drømmer, ler eller utfører noe kriminelt. Disse verdenene er følelsesmessige erfaringer som gjør at aktørene bryter det rutinemessige livet.

2.3 Edgework og risiko

I forskningslitteraturen brukes ordet "*risiko*" på ulike måter. Ifølge Zinn (2008: 4) brukes begrepet hovedsakelig på tre forskjellige måter. Risiko er ofte forstått som en trussel eller en indikator på uønskete handlinger. Samtidig brukes ordet for å kalkulere utfallet og konsekvensene av en gitt handling. Til slutt mener Zinn (2008: 4) at risiko ikke trenger å være knyttet til negative aspekter. Å søke risiko kan bli en verdi i seg selv.

Det er tradisjonelt sett vært psykologer og økonomer som har prøvd å forstå hvorfor folk utsetter seg for frivillig risiko (Lyng 2005: 18). Begrepet "*edgework*" ble først tatt i bruk av journalisten Hunter Thompson. Thompson brukte begrepet for å beskrive det han kalte anarkistiske, menneskelige erfaringer – spesielt sine egne erfaringer med dop (Lyng 1990: 855). Edgework brukes i dag som en modell eller begrep for å konseptualisere frivillig risikotaking. Frivillig risikotaking vil si situasjoner som frivillig oppsøkes av aktører. I slike situasjoner eksponerer de seg for fare og ofte er det den psykiske opplevelsen – rusket og adrenalinet – som lokker. Eksempler på frivillig risikotaking er ulike typer ekstremsport, tivoli, skrekkfilmer, narkotika og graffiti⁵. Den første systematiske analysen av risikotaking som edgework kom i en av artikkel av sosiologen Stephen Lyng i 1990. Det hadde riktignok vært gjort sosiologiske studier av risiko før denne artikkelen, men edgework skilte seg fra disse ved å forstå risiko som en form for frivillig utforskning av grenser (*edges*). Disse grensene som utforskes av risikotakere kan forstås på mange ulike måter: liv versus død, bevissthet versus ubevissthet, normalitet versus galskap (Lyng 1990: 857). Alle aktiviteter som involverer en trussel mot en aktørs psykiske og fysiske helse kan ifølge Lyng (1990: 857) forstås som edgework. Han sier at: "*The archetypical edgework experience is one in which the individual's failure to meet the challenge at hand will result in death, or at very least, debilitating injury*". Ved å forstå frivillig risikotaking på denne måten retter man

⁵ Edgework har med tiden blitt brukt for å analysere mange typer aktiviteter som ved første øyeblikk ikke virker spesielt adrenalinfylte. To eksempler er livet som forsker i akademia (Sjøberg 2015) og askjehandel (Simon 2005). Disse tekstene viser likevel hvordan mange arenaer preges av å utforske grenser og kanter.

oppmerksomhet mot de viktigste trekkene ved risiko: særlig de kraftige følelsene og sanseopplevelsene som risikotakere verdsetter (Lyng 2005: 4).

Ved å forstå frivillig risikotaking på denne måten retter man oppmerksomhet mot de viktigste trekkene ved risiko: særlig de kraftige følelsene og sanseopplevelsene som risikotakere verdsetter (Lyng 2005: 4).

Hvordan finner man en *sosiologisk* måte å forstå frivillig risikotaking? Ifølge Lyng (2005: 5) er det den intense, forførende og forlokkende følelsen ved edgework erfaringer som gjør at individer utsetter seg for risiko. Utfordringen – å forklare hvordan livstruende aktiviteter kan være fristende og attraktivt i dagens samfunn – krever en kompleks sosiologi teori om forholdet mellom struktur og aktør i dagens samfunn (Lyng 2005: 5). Lyng har gjennom årene kommet med flere forslag og modeller på dette spørsmålet⁶. Det sentrale målet for Lyng er hele tiden å knytte risikotaking til sosiale strukturer og prosesser som befinner seg på meso- og makronivå (Lyng 2005: 5).

I den første artikkelen fra 1990 anvender han et kritisk sosialpsykologisk perspektiv⁷. Her utvikler han en syntese med ideer fra George Herbert Mead og Karl Marx. Ved å knytte teoretiske poenger fra disse sosiologene mener Lyng (1990) at edgework er en respons på et over-determinerende samfunn. Edgework blir en type flukt eller evakuering fra de strukturelle forholdene som støtter opp under fremmedgjøring (Marx) og oversosialisering (Mead).

I 2005 skriver imidlertid Lyng (2005: 20) at forsøket var "short-lived" og han retter heller fokus mot Max Weber for en mer fruktbar analyse. Ifølge Weber er modernitetens dynamikk først og fremst et resultat av at rasjonalitet har ekspandert til alle domener av det sosiale livet (Lyng 2005: 21). Weber var selv opptatt av hvordan dette formet individets subjektive opplevelser og erfaringer i hverdagslivet. Weber beskrev hvordan økt rasjonalisering omformet mening og aktiviteter for aktører, en prosess han kaller "avtrylling" (*disenchantment*). I tradisjonelle samfunn opplevde aktører fortrylling (*enchantment*) i form av mystikk ofte forbundet med religion og et nært forhold til naturen. Disse magiske kvalitetene til det tradisjonelle livet er tapt i en rasjonell sosial verden som nærmer seg rasjonalitetens "jernbur" (Lyng 2005: 21). Den avmystifiserte verdenen gir liten plass til det

⁶ Foruten de to forsøkene som nevnes her, har Lyng (2012) prøvd å løse aktør/struktur-problemet ved å knytte edgework til risikosamfunnet. Her diskuterer han edgework med teoretiske begrep fra modernitetsteoretikere som Ulrich Beck, Anthony Giddens og Christopher Lasch.

⁷ Perspektivet forklares noe kort da det ikke brukes i analysen.

Lyng (2005: 21) kaller "*vibrant experience of unexpected and unimagined sensual realities*" som på bakgrunn av moderniteten har blitt ekskludert fra aktørers liv. Lyng (2004: 23) mener på bakgrunn av dette at edgework representerer den reneste formen for *enchantment* i dagens samfunn. Et lignende poeng finner man hos O'Malley og Mugford (i Lyng 2005: 6).

Forfatterne mener essensen til edgework står i dyp kontrast til den voksende avtryllingen i den moderne verden. O'Malley og Mugford (i Lyng 2005: 6) støtter seg på en Weberiansk tolkning av den "romantiske etikk" og argumenterer for at edgework "*appears to actors as the natural alternative, the other, to be resorted to by those seeking to escape from, to resist, or to transcend mundane, modern rationality*". Som vi har sett i dette avsnittet har Lyng (og andre forskere) lenge prøvd å knytte edgework til samfunnets strukturer. Felles for forsøkene, enten det bygger på Mead, Marx eller Weber, er enkelt forklart at moderniteten er mekanisk og upersonlig. Mange føler de ikke lenger kontrollerer livene sine og dette fører oss til mikroelementet i teorien: edgework gir aktører frihet, en følelse av kontroll og psykiske/fysiske følelser som springer ut av aktiviteten.

Lyng (2005: 24) mener edgework opplevelser produserer en særegen form for følelser. Det er disse følelsene som ofte er den primære motivasjonen for å gjennomføre frivillig risikotaking (Lyng 2007: 459). Ofte vil frivillig risikotaking produsere en følelse av en transcendent virkelighet. Risikotakere beskriver ofte opplevelser på "kanten" som mer *ekte* enn deres rutinemessige hverdagsliv (Lyng 2005: 24). Dette produserer en form for "hypervirkelighet" (*hyperreality*) som etterlater aktører med en dyp følelse av autenticitet. På denne måten produserer edgework erfaringer en slags "annen virkelighet" (*other world*) hvor aktørene glemmer sitt egentlige liv med eventuelle personlige problemer og laster (Lyng 2005: 24). Edgework erfaringer kan også involvere endringer i persepsjon og bevissthet. Deltakere i ulike former for edgework snakker ofte om at tiden går saktere eller raskere enn vanlig. En fallskjermhopper vil for eksempel erfare 45 sekunder i fritt fall som en evighet, mens en fjellklatrers mange timer oppover et fjell kan virke som noen minutter (Lyng 1900: 860-61). Det sentrale er at det skjer noe essensielt med aktørers følelser "*at the height of the experience*" og det er dette edgework-begrepet søker å forstå (Lyng 1900: 860). I analysen brukes edgework for å forstå illegal graffiti og de distinkte følelsene som oppstår i tilknytning til denne aktiviteten. Ifølge Lyng (2007: 460) er edgework en god modell for å forstå den viktige rollen til følelser og sensuelle faktorer når man ønsker å forklare kriminalitet.

2.3.1 Subjektive og strukturelle grenser

Dette kapitlet bygger på Dragan Milovanovics (2005) tabeller om edgeworks typologier og faktorer. Ifølge Milovanovic (2005: 54) innebærer alle edgework erfaringer fem dimensjoner. Å lokalisere (*situating*) edgework langs disse fem dimensjonene sørger for at vi forstår konteksten for en gitt aktivitet (Milovanovic 2005: 54). I analysen diskuteres illegal graffiti med hensyn til tabellen.

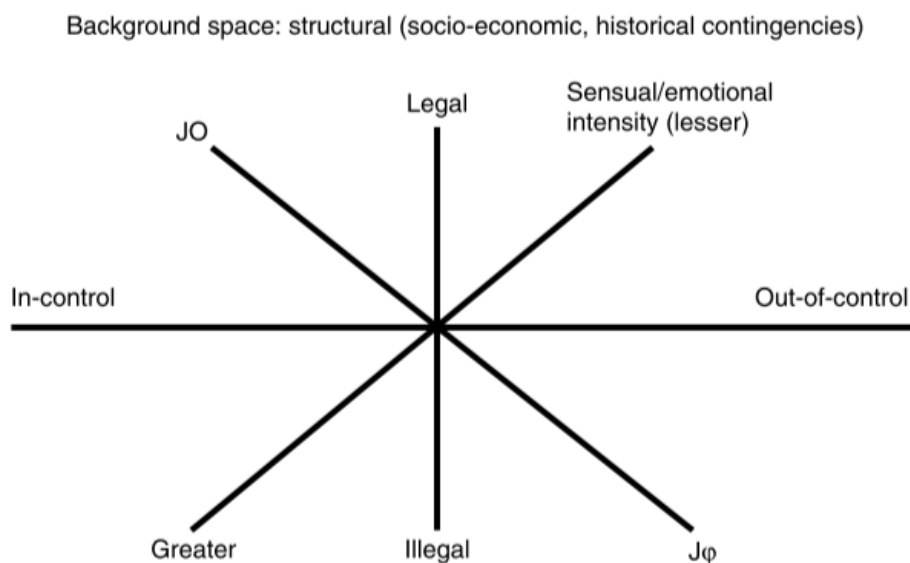


Fig. 1. Modellen er hentet fra Milovanovic (2005: 55) og viser fem dimensjoner som alle inngår i ulike edgework aktiviteter.

Ifølge figuren er strukturelle forhold viktig som et bakteppe for å forstå edgework. Både sosioøkonomiske forhold, men også historiske muligheter spiller inn. Milovanovic (2005: 55) hevder at mulighetene for å begå spesielle former for edgework ofte er strukturelt betinget. Med den tekniske revolusjonen er det for eksempel populært med "Adrenalin Rush TV", dataspill, hacking og reality TV – alle ulike former for edgework. O'Malley og Mugford (i Milovanovic 2005: 55) retter fokus på den historiske forståelsen følelser. I en lang idéhistorisk reise fra opplysningstiden til romantikken, konkluderer forfatterne med at det moderne selvet er opptatt av orden, fornuft og rasjonalitet. De skriver at "*the grounds for possible expression of the emotional become more relegated to edgework experiences*" (i Milovanovic 2005: 55).

Den andre dimensjonen omhandler formelle definisjoner av kriminalitet og hva som blir sett på som lovlig eller ulovlig. Bare med eiendomsrett og lover mot kriminalitet blir det mulig å snakke om kriminalitetens spenning (Milovanovic 2005: 56). Jeff Ferrell (1996) viser for eksempel hvordan graffiti malere hele tiden beveger seg mellom en lovlig og ulovlig verden, og kanskje kan strengere bøter og straffer bli en av kildene for *mer* spenning (Milovanovic 2005: 56).

Den tredje dimensjonen omhandler følelsenes intensitet. Ifølge Young (i Milovanovic 2005: 56) kan det å lese krimbøker, en form for intellektuell edgework, gi leseren spenning. Likevel har denne spenningen en lavere intensitet enn for eksempel en basehopper som slenger seg ut over et høyt stup (Milovanovic 2005: 56).

Den fjerde dimensjonen handler om å ha kontroll over situasjonen. Ifølge Milovanovic (2005: 56) er det viktig for mange edgeworkere å hele tiden beholde kontrollen når de beveger seg på kanten. Å gå forbi kanten kan føre til alvorlig skade og i verste fall død.

Fire av de fem dimensjonene er godt beskrevet av Milovanovic. Den femte er imidlertid noe esoterisk og inngår ikke i analysen. Jeg har likevel prøvd etter beste evne og gi en (enkel) fremvisning av hva den er ment å omhandle. Den femte dimensjonen peker på begrepet "*jouissance*"⁸ som stammer fra den franske psykoanalytikeren Jacques Lacan. Begrepet er noe komplisert og abstrakt, og det har betydd ulike ting i forfatterskapet til Lacan. *Jouissance* bygger på lystprinsippet slik det ble brukt hos Sigmund Freud. Ifølge Lacan fungerer lystprinsippet som en hinder mot nytelse – en type lov som kommanderer aktører til å nyte så *lite* som mulig (Evans 1996: 93). På samme tid prøver aktører å bryte dette hinderet for egen nytelse, for å gå "bak lystprinsippet" som Evans (1996: 93) skriver. Resultatet blir likevel ikke mer nytelse, men smerte. Smerten kommer som et resultat av at det bare er en viss mengde nytelse en aktører kan erfare. Å gå "bak lystprinsippet" fører til at nytelse blir til smerte, og det er denne smertefulle nytelsen som Lacan kaller *jouissance*. *Jouissance* blir på denne måten "*the suffering that he derives from his own satisfaction*" (Evans 1999: 93).

I Milovanovic (2005) sin figur betyr imidlertid begrepet noe litt annet. Her omhandler det hvordan aktører gir mening (*make sense*) av handlingene deres. JØ står for fallisk *jouissance* og peker på konvergensen mellom det symbolske og erfaringer/sanser, eller "den Andre" (*Other*). JO betyr kroppslig *jouissance* og er en konvergens mellom det fiktive (sfæren til

⁸ Det har vært vanskelig å finne en god oversettelse av dette ordet. Milovanovic (2005: 56) mener ordet kan deles opp i *j'ouir sens* (I hear enjoy sense). Noen norske ordbøker oversetter *jouissance* med "nytelse".

bilder, illusjoner og stereotypier) og "den Andre" (Milovanovic 2005: 56). Milovanovic (2005: 56) knytter disse begrepene til edgework erfaringer som ofte er *ubeskriverlige* i sin natur. Folk utenfor er midlertidig raske med å gi sette sine definisjoner på slike erfaringer, og på denne måten tilegger aktivitetene en annen mening enn det utøverne gjør.

For å summere opp figuren påvirker de fem dimensjonene hverandre og produserer ulike former typer edgework (se figur 2).

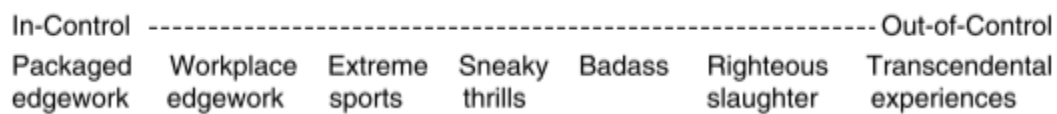


Fig.2. Figuren er hentet fra Milovanovic (2005: 55) og viser ulike former for edgework.

De ulike formene varierer alle med tanke på dimensjonene. Packaged edgework er situasjoner som preges av en høy grad av kontroll og lav følelsesintensitet. Dette er for eksempel et besøk på kasino, videospill og reality TV. Workplace edgework er yrker som innebærer edgework, som for eksempel politi, ambulansesjåfør og ansatte på oljerigger. I den andre enden av skalaen finner man situasjoner hvor aktører går over kanten og opplever kaos eller det Milovanovic (2005: 58) kaller "*transcendental experiences*". Denne formen er karakterisert av opplevelser hvor aktører mister kontrollen. Noen eksempler er nær-døden-opplevelser, drømmer, transe og erfaringer med dop (Milovanovic 2005: 59).

2.4 Kulturell kriminologi

Kulturell kriminologi er et perspektiv som har vokst frem i USA og Storbritannia siden midten av 1990-årene (Lilly, Cullen og Ball 2011: 221). Perspektivets grunnleggende læresetning er at "cultural dynamics always carry within them the meaning of crime" (Ferrell, Hayward og Young 2008: 2). Ifølge kulturell kriminologi er kriminalitet noe som er konstruert ut av symbolsk interaksjon mellom grupper og mennesker. Kriminalitet er skapt, og blir stadig omformet, av konflikter over kriminalitetens mening og innhold (Lilly m.fl. 2011: 222). Det sentrale er at kriminalitetens *mening* hos lovbrytere, media og politikere ofte er en kamp om definisjoner. Meningen blir en stadig kamp mellom de som utfører handlingen, de som ønsker å kontrollere og forhindre handlingene og de som rapporterer om det i media. Kriminalitetens meningsdannelse blir derfor en kompleks prosess hvor kriminelle subkulturer, massemedia, politikere og myndigheter havner i en konkurranse eller kappestrid om retten til å definere kriminalitet (Lilly m.fl. 2011: 222). Definisjonene og formuleringene til kontrollinstanser som politi, myndigheter og politikere påvirker hvordan kriminalitet oppleves og føles for lovbrytere (Ferrell m.fl. 2011: 3).

Ferrell m.fl. (2008: 2) skriver at kulturell kriminologi står i teoretisk gjeld til både Lyng og Katz. I likhet med Katz og Lyng fokuserer kulturell kriminologi på kriminalitetens sensuelle natur, adrenalinrushet, frivillig risikotaking og dialektikken mellom frykt og nytelse (Lilly m.fl. 2011: 222). Forskjellen er at kulturell kriminologi tar dette et steg videre og fokuserer på hvordan kriminalitet også kan ses på som en form for politisk motstand (Lyng 2005: 7). Målet deres er å utvikle teoretiske konsepter fra både Katz og Lyng for å lage det de kaller en kritisk sosiologi av det moderne samfunnet (Ferrell m.fl. 2008: 4). En kritisk sosiologi, og kriminologi, må ifølge forfatterne inkorporere kriminalitetens følelser, og hvordan politiske kampanjer prøver å formere kriminalitet og dens konsekvenser (Ferrell m.fl. 2008: 2).

Den franske sosiologen Durkheim plasserte sin forklaring om kriminalitet i den kulturelle sfæren. Han mente kriminalitet og avvik var et kulturelt produkt, et produkt av kulturelle og sosiale definisjoner. I verket "*The Rules of Sociological Method*" (1895) skrev han at et "samfunn av helgener" fortsatt ville inneholdt noen som ble definert og stemplet som kriminelle. Definisjonene springer ikke ut av handlingene, men av de kulturelle reglene som blir brutt (Ferrell m.fl. 2008: 33).

Kulturell kriminologi er opptatt av hvordan media snakker om kriminalitet. De bruker begrepet "*media loops*" for å beskrive hvordan en kultur kan bli forstått som en serie "loops" hvor hverdagslivet skaper seg selv i sitt eget bilde (Ferrell m.fl. 2008: 130). Den amerikanske sosiologen Peter Manning (i Ferrell m.fl. 2008: 130) beskrev en verden av skjærmer og refleksjoner. I en teknologisk verden med media loops blir et bilde raskt til et annet, og det skapes en "*hall of mirrors*" hvor bildene "*..bounces endlessly one off the other*" (Ferrell m.fl. 2008: 130). Metaforen er ment å vise hvordan representasjoner av virkeligheten ofte kan bli feil fremstilt i media. Med overveldende informasjon blir skille mellom representasjon og virkelighet uklart. Ifølge Ferrell m.fl. (2008: 130) fører loopene til det de kaller sosial fluiditet, slik jeg har forstått det: vage og feilslåtte definisjoner av kriminalitet. Poenget er at det danner seg en kollektiv mening rundt kriminalitet. Denne meningen "spinner", blir redefinert og omgjort hver dag i media, og tar form som en *spiral* av kultur og kriminalitet (Ferrell m.fl. 2008: 131). Stan Cohen (i Ferrell m.fl. 2008: 131-2) beskrev hvordan definisjoner av kriminalitet aldri blir fastsatt, men forandrer seg som en spiral etter hvordan fenomenet blir omtalt i media. Ferrell m.fl. (2008: 132) disse loopene og spiralene ofte forandrer kriminalitetens mening, slik den egentlig blir forstått hos de kriminelle aktørene.

Forskere innenfor kulturell kriminologi snakker ofte om kjedsomhet som fenomen når de skal forklare kriminalitet. Ferrell (2004: 286) skriver at modernismen har ført til en "umenneskeligjøring" hvor kjedsomhet har blitt den dominerende atmosfæren i hverdagslivet. Kulturell kriminologi søker å vise hvordan kriminelle grupper prøver å bryte kjedsomheten ved å begi seg ut i farlige og spennende situasjoner. Ferrell (2004: 293) spør seg selv om ikke kriminalitet noen ganger er et angrep på kjedsomhet selv, og ikke andre mennesker og eiendommer? Uansett er det ifølge Ferrell (2004: 294) viktig for kriminologer å forstå rollen til kjedsomhet som sosial fenomen. Han skriver at:

"Such circumstances [boredom] shape not just moments of illicit excitement, but the politics of social movements and the dynamics of cultural rebellion... For graffiti writers, boredom constitutes the unbearable experiential foreground of modernity"

2.5 Følelssosiologi

"Ecstasy and agony, pleasure and pain, excitement and boredom. These and a vast number of feelings, named and unnamed, are the core of our being, the stuff of our everyday life. They are the foundations of all society" (Douglas i H. Jacobsen 2018: 3-4).

Hvorfor skal sosiolog bry seg om følelser? spør sosiologen Jack Barbalet (2004: 8). Følelser ble lenge sett på som psykologiens studiefelt. På slutten av 1970-tallet utviklet likevel følelssosiologi seg som et eget (lite) felt innenfor sosiologien (Kemper 1990: 4). Thoits (1989: 318) skriver at det finnes svært mange definisjoner av følelser. De fleste definisjonene viser til følelsenes komponenter. Ifølge Thoits (1989: 318) kan vi snakke om fire komponenter som følelser inneholder: (a) stimuli mot en bestemt kontekst, (b) forandringer i psykiske og kroppslige sanser, (c) impulsive faktorer og (d) den kulturelle merkelappen vi plasserer på ulike følelser.

Barbalet (2004: 12) mener man kan finne spor av følelser som forklaringsverktøy hos klassiske sosiologer, som for eksempel Émile Durkheim, Ferdinand Tönnies og Vilfredo Pareto. Symbolsk interaksjonisme har også betydd mye for det teoretiske arbeidet innenfor følelssosiologi (Joas og Wolfgang 2013: 139). En av de første som forstod viktigheten av følelser innenfor sosiologisk teori var Weber. Kanskje mest kjent er hans idealtypiske handlinger, og spesielt det han omtaler som affektfull atferd⁹.

Ifølge Weber (1990: 43) befinner affektfull atferd seg på grensen til det som er meningsfullt. Den som handler affektfullt tilfredsstiller sitt behov for nytelse og utagering av bestemte affekter. Når en affektfull bestemt handling opptrer som en bevisst utladning av følelsesmessige spenninger, dreier det seg ifølge Weber (1990: 43) om *sublimering*. Klassiske sosiologer og teoretikere forstod viktigheten av følelser som forklaringsverktøy. Moderne teorier, og særlig handlingsteorier, har en tendens til å ekskludere følelser som en viktig ingrediens når de skal forklare sosiale handlinger (Barbalet 2004: 10). En av grunnene kan være at følelser ofte blir forstått som noe mystisk og abstrakt, som noe som forvrenger og deformerer fornuft og rasjonalitet (Barbalet 2004: 13). Å starte en diskusjon om rasjonalitet og følelser er utenfor

⁹ Webers poeng om affektfull handling ble særlig kritisert av Talcott Parsons. Han mener Weber aldri viste poenget empirisk og at kategorien henger i løse luften. Ifølge Barbalet (2004: 13) er det likevel liten tvil om at Webers mange verk er en av de viktigste grunnene til at følelser ble et viktig studieobjekt for sosiologen.

oppgavens problemstilling. Jeg har valgt å støtte meg til den amerikanske filosofen William James som peker på hvordan rasjonalitet og følelser alltid fungerer sammen. I et essay kalt "*The Sentiment of Rationality*" (1905) argumenterer han for at følelser, smak, sanser og lidenskaper er noe som fungerer *sammen* med rasjonalitet og fornuft. Slik forstått er de ikke ulike fenomen, men ulike betegnelser for en kontinuerlig prosess (Barbalet 2004: 45).

Sosiologiens oppgave er å forklare og forstå sosiale fenomener. Ifølge Barbalet (2004: 8) er følelser i seg selv et sosialt fenomen. At følelser har en sosial natur er likevel ikke opplagt eller selvsagt. Aktører *erfarer* følelser på ulike måter, noe som peker på følelsenes dypt personlige og intime karakter. Antropologer, historikere og sosiologer mener man kan finne ulike følelsesmønstre (*patterns of emotional experiences*) i ulike samfunn. Barbalet (2004: 9) forklarer videre at følelser kan ses på som et resultat, eller effekt, av sosiale prosesser. På denne måten blir følelser sosiale produkter som er åpne for en sosiologisk forklaring (Barbalet 2004: 9).

Følelser, kjensler og sinnsbevegelser inneholder ofte en type kroppslig "tenning" eller kroppslig sanseopplevelse. Intensiteten til følelsene stammer ofte fra den psykologiske opphisselsen (*arousal*). Noen eksempler er høy hjerterytme, klump i halsen og kvalme (Elster 199:38). Følelser kan også ses som komponenter for impulsiv og uttrykksfull atferd (Barbalet 2004: 84). Den nederlandske filosofen Baruch Spinoza mente at følelser har et tofold aspekt. Spinoza mente at lidenskaper og følelser kontrollerer aktører. Når aktører først former en idé om lidenskapene, befri vi oss fra grepene deres. Spinoza peker altså på hvordan følelser er noe som beveger oss, ofte spontant og kjapt. På samme tid kan vi alltid prøve å kontrollere og administrere dem. Lidenskaper og følelser var for Spinoza "*the carriers of external forces*" (Barbalet 2004: 22). Noe av den samme tematikken finner vi hos Weber. For Weber var det irrasjonelle manifestert i magi, erotisme og følelser – nettopp fordi dette er kreften som hersker *over* personer og atferden deres. Under denne påvirkning handler vi ikke med fri vilje. For Weber var derfor følelser noe som undergravde menneskelig kontroll (Barbalet 2004: 54).

Følelser utgjør et viktig fundament når man ønsker å forklare handlinger og atferd (Barbalet 2004: 9). Å føle er en individuell erfaring, men ofte henger det sammen med bestemte begivenheter og kontekst. Barbalet (2004: 79) mener man kan se på følelser som ulike "episoder" (*events*). På denne måten kan man se at ulike følelser er lokalisert i ulike kontekster, samfunn og tidsepoker. Sosiale strukturer, kultur og følelser kan analyseres fra

ulike innfallsvinklet. Et viktig teoretisk poeng i følelssosiologien er å vise hvordan makroelementer påvirker aktører og følelseslivet deres (Kemper 1990: 147).

Følelser må forstås i tråd med strukturelle forhold (Barbalet 2004: 81). Følelser blir således en link mellom sosiale strukturer og den sosiale aktøren, og følelser kan bli fremkalt av strukturelle forhold (Barbalet 2005: 27).

Emosjenelle erfaringer kan være kollektive. Barbalet (2004: 159) kaller dette "følelsmessige klima" (*emotional climate*). Følelsmessige klima er sett av følelser og kjensler som deles av en gruppe individer eller en subkultur. Det følelsmessige klimaet er også viktig for å forstå opprettholdelsen og formasjonen av politiske og sosiale identiteter i samfunnet, samt kollektiv atferd. Det følelsmessige klimaet fungerer som et referansepunkt for medlemmer av en (sub)kultur, og kan for eksempel inneholde standpunkter om sosiale og politiske forhold. De fungerer også som referansepunkt for individuell og kollektiv atferd (Barbalet 2004: 159). På denne måten er følelser noe som ikke bare eksisterer som en "innvendig kraft" hos individer, men som noe som også eksisterer *mellom* personer. Barbalet (2004: 67) poeng er ikke at sosiale forhold, eller kontekst, er fullstendig bestemmende for følelsene våres. Poenget er at følelser kan betraktes som *sosiale forhold*, hvor for eksempel sinne, kan bli forstått som en reaksjon på en utfordring fra en annen aktør eller strukturelle forhold (Barbalet 2004: 67). Følelser blir ikke bare forstått som en følt erfaring som er med på å forme handling og interaksjon. Disse poengene bruker Barbalet (2004: 67) for å slå fast at følelser også kan springe ut av makroforhold.

2.6 Avslutning

Dette kapittelet har forklart perspektivene som danner grunnlaget for analysen. Som det kanskje kommer frem av noen deler av teorikapittelet, kan denne oppgaven ses på som et forsøk på det Game og Metcalfe (1996: 5) kaller "*passionate*" sosiologi¹⁰. De skriver at en slik sosiologi: "*is concerned with the sharp and specific experiences of life; not seeking to dissolve these experiences in the pursuit of idealised abstraction, it wants to **feel** them, to be on the **edge***" (Game og Metcalfe 1996: 5).

Dette er en oppgave om følelser: blod, svette og tårer – graffitifølelser. Ved hjelp av disse teoriene inneholder analysen en utforskning av graffiti som edgework og sneaky thrill.

¹⁰ Boken "Passionate Sociology" (1996) er delvis en kritikk av hvordan sosiologi gjøres i akademia. Jeg deler ikke denne kritikken. Med bruk av termen mener jeg heller at teksten min er et forsøk på å løfte frem informantenes følelser, kjensler og sanseopplevelser i tilknytning til graffiti.

3 Metode

Denne oppgaven er et kvalitativt prosjekt. Jeg har brukt en blanding av kvalitative metoder: intervjudata, go-along og visuell metodebruk for å svare på forskningsspørsmålene. Jeg valgte å ta i bruk flere former for metode, triangulering, for å forstå graffitikulturen. Hovedmetoden min er likevel intervjudata, og dette utgjør derfor mesteparten av metodekapittelet. I dette kapittelet viser jeg hvordan jeg har gått frem for å samle inn data.

Jeg valgte å benytte meg av en semistrukturert intervjumodell hvor jeg ga informantene mulighet til å komme med egne innspill, tanker og vinklinger (Kvale og Brinkmann 2015). En kvalitativ tilnærming muligheten til å bruke aktørers synspunkter for å få innsyn i informantens opplevelser. Et metodisk ideal har vært at intervjuet skal fortone seg som en relativt fri samtale med åpne spørsmål. Jeg har intervjuet etter temaliste og intervjuguide, men med noe variasjon etter intervjuets forløp. Enkelte ganger har de semi-strukturerte intervjuene ført til at informantene selv har tatt opp spennende emner som egentlig ikke var på temalisten. Jeg har forsøkt å være det Kvale og Brinkmann (2015: 48) kaller *bevisst naiv*, for å være åpen for nye og uventede fenomener. Dette er ifølge forfatterne en god strategi for omfattende og forutsetningsløse beskrivelser av den intervjuedes livsverden. Det gjelder å være lydhør for det som sies, så vel som for det som ikke sies.

Nesten all forskning om graffitimiljøet slår fast at miljøet er kjent for å være lukket. I teorien kan fenomener som følelser og kriminalitet være sensitivt, og noe man ikke ønsker å prate om til utenforstående. Jeg opplever derimot ikke at informantene har hatt særlige vansker med å fortelle meg om forholdet til graffiti og deres personlige følelser. En grunn til dette kan være at enkelte av informantene mine har vært på lignende intervjuer før. Noen av informantene har blitt intervjuet av ulike aviser, og tre har vært med på andre masteroppgaver, både i Norge og Danmark.

Det skal også sies at informantene mine var svært beleste på graffiti og kjente til både norsk og internasjonal forskning. Noen snakket for eksempel om både "*Gategallerier*" (2007) av Høigård og "*Getting Up*" (1984) av Castleman. Noen fortalte meg at de var aktive på diverse nettsider for graffiti. Her publiserte de ulike meninger og essays om både stort og smått i graffiti verdenen.

Å sette ord på følelser er noe alle synes er vanskelig. En god del av intervjuguiden består av spørsmål knyttet til det jeg kaller graffitifølelser. Her har jeg rett og slett gitt informantene god tid til å tenke før de svarer på spørsmål. Det har også hjulpet å gi informantene litt informasjon på forhånd, så de vet at de møter spørsmål knyttet til følelser. De har på denne måten vært inneforstått med at de vil få spørsmål om det som for noen kan være et sensitivt tema. Alt i alt var det aldri vanskelig å få informantene i prat, og de var positive til spørsmålene mine.

3.1 Utvalg og rekruttering

Rekrutteringen av informanter har primært skjedd via en bekjent. Vedkommende er aktiv i ulike ekstremsport-miljøer i Norge. Disse miljøene er populære for graffitimalere, og sommeren 2017 satte han meg i kontakt med noen av disse. Noen var positive til å stille opp på intervju, og jeg endte opp med fem informanter. Graffitimiljøer i Norge er kjent for å være lukket. Jeg brukte videre disse fem informantene til å rekruttere flere graffitimalere. Her benyttet jeg meg av den klassiske snøballmetoden. Snøballmetoden innebærer at en person sender informasjon om forskningsprosjektet videre til andre personer (Blaikie 2000: 205-6). Slik forstått ruller snøballen og blir stadig større. Seks personer tok så kontakt med meg og sa seg villige til å stille opp på intervju. Til slutt endte jeg opp med elleve informanter.

Utvalget mitt består av elleve mannlige malere. Det spesielle med utvalget er at alle er såkalte *old schoolere* og at de tilhører Norges første generasjon av graffitimalere fra midten av åttitallet. Alle er i aldersgruppen 30-40 år og er fortsatt aktive malere, i varierende grad. Alle er oppvokst rundt Oslo og det er her de har hatt størsteparten av graffitikarrieren sin. Alle har også vært med på graffitiens inntog i Norge, samt innføringen og utviklingen av nulltoleransen i Norge. Jeg har av anonymitetshensyn valgt å ikke presentere informantene hver for seg, som i en tabell eller lignende. Enkelte ga uttrykk for at de ikke vil dele opplysninger som alder, sivilstatus og jobb.

En naturlig kritikk av snøballmetoden er at sjansen for et ensartet utvalg er stort. Man risikerer også å få deltakere fra samme omgangskrets, noe som kan resultere i at informantene vet hvem andre som deltar i oppgaven (Thaagaard 2009: 56). Selv om malerne jeg har snakket med tilhører samme graffitigenerasjon, er de svært forskjellige med tanke på bakgrunn,

sivilstatus, yrke og utdanning. Jeg har snakket med alt fra grafiske designere til tannleger. Noen er gifte og har barn, mens andre er single. De lever med andre ord ulike personlige liv. Noen av informantene tilhører samme omgangskrets og miljø. Jeg fortalte aldri informantene hvem andre jeg hadde intervjuet. Det ble heller aldri et samtaleemne fra informantenes side. I oppgaven har jeg fjernet data som er personspezifikk og jeg er overbevist om at det er umulig for informantene og vite hvem jeg har snakket med basert på sitater og beskrivelser.

I likhet med Schee (2016) er jeg overbevist om at informantene mine stilte opp på intervjuet fordi jeg hadde en "portåpner" som gikk god for meg. Graffiti miljøet er skeptiske til personer de ikke har kjennskap til og livsstilen snakkes det lite om med utenforstående. Min relasjon til vedkommende ble før mange intervjuer lagt vekt på av informantene.

3.2 Om intervjuene

Jeg avtalte intervjuet med informantene over mail. Informantene fikk også tilsendt informasjonsskriv og informert samtykke. Disse tok utgangspunkt i forslaget som ligger ute på NSD sine nettsider. Informasjonsskrivet inneholder en kort presentasjon av meg selv og prosjektet, hva deltakelsen vil innebære, hvordan dataene ble oppbevart og at deltakelsen var frivillig (se vedlegg 1). Jeg understreket også at jeg var underlagt taushetsplikt, noe jeg også sa ifra om under selve intervjuene. Før intervjuene signerte både informantene og jeg under på informert samtykke. Jeg forsikret informantene om at de ikke ville gjenkjennes i oppgaven. Jeg hadde egentlig tenkt til å kun informere om samtykke muntlig. Noen av informantene ville også være sikret skriftlig, noe som førte til at jeg valgte informert samtykke både muntlig og skriftlig i alle intervjuene. Ved første øyekast kan det virke som at dette gjør samtalen noe mer formelle. Jeg opplevde på en annen side at dette gjorde at informantene kunne være mer åpne og at de ble mer sikre på at all informasjonen ble mellom dem og meg. Jeg informerte også om at deltakelsen var frivillig og at de når som helst kunne trekke seg. Informantene fikk også vite at kun jeg har tilgang til lydopptakene og at disse ble lagret på en personlig data med passord.

For å demme opp for egen uerfarenhet som intervjuer, gjorde jeg to prøveintervjuer for å teste intervjuguiden min. Jeg intervjuet to nære venner som igjen ga meg tilbakemelding på spørsmålene og egen innsats som intervjuer. Dette var verdifull kunnskap som jeg fikk god bruk for.

Jeg møtte alle informantene på kafeer i Oslo. Jeg spurte som regel informantene om å velge et sted de kunne tenke seg å gjøre intervjuet. Kafeene fungerte fint under intervjuene og bidro til en avslappet og uformell stemning. Intervjuene tok som regel en time. Det var aldri vanskelig å få informantene til å prate og sette ord på egne erfaringer og følelser. Ofte opplevde jeg at de hadde særdeles mye på hjertet. Det skal likevel sies at de første intervjuene gikk litt trått i starten, noe som skyldes egen uerfarenhet som intervjuer. Jeg var både litt nervøs og spent, men når praten begynte å flyte, gikk det alltid fint. Jeg merket at jeg i løpet av intervjuene ble både flinkere til å stille oppfølgingsspørsmål, og at jeg ble mer komfortabel i forskerrollen.

Som nevnt innledningsvis var intervjuene semistrukturerte. Jeg brukte en intervjuguide (se vedlegg 2), men ofte ble ikke spørsmålene stilt i en bestemt rekkefølge. Jeg begynte likevel ofte intervjuet med en mer nøytral innledningsfase, for at både informanten og jeg skulle få en type relasjon (Thagaard 2009: 99-100). De mer sensitive spørsmålene kom etter litt grunnleggende spørsmål om informanten og etter hvert graffiti. Jeg avsluttet alltid intervjuene ved å takke for deltakelsen.

Jeg brukte diktafon for å ta opp intervjuet, som jeg senere transkriberte. Dette gjorde at jeg slapp å skrive så mye under intervjuet og dermed gå glipp av informasjon. Det ga meg også nøyaktige sitater og sikret validitet. Ifølge Graue og Walsh (1988) kan bruk av båndopptaker ha negativ innvirkning på intervjuet. De mener båndopptakeren kan påvirke det som blir sagt fordi informanten kan føle det ukomfortabelt at stemmen blir tatt opp. Jeg opplevde aldri diktafonen som et problem og spurte alltid om tillatelse før intervjuet var i gang. Det virket også som at bruken av båndopptaker sikret en mer formell samtale enn notatskriving ville gjort.

Graffitimiljøet har en egen miljøspesifikk sjargong eller språk, "*the argot of hip hop graffiti*" som Ferrell (1996: 11) kaller det. Noen engelske uttrykk, ord og slangbetegnelser gikk fort over hodet mitt under intervjusituasjon, som for eksempel *yard*, *shof*, *lining*, *can control* osv. Jeg hadde selv selvsagt lest studier om graffiti før intervjuene, slik at jeg hadde grunnleggende kunnskaper om miljøet. Graffiti-ordlista til både Ferrell (1996) og Snyder (2009) var til god hjelp både før og etter og etter intervjuene. Jeg inntok en rolle som uerfaren graffitikjenner. Jeg fikk etter hvert mer kunnskap og ble mer utlært i subkulturens sjargong.

Jeg opplever faktisk at min rolle som utenforstående har vært noe informantene mine har moret seg litt over. En av informantene omtalte meg for eksempel som en "*akademiker-toy*",

riktignok med et smil om munnen, da han måtte ta en telefon under intervjuet. Toy betyr nybegynner eller en writer som ikke mestrer graffitiuttryket. En annen skrev til meg på SMS at jeg måtte vekk fra Blindern og skrivebordet, og ut på gata, hvis jeg ville bli noe mer enn en "graffiti-noob"¹¹.

Selv om informantene mine fremdeles er aktive graffitimalere handler en del av intervjuguiden om deres opplevelser av innføringen av nulltoleransen i Norge. Få forskere har diskutert hukommelsens rolle i et intervju, men Thomsen og Brinkmann (2009) anbefaler at intervjueren reflekterer rundt noen viktige punkter hvis de vil hjelpe intervjupersonen til å forbedre minnet om tidligere hendelser, og validiteten i rapporteringen av dem. Thomsen og Brinkmann (2009) anbefaler forskere om å gi intervjupersonen tid til å huske og bruke typiske innholdskategorier i spesifikke minner for å lokke frem ledertråder, som for eksempel steder eller følelser. Slike retningslinjer skal hjelpe intervjupersonen til å gi beskrivelser som både er valide og ligge nær den levde erfaringen av fenomener i livsverdenen. Jeg tok rådene til Thomsen og Brinkmann (2009) på alvor. Jeg vil faktisk hevde at det å vise til bestemte begivenheter i Norge, som OL, taggerbussen og innføringen av nulltoleranse, er noe som har hjulpet informantene til å huske. "Ja, det hadde jeg helt glemt, jeg husker..." og "Uff, ja, det stemmer! Det var i 1988, det.." var noen typiske reaksjoner jeg fikk på å vise til ledertråder fra norsk graffitihistorie.

Intervjuene har samlet sett gått veldig bra. Jeg har bare møtt på en utfodrende situasjon. Under et av intervjuene møtte en informant opp alt for sent til avtalt tid, tydelig ruset og sløv. Jeg hadde ikke møtt han før og ble naturligvis både nervøs og skremt. Det gikk ikke lang tid fra han satt seg ned før en av de ansatte kom og fortalte at han måtte forlate kafeen. Han ble tydelig irritert, ropte noen mindre pene ord og ruslet ut. Han spurte så om jeg ville være med å ta en øl, noe jeg takket pent nei til. Utenfor kafeen var det ikke langt til nærmeste kiosk. Her kjøpte jeg litt vann til ham og fikk tak i en drosje like utenfor lokalet. Han sendte meg melding dagen etterpå, ba om unnskyldning og vippsset meg penger for taxien. Vi avtalte aldri noe nytt intervju

¹¹ Noob betyr nybegynner. Dette var for øvrig samme informant som inviterte meg på en go-along. Se x.

3.3 Etikk og forskerrollen

Å utforske det ulovlige reiser raskt to problemstillinger: Hvordan slippe inn, og hvor åpen skal en være om eget ståsted og egen virksomhet? (Høigård 2017: 17). Det finnes klassiske graffiti studier der forskeren går inn i en annen rolle enn forskerrollen for å studere det avvikende fra innsiden, uten den støyen en forskers tilstedeværelse kan gi. Et eksempel er Jeff Ferrell (1993) som malte ulovlig da han studerte graffiti i Denver. Han gjorde dette til en bortimot uunngåelig sosiologisk dyd:

"Hvis det sosiologiske perspektivet peker mot konstruksjon av verden ut fra gruppedeltakelse og samhandling, er det vanskelig å rettferdiggjøre sosiologisk feltarbeid der forskeren ikke blir involvert så mye som mulig i personenes sosiale liv"

Ferrell (1993) brukte kunnskapene hans ulovligheter ga ham, til å beskrive graffiti mest mulig innenfra og nedenfra. I starten av prosjektet var jeg også inne på tanken om å være med å gjøre ulovlig graffiti. Å være med på å male ulovlig, eller et *graffiti mission*¹², kunne vært en mulighet til å føle på de samme følelsene som malerne gjør. Jeg valgte likevel av etiske hensyn å avstå fra dette. På tross av Ferrells (1993) tanker om deltakelse som en sosiologisk dyd, er graffiti noe som rammes av straffeloven. Å være med å bryte loven kunne få konsekvenser for både meg og informantene.

Det er viktig for en forsker å tenke på hvilken rolle han eller hun tar i henhold til informantene og forskerprosessen (Blaikie 2000: 52). Jeg har etter beste evne prøvd å utføre det Blaikie (2000: 52) kaller "*the empathetic observer*". Ved å innta en slik rolle prøver forskeren å være objektiv, mens han eller hun samtidig prøver å plassere seg selv i aktørens sko. Bare ved å forstå "*the subjective meanings used by social actors can their actions be understood*" – eller "*verstehen*" som Weber kalte det (Blaikie 2000: 52). Ferrell (1997) definerer et lignende konsept, men han kaller det "*criminological verstehen*". Han oppfordrer forskere til å utvikle en slags emosjonell empati, og en forståelse av at frykt, nytelse og spenning kan lære oss mye like mye om kriminalitet som abstrakte analyser (Ferrell 1997: 13). Videre hevder han at:

¹² Graffiti mission betyr en lengre tur eller reise for å male et bestemt objekt (Snyder 2009: 200).

"Our understanding of criminal experiences may come to us, as researches, as much in the pits of our stomachs, in cold sweats and frightened shivers, as in our heads" (Ferrell 1997: 14)

I praksis betyr dette at forskeren ifølge Ferrell (1997: 13) skal ønske om å oppnå nærhet til aktørens utsagt, og være "*open minded*" for aktørens handlingsbeskrivelser.

Etikk henger også sammen med hvordan en forsker tolker dataene. Når man forsker på et miljø som utenforstående, har man en annen forståelse enn deltakerne selv. Thagaard (2009: 212) forteller hvordan dette kan virke provoserende dersom forskerens tolkning avviker for mye fra subkulturens egen forståelse. Jeg har ved en anledning sendt et analyseutkast til to av informantene mine for å få en vurdering av min egen forståelse. Dette var kapitlene som går på estetikk. Disse to informantene var veldig viktig kilder for meg når det gjelder dette temaet. Likevel handler ikke dette om at informantene fikk delta i den analytiske prosessen av oppgaven, men heller at de hjalp meg med å oppklare en forståelse av en bestemt graffiti i Oslo (GOSHA).

I starten av kapittelet beskrev jeg informert samtykke og egen taushetsplikt. Informantene i denne oppgaven er anonymisert. Tidligere forskning på graffiti omtaler ofte informantene ved graffiti navn (Høigård 2007, Ferrell 1996, Castleman 1982, McDonald 2011). I denne oppgaven brukes fiktive navn for å beskytte informantene. I oppgaven har informantene fått navnene:

I ett av intervjuene har jeg endret noe på sitatene, hvor jeg mistenkte at språket kunne medføre en viss gjenkjennelsesrisiko. Endringen handlet ikke om meningsinnholdet, men informantens bruk av et bestemt ord. Jeg har i et intervju også gjort enkle omskrivninger for å dekke over dialekt.

Anonymitet har tilknytning til konfidensialitet. Konfidensialitet handler om at datasettet ikke skal avsløre den personlige identiteten til enkeltpersonen (Fangen 2010: 196). Graffiti er en illegal aktivitet, og det er viktig at informantene ikke får juridiske konsekvenser av å delta i studien (Thagaard 2009: 27). Konfidensialiteten sikres i denne oppgaven ved å ikke bruke personlige navn eller graffiti navn. I noen tilfeller har jeg også gjort små forandringer på alderen til informantene.

3.4 Visuell metodebruk¹³

Under intervjuene har jeg brukt bilder under intervjuene. Ifølge Vassenden og Andersson (2010: 149) kan dette produsere rike narrativer og få frem taus kunnskap. Jeg har vist bilder av graffiti som jeg selv har tatt eller fått lånt fra ulike instagram-kontoer. Jeg har dermed spurt informantene om ulike spørsmål knyttet til bildene. Dette førte vanligvis til lange og gode svar fra informantenes side. Jeg opplevde også at det å ha noe "håndfast" gjorde det lettere å svare på spørsmålene knyttet til estetikk.

Bruken av bilder i intervjuet har vært veldig kjekk for mitt vedkommende. Det har ofte vært vanskelig som utenforstående å forstå hva som for eksempel skiller dårlig fra god graffiti. Ved å vise informantene bilder av ulike graffiti har jeg latt dem forklare og fortelle om graffitiens estetikk og stil. Fotografiene ble raskt en viktig læringskilde og jeg fikk ofte klare tilbakemeldinger fra informantene hvis graffitien på bildene var god eller dårlig. Jeg utførte som regel den visuelle metodebruken på slutten av intervjuene. Det ble en fin avslutning på hele intervjusituasjonen. Noen av informantene har i etterkant av intervjuet sendt meg flere bilder. Bildene førte også til at de mer reservert informantene ofte svarte mer utfyllende, og fritt, enn på spørsmålene fra intervjuguiden. Bilder har også en spesiell plass i alle graffitihjerter, som "Raymond" fortalte meg. Malerne er vant med å diskutere graffiti bilder, enten det dreier seg om bilder fra graffiti magasiner eller internett. Jeg opplevde at alle informantene raskt var på "hjemmebane" når jeg la frem bildene på bordet.

Jeg vil også trekke frem min egen opplevelsen og erfaringer med å gå rundt og ta bildene. På denne måten har jeg måttet oppsøke, og selv betrakte og oppleve graffiti i byrommet. For å summere opp er jeg veldig glad jeg tok i bruk bilder. Det har ført til at jeg har fått innsikt i en hemmelighetsfull og fascinerende graffiti-verden!

¹³ Takk til seminarleder Mette Andersson for tips om visuell metodebruk.

3.5 Go-along

Go-along blir av Kusenbach (2003: 463) forklart som gate fenomenologi, og bygger på det etnografiske begrepet om å "henge" (*hanging out*¹⁴) med informanter. Go-along som metode blir ofte gjort i form av en gåtur eller kjøretur (Kusenbach i Carpiano 2007: 264). Det metodiske idealet er å kombinere et intervju med en opplevelse av informantenes vante miljø (Carpiano 2009: 264). Go-along som metode har flere styrker. Informanten blir en type "turist guide" for forskeren, noe som reduserer det typiske maktforholdet mellom intervjuer og informant (Carpiano 2009: 267). Go-along gir også informantene en mer naturlig setting til forskjell fra det vanlige forskningsintervjuet (Carpiano 2009: 268). Ifølge Carpiano (2009: 264) innebærer go-along en epistemologi som støtter opp under Webers konsept om en forstående sosiologi, som ble diskutert i forrige avsnitt.

Jeg har gjort ett go-along intervju nær Jordal Amfi i Oslo. Det var faktisk informantens eget forslag, og jeg fikk verdifull kunnskap om graffiti. Vi gikk en gåtur på cirka 40 minutter i nærområdet rundt idrettsanlegget (Kampen, Jordal, Vålerenga, Haugen, Ensjø og Galgenberg). Vi begynte gåturen rundt kl. 13:00 midt på dagen. Gåturen tok form som en vanlig tur, hvor vi ofte stoppet og kikket på graffiti. Informanten forklarte meg om de ulike uttrykksformene, hva skriften betydde og mye annet. Området rundt Jordal Amfi preges av mye graffiti – både lovlig og ulovlig.

Go-along innebærer også etiske og praktiske begrensninger. Et spørsmål jeg stilte meg var hva jeg skulle gjøre hvis det striregnet på intervjudagen. Det ville gå utover hvor mye vi fikk pratet og ville gjort situasjonen stressende. Heldigvis var det overskyet når vi gikk tur. Det kan også knyttes analytiske problemer til go-along som metode (Carpiano 2009: 270).

I løpet av turen brukte ofte informanten vage beskrivelser om miljøet ("*Graffittien på disse veggene er...*" og "*På denne lyktestolpen ser du at taggen...*"). Når man skal transkribere intervjuet spør man seg ofte om hvilke spesifikke objekter han eller hun snakket om. Det er derfor viktig at forskeren alltid noterer (på en papirblokk) spesifikke lokasjoner, landemerker og gjenstander som man snakker om – mens man går (Carpiano 2009: 270). Jeg hadde med meg papirblokk og fikk notert gatenavn og hvilke gjenstander vi snakket om. Jeg tok også

¹⁴ Se spesielt Becker 1961, Hochschild 1989 og Duneier 1999.

bilder av graffitien, noe som gjorde transkripsjonen noe lettere. Det var likevel noen beskrivelser fra informanten som jeg, etter transkripsjonen, ikke helt forsto hvor hørte hjemme. Disse beskrivelsene inngår ikke i analysen.

Gjennom turen holdt jeg diktafonen i hånden. Før turen var jeg noe redd for at dette ville gjøre turen klein, eller kunstig. Informanten hadde ingen problemer med at jeg holdt diktafonen mens vi gikk. Jeg prøvde på best mulig måte å ikke behandle diktafonen som en mikrofon, hvor settingen ble et typisk intervju slik vi ser det på TV. Jeg opplevde aldri at gåturen ble noe kunstig. Informanten hadde også med hunden sin, noe som gjorde alt litt mer naturlig.

3.6 Teoretisk lesning og forskningsstrategi

Målet med min oppgave er ikke utelukkende empirisk. Et av forskningsspørsmålene handler om hvordan man kan forstå ulovlig graffiti i lys av kulturell kriminologi. Jeg har derfor valgt å benytte meg av en analyseform som kalles teoretisk lesning. Med teoretisk lesning mener man en teoretisk eller paradigmatisk kvalifisert lesning av data (Kvale og Brinkmann 2015: 265). En teoretisk lesning inneholder kombinasjoner av teknikker eller en systematisk metode man f.eks. finner i diskurs- eller narrative analyser. Det handler heller om å reflekterer teoretisk over spesielt interessante temaer og skrive fortolkninger. Ved bruk av en teoretisk analyseform er det særlig to utfordringer som melder seg. For det første kan teoretisk lesning medføre ensidige fortolkninger, der forskeren bare får øye på de aspekter ved fenomenene som kan ses gjennom deres teoretiske linser. Som et metodisk ideal har jeg i hele prosessen prøvd å stille meg kritisk til teoriene fra kulturell kriminologi. Analysekapittelet inneholder derfor et underkapittel som stiller seg kritisk til forklaringer fra denne skolen. Et annen viktig metodisk ideal har vært å spille djevelens advokat overfor egen lesning. Det vil si at man forsøker å komme med kritiske innvendinger til egen lesning og utvikler alternative fortolkninger, noe som gjør det mulig å få avstand til sin egen forforståelse og dermed motvirke teoretisk ensidighet.

3.6.1 Koding og tematisk analyse

Opgaven kan sies å jobbe ut ifra det Tangen (i Dalen 2015: 123) kaller en abduksjonsprosess, hvor man kombinerer både et induktivt og deduktivt forskningsdesign. Tanken er at man skal jobbe fra egen empirisk data, men også anvende teori og begrepet fra annen forskning. En forutsetning for dette er at materialet er bearbeidet, tolker og analysert på en god og oversiktelig måte (Dalen 2015: 123). Jeg har valgt å følge Tjora (2012: 175) sitt råd om å veksle mellom en form for induktiv og deduktiv metode når det gjelder koding. Her har jeg prøvd å jobbe frem og tilbake mellom teori og data. Kodingen tok form som en type tematisk analyse.

Tematisk analyse er en metode for å identifisere, analysere og forstå bestemte temaer i kvalitativ forskningsdata (Clarke og Braun 2017: 297). Det er en metode – et verktøy eller en teknikk – for å kode og finne fellestrekk i dataene. Ifølge Clarke og Braun (2017: 297) er koder "*building blocks*" for temaer og større meningsmønstre i dataene. Ved å bruke tematisk analyse har jeg i min data identifisert likhetstrekk og forskjeller i svarene fra informantene mine. Ved å kode svarene fra de ulike informantene til større temaer, har det vært lettere å behandle dataen mer systematisk. Jeg har kodet (se figur 3) ved å sette farger på bestemte kategorier, som rød på følelser, blå på estetikk osv.

Intervjuer: Hvorfor startet du med graffiti?

*Espen: I begynnelsen var det mest for å være **ung og rebelsk**. Vi hadde jo ikke mye peiling på graffiti som art. Vi sprayet ute om natten og **lagde tags i underganger**. Vi hadde absolutt **ingen formening eller forbindelse til den større graffiti-verdenen**. Vi var toys, unge gutter som ville **teste grenser**.*

Koding: Følelser = ung og rebelsk, teste grenser. Byrom = tags i underganger. Estetikk = graffiti som art. Subkultur = ingen formening/forbindelse til den større graffiti-verdenen.

Fig. 3. Eksempel på egen koding.

Jeg brukte de ulike fargene for å sortere dataen, for å finne mønstre og kategorier, likheter og forskjeller. Videre leste jeg annen graffiti-forskning for å diskutere egne data mot annen forskning og teori. Jeg brukte ingen programvarer for å kode. Dette ville kanskje gjort kodingen mindre tungvint, men å kode i farger fungerte fint for mitt vedkommende.

3.7 Validitet og reliabilitet

Validitet og reliabilitet handler om forskningens kvalitet. Det er mange faktorer som henger sammen med validiteten i kvalitative intervjustudier. Validitet handler om forskerrollen, forskningsplanen, datamaterialet og tolkninger og analytiske angrepsmåter (Dalen 2015: 117). Ifølge Kvale og Brinkmann (2015: 279) kan validiteten sjekkes ved at forskeren er kritisk til egne funn. Dette kan gjøres ved å sjekke kilder flere ganger og være kritisk til egne fortolkninger. Jeg har gjennom hele prosessen forsøkt å opprettholde validiteten i dette prosjektet. I analysen har det også vært viktig for meg å vise utsagn og data som avviker fra hovedtendensene i datamaterialet. Dette er med på å styrke validiteten (Thagaard 2009: 202).

Thagaard (2009: 198) mener reliabilitet handler om forskningens pålitelighet. For å heve reliabiliteten har jeg forsøkt å tydeliggjøre forskningsprosessen i dette kapitlet. Ifølge Kvale og Brinkmann (2015: 211) handler reliabilitet også om forskningsresultatene, og om de er korrekt transkribert og gjenfortalt i studien. En måte å teste om sitatene er pålitelige, er å høre gjennom lydopptakene flere ganger.

4 Ulovlighetens gleder

"Ulovlighetens glede er ingen ukjent menneskelig erfaring: Det er bare å lese om Adam og Eva som også gjorde sine erfaringer med et ulovlig eple" (Høigård 2007: 356).

I dette kapittelet skal jeg redegjøre for hvordan mine informanter beskriver de spesielle følelsene som oppstår i graffitiuttrykket. Graffiti som aktivitet handler ikke bare om estetikk, men også om selve handlingen når den ulovlige malingen sprayes på veggen. Writerne lever et risikofylt liv og beveger seg langs flere grenser når de maler. Ulovlighetenes gleder vil gå som en rød tråd gjennom dette kapittelet. Jeg forsøker å knytte informantenes utsagn fra teoriene som ble introdusert i teorikapittelet. Avslutningsvis kommer presenteres et sammendrag.

4.1 "Å høre lyden holder for meg"

"Lukten av spraylakk er sjukt nostalgi" (Edward)

Kan ulovlig graffiti forstås som en form for forføring? Ifølge Katz (1988) produserer lovbrudd en særegen atmosfære og dynamikk. Lovbrudd gir slik forstått aktører gode opplevelser (Katz 1988: 63). I teorikapittelet så vi hvordan ulike sanseopplevelser som lyd, smak og lukt vever seg inn i utførelsen av et lovbrudd (Katz 1988:4).

Raymond forteller meg at bare det å høre de rytmiske lydene fra en spraykanne gjør at han får fysiske reaksjoner:

"Å høre lyden holder for meg. Djhhh... [imiterer lyd fra klinkekula i sprayboksen]. Man blir pumped, da! Litt hjertebank og brusing i blodet."

Raymond beskriver sanser som står i helspenn. Erlend sier:

"Jeg klør bare vi snakker om det, jeg altså. Det skjer helt klart noe med kroppen når man maler fordi du aldri vet om du blir tatt. Øyeblikket er ganske intenst og det kan være vanskelig å kontrollere alle inntrykkene."

Begge beretningene retter fokus på kroppen i beretninger om ulovlig graffiti. Ifølge Katz (1988: 3) er dette typiske "*sensuelle dynamikker*" som bidrar til å gjøre kriminalitet tiltrekkende. Likevel virker Katz (1988) sin teori *noe* abstrakt når man overfører den til

ulovlig graffiti. Katz (1988) gir leseren et inntrykk av at aktører plutselig og ubevisst, i løpet av et par minutter, kan bli *tvunget* til å utføre noe kriminelt. Denne tvangen utbroderer han ikke nevneverdig, annet enn at selve opplevelsen av ulovlighet kan være en viktig motivasjon. I intervjuet mitt med Espen sier han at:

"Nei, graffiti for meg er aldri spontant. Jeg planlegger lenge og gjør en grundig jobb. Skal man gjøre større ting så må man lage skisse og alt sånt også."

Espen sitt utsagn viser hvordan han alltid må gjøre en jobb før han lager graffiti. Graffitiene gjøres ikke spontant som en type tvang. Jeg får den samme følelsen når jeg snakker med de fleste informantene. De er alle opptatt av å gjøre forberedelser før de gjør graffiti. Et unntak er Otto som forteller meg:

"Jeg tar ofte med en marker hvis jeg skal på butikken eller andre ærender. Så gjør jeg noen linjer mens jeg går"

Utsagnet peker likevel ikke på noen form for tvangsmessig atferd. Kanskje kan det tenkes at unge taggere føler mer på denne tvangen om å gjøre det gale for det gales skyld.

På en annen side er Ole inne på noe spennende, som sammenfaller med Katz sin teori:

"Jeg tar alltid en ganske lang bussrute når jeg skal hente sønnen min. Da sitter jeg som regel å leter etter spots på bygninger. Det er en god måte å drepe tid på, men kan også bli... Nesten en besittelse, eller... Når jeg får øye på en kul vegg, slipper den ikke taket på meg, kan du si. Det har faktisk hendt at jeg har drømt om en søplekasse jeg har sett på bussen. Da må jeg rett ut og male på den neste dag."

I teorikapittelet så vi hvordan denne prosessen er svært lik det Katz (1988: 63) kaller forførelse. Forførelse har en romantisk karakter. En slik prosess lokker og slutter med begjær. Ole beskriver hvordan bygninger og andre gjenstander kan bli en besittelse som ikke slipper taket på han.

4.2 Kropp og kriminalitet

"... Når jeg ser en nymalt og fersk piece kommer jeg nesten. Som en utløsning [ler]. Neida, men det er sjukt nice med ferske pieces, de skinner så fint." (Erlend)

Kroppslige erfaringer knyttet til kriminalitet er godt representert i min empiri. Svært mange av informantene snakker om både "rush" og "kick" som sentrale graffitifølelser. Katz (1988: 71) beskriver slike beretninger med "den seksuelle metaforen" som vi så i teorikapittelet.

Petter sier:

Petter: "Jeg opplever ofte sånn følelsesrush. Eh, jeg gjør noe ulovlig og det er pærer i kroppen som blir skrudd på kan du vel si."

Mikael: "Ja. Kan du prøve å forklare hvordan dette rushet oppleves?"

Petter: "Hm. Det er vrient å si. Hårene på armene reiser seg og det blir litt vanskelig å puste og konsentrere seg. Også.. Rush.. Rullgardina går litt ned og hjernen jobber. Jeg skal male samtidig som armen skjelver, det er vanskelig."

Rush - hårene på armene til Petter reiser seg, rullgardina går ned og armene skjelver. De samme kroppslige erfaringene er det flere informanter som snakker om:

Mathias: "Jeg pleier å bli kvalm, jeg. Men sånn god-kvalm, da! Det må du få med [ler]."

Otto: "Rush er kreativ energi for meg. Det gir meg bedre konsentrasjon og kroppen blir sterkere... Mer modig."

Ole: "Kick og rush. Det ligger selvsagt i ordet. Kroppen sparker og nervene blir mer intensive. Jeg må alltid pisse når det skjer forresten."

Beretningene viser hvordan ulovlig graffiti produserer rush i ulike former. Ifølge Katz (i Lyng 2005: 6) bidrar dette til å opprettholde et lovbrudd som en magisk erfaring. Noe av utfordringen under et rush er å kontrollere kroppen (Katz 1988: 63). Mange writere tagger i bybildet og det er viktig å virke både kontrollert og upåvirket. Espen forteller meg:

"Det er ganske mange som kommer bort og spør hva i helvete det er jeg driver med [ler]. Jeg later bare som ingenting, jeg. Det gjelder og ikke la seg provosere hvert fall - da blir det bråk."

Espen sier han later som ingenting og ikke lar seg provosere. Det sentrale hos Espen er å kontrollere både kropp og sinn for ikke å skape en scene med forbigående.

I starten av prosjektet hadde jeg en hypotese om at "kriminalitetens magi" kanskje var sterkere når informantene var yngre. De har tross alt tagget i mer enn ti år. Jeg spurte de fleste om ikke disse følelsene får mindre intensitet med årene. De fleste svarte at de kompenserte for dette med å tøye grensene og å søke større utfordringer. Man kan raskt spørre seg hva som er writernes sentrale motivasjon for å male. Handler det om en jakt etter rushet? Eller er det estetikken som er hovedmotivasjonen? Informantene mine er delte i dette synet. Otto forteller meg at:

"For min del er det estetikken, ass. Hadde det bare vært en aktivitet for å kjenne på de ekstreme følelsene hadde jeg heller slengt meg utfor en fjellkant eller noe. Gir det mening?"

Otto kan sies å representere den ene kanten av svarene fra informantene mine. På den andre finner vi Erlend som legger mer vekt på følelsene, han sier:

"... Det er spenningsfølelsen som har holdt meg gående. Uten tvil. Men det er vanskelig å se spenningen og estetikken atskilt da. De glir over i hverandre og man kan nesten lukte rushet i spraymalinga."

Erlend forteller meg at man ikke kan skille spenning og estetikk. Begge to er viktige aspekter ved graffiti som subkultur. Dette kapittelet peker på graffiti som en aktivitet som produserer rush og jeg mener denne delen av Katz (1998) sin teori er fruktbar for å forstå hvordan kroppen og følelsene vever seg inn i ulovlig graffiti.

4.3 Ulovlig graffiti som en alternativ verden?

Katz (1988) fremstiller kriminalitet som en eventyrverden. I teorikapittelet så vi hvordan en slik verden bryter med det rutinemessige livet.

Jacobsen (1996: 106) mener writere lever et dobbeltliv: hjemme og på gaten. I en diskusjon om graffiti skriver han at aktiviteten blir en rolle: "*et superhjeltekostym*" man tar av og på. Man produserer en ny identitet som er "*under cover*" (Jacobsen 1996: 106).

En stor del av en malers hverdag handler om å overkomme og takle forskjellige utfordringer. Utfordringene henger ikke bare sammen med samfunnets kontrollinstanser. Graffiti som

aktivitet eller handling krever helt klart mye av utøverne. Malerne må utvise en stor del krefter: fart og kraft, malerne må være elastiske og bevegelige, man må være usynlig og usårlig og ikke minst heroisk. Subkulturens krav om å *være oppe*¹⁵ gjør også at malerne må holde ut både minusgrader og kaldt vær for å feste navnet sitt omkring byen. Malerne forteller meg om bestemte begivenheter med stor entusiasme og lidenskap. Fortellingene handler stort sett om hvordan de har overvunnet og beseiret en bestemt utfordringen, enten om det er snakk om vektere og politi eller et høyt tak de måtte samarbeide for å komme seg opp på. Fortellingene er glødende, svært livlige og det er en slags *heroisk* karakter over dem. Petter forteller meg at:

"Writere lever samme liv som heltene man ser på kino"

En annen informant, Mathias, har også en referanse til helter i sitt utsagn:

"På enkelte dager tenker jeg at jeg er fuckings Clark Kent sånn som jeg holder på."

Sitatet til Mathias referer til helten Supermann. Etter sin ankomst på Jorden anla supermann en borgelig dobbeltidentitet som journalisten Clark Kent (Holen 2018). Begge beretningene over er interessant. Graffitimalere, og graffiti som subkultur, har overraskende mange likheter med superhelter slik vi kjenner dem fra tegneserier og filmer. En superhelt kan defineres som en heroisk og fiktiv person, som besitter spesielle talenter. Disse talentene kan være overnaturlige fenomener eller overmenneskelig krefter, superkrefter. En superhelt har ofte en eller flere fiender, som aktivt kjemper mot helten (Peterson og Duncan 2009: 819-20).

Ordet "*helt*" er en moralsk kategori og representerer de høyeste kvalitetene til et menneske (Loeb og Morris i Campos 2005). Graffitimiljøet har også en tendens til å produsere romantiske representasjoner av de beste writerne. Campos (2012: 159) peker for eksempel på begrepet "*The King*¹⁶" som ofte behandles av yngre writere som en superhelt med overnaturlige krefter. Alle writere lager også et eget tegnenavn som fungerer som et alter ego. Ifølge Campos (2012: 160) gir dette writere muligheten for et "*neverending adventure hidden in the night*".

Ifølge Featherstone (i Campos 2012: 159) er en heroisk livsstil det motsatte av det rutinemessige hverdagslivet som preger samfunnet. Featherstone (i Campos 2012: 159) skriver:

¹⁵ Å få navnet sitt på så mange overflater som mulig (Snyder 2009: 200).

¹⁶ Termen "King" brukes for å beskrive en suksessfull og talentfull writer (Snyder 2009: 2000).

"If everyday life revolves around the mundane, taken from granted and ordinary, then the heroic life points to its rejection of this order for the extraordinary life which threatens not only the possibility of returning to everyday routines, but entails the deliberate risking of life itself. In many ways the heroic life shares the quality of an adventure, or series of adventures.

Katz sin eventyrverden og begrepet om en heroisk livsstil er gode konsepter for å forklare malernes hverdag. Spesielt godt illustrerer det hverdagen til mine informanter som er alle er mellom 30-40 år. Under intervjuene ga noen uttrykk for at de ikke lengre anså seg selv som *fullverdige* medlemmer av subkulturen lengre. Alle er aktive writere, men de fortalte meg at det både var taggenavn og crews på veggene i Oslo de ikke lengre kjente. Likevel var fortsatt graffiti en slangs rømming til en alternativ verden. Dette er Ole inne på:

"Før malte vi hver dag, men nå blir det sjeldent. Jeg maler kanskje en gang hver andre uke, men det kan gå lengre tid også. Skal jeg male, må jeg ha noe på hjertet eller i tankene... Sånn at det å stikke ut blir en form for terapi."

Edward rører ved noe av den samme tankegangen:

"Jeg er writer i hjerterota og det kommer jeg alltid til å være. Men jeg må vel bite i det sure eplet jeg også. Jeg er gammel og henger ikke like godt med mer i graffitibildet i Oslo."

Edward forteller at han er writer i hjerterota. Her rører vi ved essensen i subkulturdefinisjonen til Sandberg og Pedersen (2010). Informantene mine velger alle å anvende subkulturen på ulike måter. Noen er mer aktive enn andre, men de deler fortsatt de samme narrative og symbolene. Disse er et sett med redskaper som aktørene anvender for å definere seg selv.

4.4 Ulovlig graffiti som risiko

I teorikapittelet ble edgework definert som en modell for å forstå frivillig risikotaking. I løpet av intervjuene var jeg interessert i hvilken rolle "risiko" spilte i graffitiuttrykket.

Jeg spurte Espen om hva risikoen består av:

"Du risikerer selvfølgelig mye fordi både bøtene og straffene er strenge. Det er liksom ingen som vil bli tatt, betale masse penger og sånn. Jeg er ganske sikker på at folk ikke er klar over hvilke summer man snakker om. Risiko-stempelet er jo også godt innarbeidet i kulturen. De kuleste rammene og spotsa er ofte forbundet med fare eller befinner seg på steder som er

vanskelig å komme til. Jeg har lest og hørt om utøvere som har mistet livet i andre land. Så risikoen er alltid til stede i graffitien."

Espen rører ved mange risikofylte sider ved graffiti. Writerne risikerer høye bøter og strenge straffer. Han forteller meg at han også har hørt om malere som har mistet livet. Jeg har hele livet tenkt på graffiti som en form for uskyldig moro. Etter intervjuene har jeg forstått hvor mye writerne faktisk risikerer. Ikke bare er det snakk om høye bøter, men også liv og død. I 2011 døde en 17-åring momentant da han klatret opp på et lokaltog på Filipstad i Oslo og fikk kjøreledningen i hodet. Gutten var der for å tagge (Jonassen 2011). I teorikapittelet ble frivillig risikotaking forstått som en utforskning av grenser. Det sentrale poenget til Lyng er at aktører søker denne risikoen frivillig. Dette forteller Arild meg:

"Mange vet at det har vært bøter opp i millionklassen. Likevel fortsetter jeg å male. Mye av min maling krever nøye planlegging og jeg overlater lite til tilfeldighetene. Jeg gjør grundig research, reiser til stedet jeg vil male, ser etter fluktruter og planlegger. På et sett blir det jo et mission. Et mission man på død og liv vil klare."

Arild forteller meg at han planlegger og gjør gode forberedelser. Å planlegge før en edgework-aktivitet er ifølge Lyng (1990: 875) en viktig del av den totale opplevelsen. Sitatet fra intervjuet med Arild passer også godt med det Lyng (1990: 859) skriver om ferdigheter. Ifølge Lyng (1990: 859) gir utforskningen av grenser individer mulighet til å utvikle spesielle ferdigheter (*skills*). Disse ferdighetene bruker individer for å holde kontroll over situasjoner som nærmer seg kaos (Lyng 1990: 859). Lyng (1990: 859) mener at edgeworkere finner en spesiell glede i å stole på ferdigheter for å mestre aktiviteten. Dette er noe Otto også forteller meg:

"Å vite at du har vunnet over de – sporveien, vektere, politi – det er digg, det! Du har outsmarta de, finta de ut på en måte. Ingenting slår den følelsen."

Utsagnet til Otto viser hvordan ferdighetene hans har beseiret kontrollinstanser i samfunnet. Otto sier han har fintet disse instansene ut. Edgework-begrepet retter søkelys på ulovlig graffiti som frivillig risikotaking. Vi har i dette kapitlet sett hvordan å planlegge før man gjør graffiti kan sies å være en viktig del av writernes hverdag. Likevel kan begrepet edgework sies å inneholde et teoretisk paradoks. På den ene siden vektlegges planleggingen før en edgework-aktivitet. På den andre siden er det edgework-aktivitetens spontane og anarkistiske

natur som gjør at utøvere velger å utsette seg for frivillig risikotaking. Lyng (1990: 875) skriver at:

"The nonroutinized, ad hoc quality of the experience is also associated with the unusually high degree of concentration displayed by individuals negotiating the edge. Minute changes in the situation must be responded to, potential threats. The requirement for concentrated effort is, in fact, one of the alluring features of edgework." (Lyng 1990: 875)

Kanskje er poenget til Lyng at både planlegging og situasjonenes ukjente skjebne er noe som appellerer til aktører. Det er også noe uklart hvor på edgework-skalaen graffiti befinner seg. I teorikapittelet ble Milovanovic (2015) sine edgework-tabeller forklart. Ved å bruke tabellen vil jeg argumentere for at graffiti kan defineres som en form for "sneaky thrill". Ifølge Milovanovic (2015: 58) inkluderer sneaky thrills flere aktiviteter hvor spenning står sentralt. Disse aktivitetene plasserer han midt på skalaen, og representerer en moderat form for edgework.

4.5 Graffiti og sosiale konsekvenser

Ifølge Lyng (1990: 857) utgjør edgework-aktiviteter en trussel mot aktørers psykiske og fysiske helse. Min data tyder på at edgework-aktiviteter også kan ha sosiale konsekvenser. Siden informantene i utvalget mitt er mellom 30 og 40 år, var det mange som pekte på de sosiale konsekvensene av å ta høy risiko. Raymond forteller:

"Det var annerledes når jeg var ung. Nå har jeg egen leilighet, dame og kid. I teorien kan jeg ikke fortsette å ta så mange sjanser når jeg maler, jeg må ta mer ansvar enn før [pause]. Hadde jeg fått en straff nå hadde det gjort mer vondt enn før. Jeg har pengene til å betale små bøter, ja, men dama hadde vel kastet meg ut."

Lignende fortellinger kommer også fra andre informanter. De forteller meg at de risikerer mer i høyere alder og størst er de sosiale konsekvensene. Den samme forteller Stian meg:

"Se på meg da, haha. Jeg kan ikke lengre hoppe over parkerte tog, slynge meg gjennom et vindu og gjøre whole cars. Nei, det er 15 år og minst 20 kilo siden, det. Men jeg gjør jo fortsatt sketsjy greier da, men jeg holder meg unna ting som kan by på virkelige problemer. Jeg har ansvar for to små barn, etter de kom til verden har jeg forstått at jeg må ta mer ansvar. Men jeg legger aldri fra meg sprayboksen [ler]."

De sosiale konsekvensene henger sammen med familie- og yrkesliv. Stian forklarer at han ikke lengre er i en situasjon – verken fysisk eller sosialt – til å male på samme måte som før. Ole forteller meg en morsom og illustrasjonsrik historie fra arbeidsplassen sin:

"Det var faktisk helt sykt... Jeg hadde sprayet natten før et jobbmøte en gang. Så kom jeg litt seint på jobb og hadde helt glemt at vi skulle ha et viktig møte den dagen. Typisk. Jeg ramlet inn døra etter de andre, og der satt alle, ikke sant. Med dress og full pakke. Folk glante. Jeg satt meg ned og hørte på presentasjonen til en eller annen løk. Så kjente jeg plutselig at jeg fortsatt hadde tusjen fra natten før i lomma, latterlig greier. Og den stramma så jævlig. Så tenkte jeg: Tenk hvis folk visste hva jeg driver med, eller. Jeg hadde jo faen meg fått fyken på dagen."

Historien til Ole er god og peker på hvor mye de eldre writerne risikerer ved å tagge ulovlig.

4.6 Edgework og graffitifølelser

I teorikapittelet ble det beskrevet hvordan edgework retter fokus mot de kraftige følelsene og sanseopplevelsene som risikotakere verdsetter (Lyng 2005: 4). Informantene mine understreker også følelsene som er sentrale i graffitiuttrykket. Gari (i Campos 2012: 157) mener at den gleden man kan få av å bryte normer og regler har en helt spesiell plass i graffiti som subkultur. Ulovlig graffiti fremprovoserer følelser på flere ulike plan: spenningen med å bli jaktet på, kicket som kommer av å male og det å stadig prøve ut grenser.

Ole forteller meg at ulovlig graffiti er en aktivitet som produserer adrenalin:

Ole: "Nervene er i spenn når jeg maler. Jeg blir litt opphisset og hjertet pumper. Det er litt vanskelig å fortelle om når jeg har sånne øyeblikk [adrenalin], da, fordi øyeblikket blir litt tåkete. Egentlig husker jeg lite fra en spenningsfylt hendelse, annet enn selve atmosfæren."

Mikael: "Hva kjennetegner en sånn atmosfære da?"

Ole: "Det er vel det at du må handle så... Klart og raskt, da. Det er ingen rom for feil, og alt foregår mens pumpa slår."

Ole snakker her om at pumpa, hjertet, banker og at man må handle og tenke raskt. Når man lager ulovlig graffiti er det lite rom for feilsteg. Arild sier at graffiti er det samme som andre typer ekstremaktiviteter.

"Jeg hopper litt i fallskjerm også, og det er det samme. Alle er vel hooked på adrenalin på en eller annen måte. Folk laster ned og ser på skrekkfilmer hele tiden, for å skremme seg selv og kjenne at man lever. Det er vel denne følelsen jeg personlig er ute etter når jeg gjør graffiti, denne gode følelsen som bekrefter at du lever, da."

Arild snakker om de gode følelsene som graffiti kan produsere. Det samme mønsteret snakker Otto om, men han har en annen beskrivelse på følelsene:

"Jeg ville ikke kalt det gode følelser. Adrenalin for meg er heller en tilstand for å bli kvitt alt det vonde. Stresset og ting jeg tenker på. Adrenalin er kanskje min detox, en renselse. Man blir helt utmattet av å male, psykisk altså!"

Alle av informantene mine kan omtales som spenningssøkere. De forteller meg at følelsene som oppstår når de tagger kan være slitsomme og en hard type belastning. Likevel fortsetter de, for det er noe med denne særegne følelsen, adrenalinet, som gjør at de stadig må ut på jakt.

Alle av informantene mine kan omtales som spenningssøkere. De forteller meg at følelsene som oppstår når de tagger kan være slitsomme og en hard type belastning. Likevel fortsetter de, for det er noe med denne særegne følelsen, adrenalinet, som gjør at de stadig må ut på jakt. Petter forteller meg at forutsetningen for å like adrenalin er helt nødvendig hvis du skal gjøre graffiti:

"Hvis du ikke liker spenning så søker du deg inn på kunstskolen eller noe. Da er det ikke noe vits, liksom. Graffiti har alltid vært forbudt, og jeg håper for guds skyld at det forblir det også."

Jeg mener motivasjonen til graffitimalerne bunner ut i følelser tilknyttet adrenalin, enten det er snakk om de gode eller de dårlige som de vil bli kvitt. De ulike følelsene har forskjellige kroppslige uttrykk og funksjoner. Mye av graffitifølelsene kan også ses i lys av mestring og at noe kan føles bra, selv om det er vondt. Johan forklarer:

"... Det hender jo at man blir superstressa. Kaldsvetter og skjelver, og jeg tenker: 'fuck it, jeg sprayer aldri mer', men så blir det jo en utfordring. Det er fucked up akkurat der og da, men etterpå, eller dagen etter, når du ser taggen, så tenker du: 'wow, i did it' [Ler]."

Adrenalin og spenning virker sentrale i mennenes fortellinger om seg selv. Ifølge Barbalet (2004: 159) kan dette minne om et "følelsmessig klima" som deles av en subkultur. I teoridelen ble dette forklart som en type referansepunkt for individuell atferd.

Petter forteller meg at adrenalin har blitt en nødvendighet for hans kunstneriske ambisjoner:

"Det er en sånn halvklisjé at noen kunstnere må være høye for å male, du har hørt om det? Jeg har det litt sånn med adrenalin, da, fordi.. Jeg har gjort en del lovlig graff, men det blir på en helt annen måte en ulovlig fordi du ikke har den her tilstedeværelsen av fare der. Jeg tror det er den faren som gjør at det er så mange som driver med det."

Graffitifølelsene kan karakteriseres som rush og kick, en særegen følelse for informantene mine. For mange av informantene mine kan det virke som det ofte *meningen* i aktiviteten og ikke sluttproduktet – graffitien - som gjelder. Jeg blir likevel raskt irettesatt når jeg ber informanten om å rangere hva som er viktigste for dem, følelsene knyttet til å gjøre noe ulovlig eller estetikk. For malerne i mitt utvalg virker det å være en god blanding.

Ifølge Lewinsohn (2008: 45) er det vanskelig å forklare og sette ord på illegal graffiti. Nattens gatelys, faren og "*buzzen*" er noe folk utenfor graffiti miljøet aldri vil forstå. Stian forteller meg at adrenalinnet også kan komme lenge etter han har malt. Han forteller meg at:

"For meg er det like spennende å se malingen flere dager etter jeg har gjort den. Da er stemning en annen, mennesker går rundt veggen du sto noen dager i forveien og svettet ved... Så eksisterer graffitien helt fredfullt blant alle."

Jacobsen (1996: 190) kaller dette den "*oslagbara känslan*" og mener det er en sentral del av enhver writers følelsesliv.

4.6.1 Graffiti som eufori

"Hva jeg føler når jeg gjør graffiti? Jeg kommer i en helt rar tilstand, nesten i en form for nirvana hvor jeg bare føler glede. På en side er det jo noia, det kribler i hele kroppen og jeg har adrenalinnet i halsen. Men det er også en form for frihet. Frihet fra det vanlige livet på en måte" (Raymond)

Sitatet fra Raymond som forklarte adrenalinnet som en form for nirvana og frihet fra det vanlige livet. Nirvana er som kjent en tilstand preget av enhet og harmoni, og blir i vesten

brukt synonymt med "paradis". Mange av informantene mine bruker metaforer som kan knyttes til eufori eller en type hevet stemningsleie når de forteller meg om graffiti. Stian sier at:

"Man får et kraftig adrenalinkick og føler seg litt ut av seg sjæl, liksom. Det er det som lokker mange til miljøet tror jeg, at det er morsomt å gjøre noe ulovlig."

Stian betegner graffiti som en aktivitet som gir en form for beruselse og hvor man føler seg ute av seg selv. Ole forteller meg at:

"Jeg er som en junkie, en adrenalinjunkie på leting etter nye skudd hele tiden."

Adrenalinjunkie er en kraftig metafor. Ole sier at han hele tiden er på jakt etter nye skudd, opplevelser og erfaringer, som gir han en form for beruselse. I boken *"Beruselsens Porter"* (1994:9) definerer Reinås rus som:

"En følelse av forhøyet sinnstemning (eufori), en forsterkning av følelser, en opplevelse av mer eller mindre intens spenning, eller en diffus følelse av fysisk og psykisk velbehag, av harmoni mellom ånd og materie, mellom sinn, kropp og omgivelser."

Ifølge Lyng (2004: 24) vil frivillig risikotaking ofte produsere en følelse av en transcendent virkelighet. Einarsen (1998: 37) skriver om musikk som magi, der han sier følgende:

"En slik mulighet for å bli fanget av musikk, slik man bli fanget av rusmidler, bidrar til å opprettholde musikk som noe magisk, en anledning til å komme utenfor virkeligheten".

Han henviser til Maslows begrep om "peak-experiences" som han har oversatt til tindeerfaringer. Tindeerfaringer blir en betegnelse på opplevelser som er grensesprengende. Tindeerfaringer er likt det Lyng (2004: 24) skriver om "hypervirkelighet" og edgework. Min egen data støtter opp under en forståelse av ulovlig graffiti som en slik magisk virkelighet. Noe av den samme skriver Pedersen i sin avhandling *"Drugs in Adolescent Worlds"* (1991) hvor han påpeker forholdet mellom rusbruk og en tendens til å søke spenning og utfordringer. Han mener det finnes en viss sammenheng mellom rusbruk og det han kaller "sensation-seeking". Graffiti gir en lik fysisk reaksjon hos mine informanter. Aktiviteten løfter writerne til nye høyder hvor de opplever en type transcendens, hvor de overskrider nye grenser. Dette er ifølge Lyng (1900: 860) typiske følelser som oppstår i edgework-aktiviteter.

Adrenalin og de euforiske følelsene kan ses på som rus og det et velkjent fenomen fra rusforskningen at følelsene avtar etter gjentatte repetisjoner. Ervik (2017: 106) bruker denne begrunnelsen for å argumentere for at eldre graffitimalere ikke lenger søker edgework i like stor grad som yngre aktører. Den samme argumentasjonen ses hos Snyder (2009). Han mener eldre writere gjør mindre illegal graffiti når de blir eldre. Han støtter seg på livsløpsforskning og argumenterer for at det er mer *normalt* å utføre mindre former for kriminalitet når man er yngre (Snyder 2009: 44).

Min data og mitt utvalg tyder på noe annet. Mine informanter gir klart uttrykk for at adrenalin og spenning er like viktig for de nå som da de var yngre. Noen av informantene søker likevel spenning i andre aktiviteter enn bare ulovlig graffiti. Dette kan likevel henge sammen med hvordan jeg rekrutterte informantene mine. Rekrutteringen gikk som nevnt via en bekjent med kontakter i ekstremsport-miljøet i Norge.

4.7 Nulltoleransen som følelsesaggregat

I introduksjonen ble nulltoleransen mot graffiti i Norge forklart. Ifølge Høigård (2007: 110) går det ikke an å beskrive utviklingen av norsk graffitikultur løsrevet fra den sosiale kontrollen av kulturen. Noen av informantene mine mente nulltoleransen gjorde graffiti til en mer tiltrekkende aktivitet for spenningssøkere. Edward forteller meg at:

"Måten de stemplet og snakket om graffiti gjorde bare at miljøet blusset mer opp vil jeg si. Dette ødela på noen måter for oss som hadde vært med fra starten av, men ting ble mer moro for oss også. Vi ble kriminelle over natta nærmest."

Edward forteller om hvordan graffitiungdom i løpet av nittitallet ble stemplet som kriminelle. Dette er noe Høigård (2007) vier stor plass i boken sin. Ifølge Høigård (2007: 115) er tidlig arkivmateriale utstrakt av språkløshet i graffitikontrollen. I noen rapporter er det brukt begrepet som et personlig merke, malerier og et "tegg". Med økt kontroll kommer den økte kunnskapen og det økte ordforrådet. Ordforrådet blir også delvis noe annet. I noen tidlige politirapporter ble det brukt ironisk-kjærlige navn på malere, som englebarna og poden. De ble med tiden omtalt som både taggere og skadevoldere (Høigård 2007: 115). Allerede i 1993 brukte en seksjonsleder i Sporveien begrepet mafia om malere: *"Vi kjemper mot en mafia på over 500 medlemmer. Mafiaen er godt organisert med kommunikasjonsutstyr, egen radiostasjon og tidsskrift."* (Høigård 2007: 114).

Alle informantene mine var involvert i graffiti miljøet i Oslo når nulltoleransen ble i verksatt på nittitallet og husker tiden godt. Espen forteller meg at nulltoleransen fungerte som et "følelsesaggregat" når det gjaldt de ulovlige følelsene. Han fortalte meg at:

"Jeg husker når jeg var liten og vi kastet snøball i friminuttene. Blodet fosset og alt sånt [ler]. Men det ble ikke ekstra gøy før lærerne sa at vi ikke fikk lov. Når de begynte å patruljere rundt med refleksvest og kikkert. Det var samme følelse jeg satt med på nittitallet, ass. Når vektere begynte å løpet etter oss. Kaos."

Symbolikken i Espens historie er klar. Med økt kontroll, kom de økte følelsene.

4.8 Vannblemmer og hundebitt

Under intervjuene har jeg blitt fascinert av hvordan informantene mine stolt viser frem og snakker om gamle arr, brukne ben og ødelagte klær fra møter med politi og vektere. X forteller meg at han brakk et ribbein etter en intens *chase* når han var tjue, X hevder vannblemmer har vært hans verste graffiti-fiende ved siden av politi og vektere, og X viser stolt frem en knust tann han fikk etter å ha sklidd på et vått tak. Informantene mine virker nesten å behandle disse kroppslige merkene som trofeer eller som en form for bekreftelse på at de har overvunnet en annen part. På en annen side kan det også ses på som en form for reifikasjon og tingliggjøring av den spenningen de ved en gitt hendelse opplevde. I en samtale med Erlend om hans møte med politi og vektere, sier han:

Erlend: *"Ja, det er veldig lenge siden, men jeg husker det godt nå som du spurte om det. Shit, jeg har fortsatt tatt vare på de skitne og hullete buksene fra den dagen."*

Mikael: *"Hehe, et trofé?"*

Erlend: *"Haha, ja – absolutt et trofe. Vel, det er egentlig ikke så sjukt mye å fortelle om. Vi var en kameratgjeng nede ved Torshov og spraya. Plutselig kommer snuten forbi og stopper opp. Det smarteste hadde kanskje vært å bare prata med de, men vi fikk en spontanreaksjon hvor vi bare kasta fra oss boksene og løp alt vi kunne. De fulgte etter og satte inn bikkjer og alt mulig seinere samme kveld"*

Erlend er enige i at buksene kan ses på som et trofé og han har tatt vare på buksene fra den intense kvelden. Petter forteller meg at han alltid maler i samme jakke fordi han forbinder den med alle graffitiminne:

"Jeg har ingen faste ritualer når jeg skal tagge, nei.. Bortsett fra.. Jo jo! Jeg må alltid ha puma jakka mi! Den har vært med fra starten og jeg har sydd hull og lappa den flere ganger. Jeg nekter å kaste den, den har vært med på mye moro. Den har vært så jævlig tilgriset av maling og drit da, sikkert kjørt den på rundvask femti ganger og noen små flekker kan man fortsatt se, men det ikke så nøye. Men jeg digger den. Og den er stor, så jeg har plass til alt jeg trenger av cans og utstyr."

Det er vanlig at graffitimalere snakker åpent og høyt om blåmerker og skader. Ofte er disse fremstilt som bevis fra harde møter med politi og vektere (Campos 2012: 163). Beretningene fra informantene peker på at kroppslige merker og skavanker, og gjenstander som jakker og bukser fungerer som troféer. Troféer ble først nevnt i sosiologien av Thorstein Veblen i verket *"The Theory of the Leisure Class"* (1899). Her argumenterer Veblen for at troféer spiller en sentral rolle for eliten i samfunnet. Spesielt under kapitalisme pekte Veblen på hvordan eiendom fungerte som et trofé, som signaliserte makt, overlegenhet og prestisje. Historisk sett var troféer krigsbytte som den seirende parten stjal fra taperen. Gjenstandene ble et viktig symbol for tapperhet og styrke (Krier og Swart 2014: 377). Det individuelle kravet om å eie troféer er også viktig i moderne tid. Ifølge Krier og Swart (2014: 377) er troféer det de kaller *sublime objects*. De skriver videre at: *"This sublime substance of social power is ritualistic moral energy, literally a Durkheimian 'collective representation' of prowess that has been stored in the trophy, creating a mirror-like surface that reflects prestige onto its possessor when enviously viewed by others."* Troféets verdi varierer med den tapperheten som har blitt utøvd. Jo større og farligere fiende som er overvunnet, jo større moral energi fastsettes i selve gjenstanden eller objektet (Krier og Stewart 2014: 379). Hundebitt og vannblemmer kan på lang vei ses på som troféer for graffitimalerne. Dette er bevis på hendelser de har vært gjennom og noe de kan signalisere til andre mennesker.

4.9 Sammendrag

Dette kapitlet har diskutert de ulike rollene følelser har i graffitiuttrykket. I den første delen brukes teoretiske poenger fra Katz (1988) for å beskrive kriminalitet og sanseopplevelser. På bakgrunn av egen data vises hvordan beretninger om kropp kan være sentrale i utførelsen av ulovlig graffiti. Det vises også hvordan ulovlig graffiti kan ta form som en alternativ verden som en kontrast til hverdagslivet. Videre diskuterer edgework som modell for å forklare ulovlig graffiti. Jeg mener på bakgrunn av egen data at edgework modellen forklarer adrenalinet og spenningen på en god måte. Likevel er det aspekter ved ulovlig graffiti som ikke fanges opp av edgework-modellen. Informantenes sosiale konsekvenser vektlegges her. Jeg reflekterer over dette i avslutningen av oppgaven også. Videre ble nulltoleransen og dens rolle i graffitifølelsene forklart.

5 Graffitietikk

"Art unleashes the imaginary capacity of viewers while their somatic and emotional reactions luxuriate in the sensuous realm" (Courtney 2005: 93)

Graffiti har en ulovlig opprinnelse og dette påvirker estetikken. Ifølge den estetiske filosofi handler estetikken primære uttrykksform om sansing og følelser. Dermed har det også en dyp relasjon til erkjennelse og tolkning (Foss 2006: 27). I dette kapitlet diskuteres graffitietikken slik den oppleves av informantene mine. Her diskuteres og analyseres empiri og forskning som en sentral i svaret av oppgavens andre forskningsspørsmål.

5.1 Graffitietikk som åpen og lukket kommunikasjon

Malerne deler den samme symbolverden. Graffitietikken forteller andre malere historier om mot og dristighet. Utenfor graffitimiljøet er kommunikasjonen fra malerne lukket. Utenforstående lesere kommuniserer også med hverandre om graffitien. De deler også den samme symbolverdenen og leser felles historier om rot, forfall og farer inn i bildene (Høigård 2007: 33). Skriften blir tom for mening noe som gjør det mulig å fylle den med ny mening – ofte fjernt fra graffitiens estetiske univers. Samtidig er det noe ved graffitiens stilmessige uttrykk som kan bekymre. Bokstavene er vanskelige å lese. Det ukjente og ugjennomtrengelige kan skape frykt. Stilen avspeiler, blant mye annet, også writernes mørkere erfaringer. Mathias forteller:

"Jeg har videreført mye smerte inn i malingen, det har jeg."

Mathias forteller meg videre om en vanskelig oppvekst. Han forteller meg også at det ligger litt prestisje i å skrive på en måte som gjør at andre ikke forstår uttrykket:

"Jeg tror mange writere synes det er fett at mange ikke koder det greiene [graffitien]."

For mange writere er graffitiens estetik en lukket form for kommunikasjon. Espen gir meg et eksempel:

"Ok, tenk på en vegg med.. La oss si 15 tags. En sånn vegg forteller deg mye, jeg mener det. Den forteller deg hvem som tagget der først, hvem som har beef og sånn. Kanskje får du øye

på et navn eller crew du ikke kjenner igjen? Det blir en samtale, da. En samtale mellom writere."

Snyder (2009: 69) mener flere tags på en vegg skaper en kreativ energi. En slik vegg fungerer på samme måte som historiske ruiner for arkeologer. Veggene gir writerne en historie om tidligere og nåværende bevegelser i graffiti miljøet. Det er denne formen kommunikasjonen som folk utenfor ikke forstår. Arild mener dette er synd, og ikke "fett" som Mathias fortalte meg innledningsvis i kapittelet:

"Den gjemte interaksjonen er nok grunnen til at graffiti blir hatet. Noe som er kjipt hvis du spør meg."

Arild peker her på de mer uheldige konsekvensene av estetikken. De fleste informantene mine sier at estetikken handler om kommunikasjon. Kommunikasjonen skjer mellom malerne og harmonerer ikke med smaken til den øvrige befolkningen. Ifølge Levi-Strauss (i Noble 2014) er all skrift en form for kommunikasjon. Et problem med graffitiens estetikk er at den tar form som et "anti-språk" og bryter med våres semantiske orden (Noble 2014). Dette problemet er ifølge Noble (2004) en av hovedgrunnene til at graffitiestetikken blir mislikt. Den innebærer en redefinering språket som er ulogisk og provoserende. Hvis man ikke er kjent med estetikken stil og teknikk blir man raskt forvirret. Johan forteller meg at:

"Der andre ser kaos ser vi orden, kan du si. Graffiti er aldri tilfeldig og inneholder alltid energi og mening"

Informantene mine er opptatt av at aktører utenfor graffiti miljøet ikke forstår estetikken. En estetikk som ifølge Johan inneholder energi og mening beskrevet. I lys av dette begrepet kan graffiti ses på som en estetikk som bryter med de visuelle og symbolske kreftene i samfunnet. Dette gjør at estetikken blir en form for uønsket motstand. Reichborn-Kjennerud (1997) mener graffiti er oppstått i en sosial kontekst og at den påvirker omgivelsene.

5.2 "Hypnotized by the Tag"

"You're standing there in the station; everything is gray and gloomy, and all of a sudden one of those graffiti trains slides in and brightens the place like a big bouquet from Latin America" (Oldenburg i Thompson 2012: 15)

Sitatet fra Thompson (2012) viser hvordan graffitiestetikken kan vekke følelser – ikke bare hos graffitimalere, men også hos de som ser malingen. Hva betyr egentlig egentlig graffitiestetikken for informantene mine? Mye av graffitiens estetikk handler om å lokke mennesker til å la seg fengsle av fargene, skriften og symbolene på veggen. Malerne vil at det skal *skje* noe i møtet mellom graffiti og mennesker. Graffiti kan for noen virke frastøtende og vekke avsky. For andre er det en estetikk som trollbinder og forbauser. I løpet av intervjuene blir jeg gjort oppmerksom på at estetikken også skal treffe folk utenfor graffitimiljøet. Erlend forteller meg at:

"Jeg vil at Ola Nordmann skal få seg et stikk når han ser det jeg har lagd, at han skal stoppe opp for å se på det jeg har malt. Det er det jeg vil oppnå med malingen. Folk går på gallerier og museum for å utfordre sansene, mitt håp er selvfølgelig at de kan få noe av den samme opplevelsen av min maling. Men jeg mener ikke at malingen min er kunst, på galleri-nivå. Jeg bare mener at graffiti på gateplan kan ha samme funksjon, at den utfordrer seerne."

Erlend ønsker at mennesker som ser graffiti skal få seg et *stikk* og at graffiti skal utfordre sansene. Noe av den samme tematikken tas opp av Ole:

Ole: *"... Get hypnotized by the tag, var det vel en rapper som sa en gang. Jeg tror jeg har en pervers glede i at folk ikke forstår det vi skriver og lager. De må stoppe opp og klø seg i hodet. Min style er tags der bokstavene forvandles til en gåte."*

Mikael: *"En gåte?"*

Ole: *"Ja, folk må leite eller ta seg litt tid for å finne bokstavene. Det blir litt som en ligning da, hvis jeg kan si det, du må løse X for å forstå helheten i taggen."*

Edward forteller meg at graffitiens estetikk skal fungere som en "metamorfose" hvor:

"Man putter maur inni hodene på folk, for å få de til å reflektere, på en måte"

Graffiti produserer ofte følelser hos oss tilskuere. Brochmann (2014: 96) er inne på noe av det samme når han omtaler graffiti som piskeslag, eller som et tornekratt som konstant pisker deg i ansiktet. At folk utenfor graffitimiljøet skal få en følelsesmessig reaksjon av å se graffitien er også et mål hos Johan:

"Wifey fortalte meg en gang at hun ble dårlig av å se graffitien min [ler]. Hun ble svimmel. Faen, men seriøst: stilen min har alltid vært sånn, ikke sant. Bokstavene ser ikke ut som bokstaver og alt ser ut som et rot. Jeg er også fan av å bruke sterke motsetninger og kontraster i fargene. Blå med rosa, gult med lilla. Farger som inviterer til en trippy¹⁷ ride"

For mange utenfor graffitimiljøet, kan malingen ofte fremstå ukontrollerbar og ukjent, kanskje til og med skummel eller truende. Beretningene fra informantene viser hvordan de ønsker å invitere seerne til å kommunisere med malingen. Når vi ser graffiti, gjør den noe med oss. Noen blir sinte, andre blir kanskje glade. Noen prøver å tyde hva malingen og graffitien sier, andre lar malingen passere i stillhet.

5.3 Graffitiestetikk som ornament

I boken "Ornament and Order" (2014) behandler forfatteren Rafael Schacter graffiti som en type *ornament*. Ornamenter eller dekorasjoner er ulike prydfomer, hvor det grunnleggende kjennetegnet er at de fungerer i forbindelse med et objekt, med sine omgivelser. Ornamenter brukes ofte i brukskunst og arkitektur som utsmykning av fasader eller rom. Karakteristisk for mye av ornamentikken er at motivene gjentas rytmisk. I tillegg gjennomgår mange motiver en stilisering slik at utgangspunktet kan være ugjenkjennelig (Leborg 2015).

Ifølge Schacter (2016: 144) blir ikke graffitiens seere bare tiltrukket av hva graffitiens faktisk sier (ordet, navnet eller bokstavene). Ofte er det den visuelle kompleksiteten, *gåten* som Ole kalte det, som gir en sanselig nytelse eller glede. Schacter (2016: 146) viser til hvordan antropologen Alfred Gell har utviklet begrepet om "*sosial teknologi*". Begrepet peker på hvordan ornament og dekorasjon produserer en type relasjon, eller tilknytning, mellom aktører og ting. Denne tilknytningen kan forekomme gjennom det Gell (i Schacter 2016: 147) kaller "*pleasurable frustration*". Dekorasjon, som graffiti, kan fange aktører i sine rytmiske og mønstrete symboler. Graffiti fungerer på denne måten som en *mind trap* eller *mazy dance*,

¹⁷ Begrepet trippy brukes ofte for å referere til erfaringer med narkotiske midler.

en felle som forfører aktører. Når aktører ikke kan rekonstruere et kjent mønster eller logikk, blir graffitien en form for labyrint som seeren gjerne vil løse. Schacter (2016: 147) skriver at:

"Our captivation and fascination with decoration is thus understood to be formed through our inability, to 'mentally rehearse' their productive origins, our inability to follow the sequence of steps in the artist's performance. It is the commonly felt impossibility of untangling the maze that the image presents us with, the impossibility of comprehending how these works came into existence that enchants us."

Graffiti blir slikt forstått noe ukjent, en type dekorasjon vi kan bli absorbert av. Schacter (2016: 147) går så langt som å si at å bare hvile øynene på disse visuelle formene kan være en potensiell fare. Vi blir fanget av den magiske kraften til bildet, lokket i en visuell felle.

Analysen til Schacter har mange spennende poenger. Graffiti har helt klart en type magisk kraft som fanger oppmerksomheten våres, og som får oss til å sette spørsmålstegn ved uttrykkets historie. Edward forteller meg at hans graffiti er en versjon av seg selv:

Edward: *"Jeg legger mye av meg selv i graffitien. Det er meg andre folk ser. Jeg har aldri malt noe personlig, fra min egen historie. Men... Mye av min egen identitet ligger i malinga. Jeg malte for eksempel veldig abstrakt når jeg gikk gjennom en tøff tid for noen år siden. Når dattera mi kom begynte jeg å pryde taggen med et hjerte. Ganske bløtt. Men når jeg ser tilbake på det nå, har malinga utviklet seg i takt med livet mitt, da."*

Mikael: *"Interessant. Men hva betyr å male abstrakt?"*

Edward: *"Eh, det betyr egentlig... Jeg vet ikke, jeg tagget ganske uforståelig. Det var sånn jeg følte det på den tiden, at ingen forstod. Så jeg tok det ut i malinga, den [graffitien] ble en forlengelse av meg selv."*

Edward forteller meg at graffitien ble en forlengelse av seg selv og sin egen identitet. På dette punktet er det noen forskjeller i svarene fra informantene. Noen gir uttrykk for at graffitiens estetikk er noe dypt personlig, mens andre mener estetikken kommer fra andre impulser. Arild sier:

"Jeg tror noe av grunnen til heksejakten på oss har vært fordi de har tolket graffitiens symboler som et uttrykk for våres egne personligheter. Bare fordi storsamfunnet ikke forstår det vi skriver, har de sett på oss som et problem. Når jeg tenker meg om er det ganske likt måten vi behandler utlendinger. Vi forstår dem ikke, så vi ønsker dem ikke inn i landet, ja."

Arild slår oppgitt ut med armene, rister på hodet og fortsetter:

"Graffitiens stil, eller estetikk som du kalte det, er ikke et bilde av meg. Det er et bilde av en kultur, en kultur med røtter i Amerika. Tagging og graffiti vil alltid være vanskelig for utenforstående å tyde og definere. Mye av poenget er kanskje å rendyrke sin egen stil, hvor jo det alltid vil ligge noe individualitet. Men det handler også om mye mer. Du må alltid forholde deg til sånn graffiti skal gjøres. Sånn som vi lærte å gjøre det, å respektere kulturen."

Både Arild og Edward snakker om hvordan graffitiens estetikk kan bli symboler på seg selv og sin identitet. Det var dette Gell (i Schacter 2014: 32) mente når han omtaler ornamenter som "*vehicles of personhood*", altså at ornamenter på mange måter *blir* personen som formet dem. Ifølge Foster (i Schacter 2016: 148) er det denne personifiseringen av ornament som skaper en frykt, en *ornaphobia*¹⁸, rundt symbolene.

Ved å betrakte graffiti som ornament, kan den forstås som en visuell kraft som tvinger seg på oss. Det er ikke vi som bestemmer om vi vil se graffiti, slik vi velger når vi oppsøker et galleri (Høigård 2007: 422). Sosiologen Georg Simmel skrev i 1908 at ornamenter er egoistiske, og motivert av en "*careless desire to distinguish oneself and top others at any price*" (Bregneti 2017: 131). Kanskje er litt av graffitiens estetikk egoistisk. Den holder til der vi alle ferdes, på fortau, vegger og gatebenker. Få av oss forstår hva den betyr, men den er der likevel – over hele Oslo. Ornamenter mangler det Bregneti (2017: 131) kaller en klar hensikt, de er overflødige og ofte i en sterk kontrast til den aksepterte estetikken. Hun viser til bruken av *bling* i hiphop-kulturen, som peker på ornamentenes overdrevne natur og egenskaper (Bregneti 2017: 131). Jeg velger å avslutte dette kapittelet med en glimrende metafor som Stian fortalte meg. Stian forteller om bestefaren sin, som mente graffiti var et spindelvev. Metaforen symboliserer hvordan graffiti estetikken kan vekke dype følelser i folk.

"Bestefaren min er død nå, men han var fra bygda på vestlandet. Og han var jo på besøk her [i Oslo] hos oss når jeg var mindre. Han sa alltid at det var så mange fine regnbuer på veggene her, men han var ordentlig glad i kunst også. Jeg husker en gang han fortalte meg at veggmalerier har samme funksjon som et edderkoppnett eller spindelvev. Det han mente var at malingen var noe som fanger deg, publikumet. Og jeg tenker at det er uunngåelig da. Det er jo overalt."

¹⁸ Frank Lloyd Wright (i Schacter 2016: 146) skilte i 1932 mellom to ulike holdninger til ornament: Ornamentia (the love of ornament) og ornaphobia (the fear of it).

5.3.1 "The Bare Walls Begs to be Etched Upon!"

"Betongen her er følelsesløs, og blokkene vi bor i er kvalt i tåke" (Påfugl, Karpe Diem).

En tom, grå murvegg roper etter dekorasjon, en *horror vacui*¹⁹ som Gombrich (i Schacter 2016: 151) kalte det. Mange av informantene mine peker på Oslo som en grå by – en betongjungle – som preges av likhet, sterile og like bygninger. Otto forteller meg at:

"Jeg hater at Oslo er så jævla grå – ikke sant?"

Videre forteller han meg at han liker å male på vanlige elementer og gjenstander i storbyen:

"Jeg elsker å gjøre busskur, søppelkasser, benker og sånne ting. Jeg bare digger å male på de. Graffiti er en urban greie vet du, den skal liksom skje på flater som folk forholder seg til. Fortau, bygningsstillaser, offentlige trapper, you name it"

Petter inne på det samme når han forteller meg at:

Petter: *"Det er jo... Eller det er så mye rart i byen. Kumlokk og sånne... Du vet de røde som er til brannslanger? De er så kjipe ting"*

Mikael: *"Kjipe? Hva mener du?"*

Petter: *"De er bare der, skjønner du? De betyr liksom ingenting. Jeg liker å dra noen tags på de sånn at de kommer litt til live på en måte"*

Både Otto og Petter peker på Oslos arkitektur som grå og kjip. Groys skrev i 2010 (i Schacter 2016: 151) at:

"Every act of aesthetisation is always already a critique of the object of aesthetisation simply because this act calls for attention to the object's need for a supplement in order to look better than it actually is."

Groys sin formulering passer godt med utsagnene til Otto og Petter. Graffiti blir en måte å kritisere byrommet. En lignende definisjon finnes hos Roland Barthes. Han mente det som kjennetegner graffiti ikke er skriften eller symbolene, men veggen, bakgrunnen og overflaten:

¹⁹ Horror Vacui betyr "frykt for det tomme rom"

"It is because the background exists fully, as an object which has already lived, that such writing always come to it as an enigmatic surplus: what is in excess, supernumerary, out of place."

Schacter (2016: 150) hevder graffiti som ornament alltid må forstås i relasjon til det han kaller "det andre", altså selve tingen eller materialet graffitien inngår i eller på. Dette kan være murvegger, søppeldunker, lyktestoler, vinduskarmer osv. På denne måten mener han at graffiti kan forstås som en outsider, eller en alien, som okkuperer en plass den ikke var tiltenkt. Når graffiti ses i dette lys blir den ofte forstått som symbolikk som terroriserer plasser den ikke hører hjemme. Sentralt i Schacters (2016: 153) tese er at byens arkitektur påvirker borgernes velvære. Graffitiens symboler og mangel på fasthet skaper bekymring og engstlighet – det skapes en angst for forskjellighet (Schacter 2016: 153).

5.4 "Noen ganger gir graffiti liv til glemte gjenstander" – Situasjonistene og en åpen by for lek og lidenskap

Mange kilder kan nevnes som kunsthistoriske røtter for graffiti. En av røttene er retningen Konkret Poesi, hvor det er bokstavenes og ordenes fysiske utseende som gir mening (Høigård 2007: 418). Kunstbevegelsen fikk størst betydning gjennom situasjonistene. Situasjonistene utgjorde en radikal politisk og kulturell bevegelse med kraftsenter i Frankrike. Høydepunktet i bevegelsens historie var studentoppgjøret i Frankrike i 1968, der bevegelsen spilte en fremtredende rolle (Høigård 2007: 419)

Ifølge Høigård (2007: 418) lyder programmet deres som et "Manifest for Graffiti". Forbindelsen mellom situasjonistene og graffiti praksis er tydelig og påpekes av flere (Høigård 2007: 420). Det var viktig for situasjonistene å lage revolusjon i hverdagen. De oppfordret mennesker til å søke etter en miks av farlighet og spenning i byrommet. Ifølge deres fremste talsmann, Guy Debord, førte den kapitalistiske fremmedgjøringen til søvngjengeraktige, rutinemessige bevegelser i byen (Høigård 2007: 418). Graffitiens estetikk henger sammen med hvordan graffitimalere bruker byrommet. Ole forteller meg at:

"Jeg tror jeg har vært i alle kroker og kriker i Oslo på jakt etter å male. Når vi var yngre pakket vi ofte sekken og bare gikk rundt i byen, ofte uten mål og mening. Som regel malte vi på alt vi kom over. Men det var det vi holdt på med når vi var yngre, bare hang i sentrum"

Ole sier altså at han sammen med kamerater ofte hang rundt i byen. Ole beskriver på mange måter det situasjonistene beskrev med *dérive*: drifting og slentring i byen og byrommet. Hos situasjonistene handler det om en jakt, eller feiring, av det uventede. Dette er Mathias inne på:

Mathias: *"Oslo sentrum, handlegatene og alt det der.. Det har på en måte alltid vært viktig for meg. Utenfor Oslo S finner du alt: gatemusikere, tiggere, folk som løper for å rekke ditt og datt og.. Det er noe kaotisk over det, noe eget. Du har vel sett det selv?"*

Mikael: *"Jo.. Men hvordan henger det sammen med graffiti?"*

Mathias: *"Det gir bare en kul stemning rundt hele greia. Å stå der i suppa, male og være diskré, ikke sant. Så det er bare en fet setting, hvis jeg kan si det. Til forskjell fra steder utenfor sentrum, vet du egentlig aldri hva som skjer. For det er så mye mennesker og så mye forskjellig der"*

Mathias forteller at han liker å gjøre graffiti i sentrum. I sentrum vet du egentlig aldri hva som skjer, som han sier. Disse beretningene kan minne om slik situasjonistene beskrev *dérive*. Debord mener at slentringen i byrommet bør føre til *détournement* – et semantisk skifte hvor omgivelsenes mening blir rensert for sin gamle mening og gitt en ny en (Høigård 2007: 419). Det sentrale er at tegn, ord og gjenstander tas ut av sammenhengen de er satt i og gjenbrukes. Man kan for eksempel forflytte eller forandre dekorelementer fra steder vi vanligvis ser dem. På denne måten gis døde objekter ett nytt liv (Høigård 2007: 419). Graffiti handler på mange måter om å ta ting i besittelse og skape en ny mening. Tittelen på dette kapittelet var det Espen som fortalte meg:

"Noen ganger gir graffiti liv til glemte gjenstander"

Utsagnet er illustrativt og peker på et viktig punkt i graffitiens estetikk. Arild forteller meg at:

"Jeg mener maling på vegg gjør veggen mer unik, at den får en personlighet og et merke på et sett. Veggen blir løftet mer frem og er ikke som alle de andre"

Arild peker på hvordan graffitiens estetikk forandrer byrommet og gir veggen en ny mening, eller personlighet Graffitiestetikken forandrer byrommene og gir overflaten ny mening.

5.4.1 D tournement – graffiti og reklame

Pløger (2001: 112) behandler estetikk som makt og skriver at byregionens estetikk i dag er kapitalismens estetikk. Kapitalismekritikken til situasjonistene har hatt stor innflytelse på internasjonale kunstbevegelser. To eksempler på slike bevegelser er *Street Art* og *Reclaim the Streets* (Høigård 2007: 419). Begge bevegelsene ønsker å gjenerobre byene fra næringslivets kommersialisering og okkupasjon av fellesrommene. De kjemper for å ta del i byen, eller å ha *rett til byen* som Henri Lefebvre (1996) kalte det. Noen av informantene mine uttrykte frustrasjon over all reklamen i Oslo. Espen fortalte meg at:

"Jeg forstår ikke hvordan kommunen kan godta all den reklamen, mens all graffitien blir fjernet. Jeg blir så frustrert. Hele byen har jo blitt et jævla juletre, hvert eneste busskur er det lysende reklame på"

Raymond forteller meg at reklameindustrien har blitt en av graffitiens aller største fiender:

"Reklameplakater, posters og sånn er noe jeg aldri har forstått. Hvorfor f r det lov til å henge i byen, mens vi writere har blitt kommunens fiende nummer en? Jeg pleier å rive den reklamen jeg ser jeg, ass... Nei, vi writere f r ta tilbake Oslos vegger, gjøre den folkelig og ikke som noen utstillingsvinduer for store selskaper og merker"

Raymond sier at graffitiwriterne må ta tilbake Oslos vegger. Graffitiens estetikk kan på denne måten ses på som en form for détournement. Foss (2006) skriver i sin masteroppgave om "kampen om Oslo" og byromsforst elsen i debatten om reklame. Ifølge Foss (2006: 28) er den rådende estetikkdiskursen i Oslo at graffiti i det offentlige rom ses på som hærverk, mens reklame i det samme rommet er greit hvis det skaper inntekter for kommunen. Johan forteller meg at han ofte har tegnet på ulike former på reklame i bybildet, og på denne måten gjort om reklamens innhold og mening:

"Dattera mi pleier å sitte å tegne bart og hatt på folk i avisa, skjønner du? Vi gjorde vel alle det. Lagde h rsveis på kjente politikere og ansikter"

Jeg nikker og smiler. Johan fortsetter:

"Jeg tror det er den rette måten å tenke på graffiti og reklame på. Vi ønsker å ta gata tilbake. Du ser veldig ofte tags og merker som er gjort over kjente merkeprodukter"

Johan viser her hvordan graffitiens estetikk kan brukes for å "ta gata tilbake". Det var det samme aktivisten Ji Lee (2006) hadde i tankene da han laserte "*The bubble project*²⁰" i 2006. Lee oppfordret mennesker til å feste tomme tegneserieaktige snakkebobler over reklame på busstopp og andre offentlige steder. De tomme snakkeboblene skulle invitere mennesker til å fylle dem med dialog eller kritikk. Prosjektet bruker estetikk som et motangrep på reklame. Boblene fungerer som ammunisjon, og skulle angripe "profitjagende selskaper" (Ferrell m. fl. 2008: 114). Boblene, og graffiti, kan ses på som to former for détournement, hvor ønsker å omgjøre eller redefinere reklame i fellesrommene. Ifølge Ferrell m.fl. (2008: 114) er boblene med på å skifte reklamenes innebygde profit-monolog, til en åpen dialog.

Jeg har i dette kapitlet argumentert for at situasjonistenes begrep om détournement er et godt konsept for å forstå hvordan graffitiens estetikk omgjør miljøets mening, enten det er snakk om bestemte gjenstander eller reklame. Likevel var det særlig to informanter som ikke uttrykte misnøye eller hadde noen klare tanker om reklame i byrommet. Erlend sier at:

"Jeg tror reklame har kommet for å bli og jeg har vel ingen problemer med det, nei. Jeg ser vel ikke helt hvordan reklame og graffiti hører sammen"

Erlend sitt utsagn er likt hva Petter forteller meg. Han mener graffitimalerne ikke er noe bedre enn reklameindustrien:

"Jeg vet det er mange writere som på død og liv vil fjerne reklame... Men jeg bryr meg ikke, vi er vel ikke noe bedre selv - er vi?"

²⁰ www.thebubbleproject.com

5.5 Nulltoleransens estetikk

I dette kapittelet ønsker jeg å diskutere hvilke virkninger nulltoleransen hadde på graffitiestetikken. Med den harde graffitipolitikken fikk ikke lenger graffitiungdom tid og ressurser til å lage større piecer. Ifølge Høigård (2007: 208) førte den norske kontrollen til en bråbrems på graffitiens estetiske utvikling. En konsekvens av nulltoleransen var en by fylt med tags.

Kruseduller, signaturer og streker rundt omkring i Oslo. De er umulig å overse og befinner seg stort sett på alle flater omkring i hovedstaden. Graffitiens grunnleggende bokstavform er tagging. Taggens banebrytere var ungdom som ønsket å synliggjøre seg selv i storbyen. Taggen ble en måte å bekrefte deres eksistens (Campos 2012: 157). I allmennheten og storsamfunnet har det tradisjonelt sett blitt gjort et skille mellom tagging og de andre graffitiformene, som for eksempel throw-ups og pieces. Ifølge Snyder (2009: 47) stempler storsamfunnet tags som vandalisme, mens de andre formene i bestefall kan få stempelet kunst. Noe av det samme finner man hos (Jacobsen 1996: 107) som mener folk utenfor graffiti miljøet alltid har behandlet tagging som den "styggeste" og "dårligste" formen for graffiti. Mathias er inne på det samme når han forteller meg at:

"Prøv bare å smak på ordet tagger. Vi får det inn med morsmelka i Norge. En tagger er en idiot i store klær, som ødelegger eiendom og er jævlig. Det er ingen utenfor graffsirkelen som liker en tag, det er hærverk i deres øyne. Det dem ikke skjønner er at alt startet med tags. Det hadde aldri vært noe throws eller større malerier uten tags."

Mathias forteller meg videre at alle malere begynner med tagging og at en flink tagger respekteres av hele kulturen. I en samtale om tagging med Erlend forteller han meg litt om hva som kjennetegner en dyktig tagger:

"Du må forstå at målet med tagging ikke er å gjøre det pent eller noe sånt. Tagging handler alltid om mengde, du vil ses overalt, hele tiden. Alle vil helst ha taggen sin på Alna, nede på St. Hanshaugen eller på Ullern, utenfor alle DnB-bankene i byen, overalt egentlig. Det finnes ingen grenser. Eh, det handler om å claime ting og steder. Mange i graffiti miljøet bruker den bikkje-metaforen for å forklare det, en bikkje pisser liksom på alle hjørner, vi pisser med spray [ler]. På det meste har jeg gjort sikkert tusen tags på en dag."

Erlend rører her ved noe viktig: tagging handler om mengde, sier han. Det grunnleggende i graffitiens symbolverden er å være oppe (*getting up*). Å være oppe kan best forklares som å ha navnet sitt på så mange overflater som overhodet mulig. Mangler i stil og originalitet tilgis hvis en utøver er mye oppe. Å være oppe kan ses på som et moralsk imperativ, man skal ikke være en døgnflue, *publish or perish* som Høigård (2007: 34) kaller det. Ole deler Erlend sine synspunkter om tagging:

"Navnet ditt skal være overalt. Det er målet. Jeg vil jo hevde at stilen har litt å si. Du skriver ikke navnet ditt i blokkbokstaver. Jeg har øvd masse på tags i blackbooken²¹, og kan gjøre navnet mitt på flere hundre måter, da. Tanken er at signaturen skal gå raskt, gjerne bare et par sekunder, sånn at jeg kan gjøre en bydel på kanskje to eller tre timer."

Informantene er noe uenige om nulltoleransen har ført til en *dårligere* estetisk form på graffitien. Johan forteller meg at:

"Politikken her til lands har ført til at vi har glidd litt inn i deres bilde... Det er litt vrient å forklare.. Å gjøre tags er en form for å vise fingeren tilbake."

Graffitiestetikken ble for Johan en måte å gjøre motstand på. Informantene gir alle ulike svar på hvordan de velger å anvende estetikken. De tillegger også ulik mening i uttrykket. Det er likevel grunn til å konkludere med at tag er viktig uttrykksform for informantene.

5.5.1 Taggens funksjon

"The urge to destroy is also a creative urge" (Bakunin i Jacobsen 1996: 104)

Hele graffitieventyret startet med taggen. Denne formen for estetikk kan analyseres og angripes på ulike måter.

Tagging kan ses som en form for *destruction* (ødeleggelse). Ødeleggelse kan være en form for kreativitet, eller anti-kunst som Lewinsohn (2008: 19) kaller det. Han behandler tagging som en estetisk form, men mener noe av problemet er at folk utenfor graffitimiljøet ikke forstår de estetiske kodene. De estetiske kodene kommer i form av et internalisert språk, et språk som brukes for å ødelegge og tilgrise byen. Ifølge Lewinsohn (2008: 19) er dette et av

²¹ Blackbook er en malers skisseblokk.

taggingens sentrale konsepter: *"It's about making ugly places even uglier; a beautiful concept to some, but not an easy notion for outsiders to comprehend."*

Nulltoleransen førte også til at andre elementer enn det rent estetiske ble viktig som grunnlag for en bedømmelse. Valg av plass etter oppmerksomhet, prestisje og presentasjon ble på lik linje med estetikk viktige kriterier. Ferrell og Weide (2010) kaller dette "spot theory" og det er ment å peke på graffitiens plassering i byrommet. Ifølge Jacobsen (1996: 144) er t-baner og tog de optimale lerretene. Ifølge Høigård (2007: 70) har tog og t-baner en egen plass i graffiti-kulturen. Disse er deler av byliv og bypuls. T-baner symboliserer bevegelse, forflytning, fart og stål. Klarer man å male på en t-bane er sjansen stor for at publikummet er stort.

Writerne har også en helt særegen måte å bedømme taggeestetikken på. Når de studerer en tag, prøver de å forstå hva skaperen har foretatt seg. Sartwell (i Brochmann 2014: 57) skriver at adrenalin blir ekko i skriften: *"...It fills your art with shots of adrenaline, and even people looking at your art gets a reflection of the rush that must have happened when it was made"*.

5.5.2 #LOLBUFF og abstrakt graffiti

Buff: To clean graffiti off a surface with chemicals or by painting over it (Snyder 2009: 199).

Nulltoleransen fører til at svært mye graffiti blir fjernet. Emneknaggen #LOLbuff²² på instagram viser bilder av graffiti som er vasket vekk eller malt over i Oslo. Ofte gjøres dette av kommunen, offentlige transportselskap eller gårdseiere. Å fjerne graffiti er også blitt varemerke til noen bedrifter i Oslo, noen eksempler er Ren Service AS, PBT Gruppen og Taggefri Fasade. Alliero er et annet selskap som tilbyr et kontroll-abonnement hvor de sjekker fasaden din en gang i uken, og Huseierne anbefaler et voksbasert produkt for å beskytte muren mot graffiti. De fleste informantene mine hadde et avslappet forhold til bøffing, noe som mest sannsynlig henger sammen med alderen deres. Mathias forteller meg at:

"Ah, bøffing gikk mer inn på meg før når jeg var yngre. Nå synes jeg bare det er komisk og litt morsomt"

²² LOL betyr laughing out loud.

Espen forklarer at:

"Jeg er så vant med at graffitien min blir fjernet uansett, så jeg bryr meg ikke særlig mye lengre. Det verste er nesten kjemikalie-lukta, den er jævlig, den"

Det virker som at begge to har slått seg til ro med at mye av graffitien blir fjernet. Dette er Otto også inne på:

"Det er jo alvor hvis andre writere og crews begynner å gå over navnet ditt. Det gjør man ikke. Men hvis du snakker om anti-graffi bøffen, er det jo bare lættis. Eller her må jeg få lov til å moderere meg litt. Det er selvsagt helt skinnsykt at kommunen bruker så mye penger på å fjerne graffiti, det er så skinnsykt at det tipper over i det komiske. Det er klart det er kjedelig for unge writere som står time opp og ned på en vegg. Og neste dag er det borte."

Å male over en annens maling, ofte kalt å "cappe" eller "line", er en fornærmelse²³. X retter også fokus på bøffing som ble definert innledningsvis. Bortsett fra at det er kjedelig for malerne å få graffitien bøffet, kan det også ha en viss estetisk verdi. Når man fjerner graffiti vil det fortsatt henge igjen merker etter sprayen og malingen. Det danner seg også et slags ytre malingslag, eller merker, etter kjemikalierne og malingen som de som fjerner bruker. Ifølge Scheepers (2004) finner man vanligvis ulike "bøffe-farger" i ulike byer: Boston bruker lyseblå, New York bruker noe som kan minne om burgunder og Chicago bruker en matt brunfarge. Fellestrekker til bøffe-fargene er at de er institusjonelle og nøytrale. Så vidt meg bekjent finnes det ikke en bestemt bøffe-farge i Oslo. Noen ganger brukes høytrykkspyler for å bøffe, noe som kan gjøre at "graffitien fortsatt blør gjennom forsøket på å fjerne det", som Raymond sier. Resultatet av forsøkene på å fjerne graffiti har fått betegnelsen abstrakt, eller utilsiktet, graffiti. Noen ganger kalles det også "graffiti spøkelser", de-tags eller skygger. I intervjuet med Espen sier han:

"Det er noe romantisk med det, når de som prøver å fjerne det skaper sin egen kunst, på en måte. Har du hørt om han.. Faen, hva het han a, 2 sek [Espen tar opp telefonen]... Radtke! Fred Radtke heter han, sjekk han ut!"

Fred Radtke har blitt verdenskjent for sine forsøk på å fjerne graffiti. I løpet av tjue år hevder han å ha fjernet over 25.000 tags (MacCash 2017). Å fjerne all graffiti i New Orleans har blitt

²³ Et godt og kjent eksempel på dette er hvordan graffitiens signatur til Anders Behring Breivik (MORG) blir linet av alle writere som kommer over den. Breivik var, som kjent, en del av hiphop-miljøet i hovedstaden, en periode han omtalte som en "kontinuerlig og intens orgie av uredelighet" (Gedde-Dahl 2014).

hans store oppdrag, og han blir ofte observert vandrende med et spann gråmaling og en malingsrull (Rogers 2010). Han har fått betegnelsen "det grå spøkelset" på grunn av fargen på malingen han bruker for å fjerne graffiti, og har i dag et ironisk kjendisstempel i graffitimiljøet. I 2008 havnet han også i Banksy sitt søkelys. På besøk i New Orleans lagde Banksy en egen piece "dedikert" til det grå spøkelet (se bilde x) – selvfølgelig med pleksiglass slik at Radtke ikke fikk malt over det!



Bilde 1. Bildet viser Radtke som maler over blomstene til den unge gutten. Bildet er hentet fra internett.

5.6 Storbyens mørkere dragninger og estetikk

En skarp neongrønn tag eller noen gule tusjstreker på en vegg. Slike bilder kan virke som en tung magnet, blikket til storbyens innbyggere suges fast og bildet trer frem i en skarp forgrunn i mylderet av storbyens visuelle inntrykk. Andre ganger sanses det som et inntrykk i en helhet av storbyens form. Oslo er landets største by og den har sin særegne urbanitet i forhold til resten av landet. Hovedstaden har hele tiden vært det helt selvfølgelige sentrum i utviklingen av norsk graffiti. Storbyen er et kulturlandskap, bearbeidet av mennesker. Boligblokker, trafikkmaskiner og blankpolerte foretningsbygg er tunge spor. Over dette skjelettet er det spent en overflate av søppelbøtter, fasadeskilt og gateskilt (Høigård 2007: 33-4). I boken "Arkitektur og sosiologi i Oslo" spør Østerberg (1988: 13) retorisk: "Hva kommer det av at

*jeg grøsser ved syne av en storby?" Østerberg kommenterer videre det han omtaler som heslige eller skremmende trekk ved Oslo: dens avfall, sosiale gørrer, det kriminelle miljø, de digre trafikk- og industrianleggene og de forvridde kjempeområdene. Dette er også karakteristikk som går igjen i intervjuene mine: nemlig at graffitiens estetikk er noe som tilhører det urbane. Som Johan sier det: *Det handler om å like seg i dritten!**

Raymond snakker om Oslo:

"Det er OsLove, liksom. Det er byen min. Jeg vet ikke helt hva det er, jeg. Det er bare lukten av folk og lyden av...bråk. Det blir litt som bakgrunnsmusikk som blander seg inn i graffitien. Graffiti hører hjemme der det bråker og det er litt folk."

Raymond mener byen lager bakgrunnsmusikk som blander seg inn i graffitien. Ole snakker om noe av den samme tematikken:

Ole: *"Mamma lurte på om jeg kunne tenke meg å selge malingen min på lerreter, da. Hun mente det vil gi litt ekstra gryn i kassa [ler]. Men da blir den [graffitien] jo useless og fjern fra der den skal være. På gata."*

Mikael: *"Hehe, men hvorfor hører den akkurat til på gata?"*

Ole: *"Det er vel stemninga, der da. Jeg vet ikke. Den skal i alle fall ikke støves ned på lerreter i stua til folk."*

Ole peker på hvordan byens gater har en egen stemning. Ifølge Griffero (2014: 88) har hver eneste by en unik karakter og atmosfære. En del av denne atmosfæren kommer selvsagt fra arkitekturen, men også det han kaller "*stimmung*" (stemning) og byens "humør". Jacobsen (1996: 186) mener det høyet tempoet og mylderet i storbyer reflekteres i graffiti. Han skriver at storbyer ofte får tjene som bakgrunnsmotiver i graffiti-malingen.

5.7 Graffititur med Petter

Jeg møter Petter like ved Jordal Amfi. Vi har avtalt å gå en spasertur for å kikke på graffitien i nærmiljøet. Nesten før jeg rekker å hilse på han forteller han meg om en piece som skinner over bilene på parkeringsplassen:

Petter: *"Den der er feit. Sjekk formen, a – den renner også!"*

Mikael: *"Renner?"*

Petter: *"Ja, jeg skal vise deg. Ser du her? [peker på de rennende kantene]. Den renner, eller drypper. Vanligvis er det et tegn på en amatør, men han her har nok brukt det som et ironisk verktøy. Eller.. Det kan hende han har hatt dårlig tid da. Men formen er ellers ganske perf, så det virker usannsynlig. Skal vi mekke en kaffe?"*

Vi tusler videre, men det tar ikke lang tid før Petter stopper opp:

"Ey, ta bilde av den veggen her. Den linja der er skarp, ser du."

"Hvem? Det er jo sikkert ti streker."

"Pff, streker? Vet du egentlig hvor vanskelig det er å håndtere en spraykanna? Den må være i konstant bevegelse og kanna er sensitiv for de minste detaljer. Spruter du tre sekunder for lenge så renner fargen. Og så må du vinkle hånda, hele tiden [imiterer at han tagger på veggen]"

Vi beveger oss mot Kampen. Langs veien opp fra Jordal Amfi til Kampen er det en lang vegg med lovlig graffiti. Veggen på andre siden av gaten er full av ulovlig graffiti. Langs dette fortauet er man fanget mitt i mellom to graffitiverdener: en lovlig og en ulovlig. Petter spør meg hva jeg synes om den lovlige formen, som har ligner mer på piecer enn tags. Jeg svarer noe nervøst:

Mikael: *"Jeg synes vel den er litt finere å se på? Eller jeg kan relatere meg litt mer til symbolene. Der ser jeg jo at det er en pingvin og der borte er det en fugl. De der [ulovlige tags] klarer jeg ikke å tyde."*

Petter: *"Hehe, slapp av. Jeg skjønner. Den lovlige veggen her er fet den, altså."*

Litt lengre opp gaten stopper vi ved en piece av en mann.

Petter: "*Shit, stirrer deg i sjela han der? [ler]. Hvem er det? Hamsun?*"

Mikael: "*Aner ikke... Hvordan klarer dere å variere tykkelsen på.. Hva heter det? Linjene?*"



Lovlig graffiti ved kampen.

Petter forteller meg at man kan kontrollere spraykannen med knappen på boksen. Kannen kan også holdes i ulike vinkler, både opp og ned. Petter forteller meg at denne teknikken er vanskelig, men at den gir "*kul effekt*". Kannen kan også holdes med ulik avstand fra veggen, noe som produserer ulike linjer. Vi prater mens vi går og hunden til Petter gjør sitt fornødende. Petter slår meg i armen og peker på en tag:

"Der ser du et eksempel på en kul spot... Den er ikke drøy, men den får deg til å tenke. Hvordan kom han eller hun seg opp dit? Hadde de stige? Gjorde de det på natta? Det er dette jeg forklarte deg i intervjuet. Omstendighetene og miljøet rundt spiller inn."

Jeg rekker nesten ikke å tenke på hva jeg skal svare før Petter allerede har funnet en ny tag jeg må se på.

Petter: "*Den her har en flow, en type bevegelse i uttrykket? Kjenner du det?*"

Mikael: "*Eh... Nei, men jeg ser jo at d..*"

Petter: "*Du må jo kikke!*"

Mikael: "*Jeg prøver!*"

Petter er noe oppgitt, men smiler. Han forteller meg at den kuleste formen for tagging er "wickets". Denne formen for tagging er vanskelig og skal "leses" i form av en rytme:

Petter: "*Åtte beats per bokstav!*"

Plutselig er vi tilbake på Jordal Amfi. Petter forteller meg at han må løpe for å hente onkelbarnet i barnehagen. Et par minutter senere sender han meg en SMS:

"Neste gang sprayer vi!"

5.8 Avslutning

Dette kapitlet har diskutert hva graffitiestetikken betyr for mine informanter.

I den første delen ble graffitiestetikk analysert som både åpen og lukket kommunikasjon. Estetikken handler om kommunikasjon innad i miljøet. Denne kommunikasjonen tar ofte form som et ulogisk anti-språk (Noble 2014) og kan ses på som en av grunnene til at estetikken er omdiskutert. I denne delen diskuteres også hvordan graffitiestetikken kan vekke følelser. Her har jeg vist i eget datamaterialet hvordan informantene også ønsker å gi det brede publikum et sanselig "*stikk*". Videre ble graffiti analysert som en form for ornament som peker på hvordan arkitektur og aktører samhandler. I kapittel 5.4 brukes situasjonistene som inspirasjon for å vise hvordan graffitiestetikken brukes i byrommet. Med bakgrunn i egen data har jeg også vist noen måter nulltoleransen har spilt inn på estetikken. Avslutningsvis har jeg med noen utdrag fra graffitiaturen med Petter.

6 Avslutning

I denne oppgaven har jeg intervjuet 11 illegale graffitiutøvere i Oslo. Alle er graffiti-veteraner og er mellom 30-40 år. Teoretisk sett har jeg tatt utgangspunkt i fenomenologiske teorier om kriminalitet. Jeg har også vist hvordan tidligere graffiti-forskning (Ferrell 1996, Høigård 2007) omtaler graffiti-malere som adrenalin- og spenningssøkere.

I kapittel 4 forsøkte jeg å svare på det første forskningsspørsmålet:

1) Hvilken rolle spiller følelser i graffitiuttrykket?

I dette kapitlet forsøkte jeg først å vise hvordan informantene snakker om ulike sanseopplevelser og hvordan disse vever seg inn i utførelsen av et lovbrudd. Denne prosessen omtaler Katz som forførelse. Teorien til Katz mener jeg blir noe abstrakt og fjern fra empiri. Likevel er det spesielt utsagnet til informanten Ole som gir en viss støtte til Katz sin teori. Katz fremstiller kriminalitet som en eventyrverden. Denne metaforen mener jeg min egen data gir støtte til. Ulovlig graffiti gir aktørene en mulighet til å erfare noe annet enn det vanlige hverdagslivet.

I kapitlet om edgework diskuteres ulovlig graffiti som en form for frivillig risikotaking. Med bakgrunn i egen data argumenterer jeg for at modellen er et godt analytisk verktøy for å forstå ulovlig graffiti som risikotaking. Funnene mine viser også at informantene, som er i nokså høy alder, fortsatt søker risiko og grenseaktiviteter. Dette skiller seg fra tidligere forskning (Macdonald 2001, Snyder 2009). Min empiri tyder også på at edgework kan ha sosiale konsekvenser. Disse konsekvensene henger sammen med informantenes familie- og yrkesliv. I analysen viser jeg hvordan graffiti som aktivitet produserer adrenalin og spenning. Disse følelsene forstås som sentrale i writers følelsesliv.

I kapittel 5 svarer jeg på det andre forskningsspørsmålet:

2) Hva representerer graffitiestetikken for mine informanter?

På bakgrunn av egen empiri viser jeg hvordan estetikken kan forstås som både åpen og lukket kommunikasjon mellom malerne. Malerne har også et ønske om å utfordre sansene til mennesker utenfor graffiti-miljøet. Estetikken blir dermed en måte å produsere følelser hos tilskuerne. Ved å betrakte graffiti som en form for ornament viser jeg hvordan graffitien alltid

kommuniserer i byrommet. Dette mener jeg er en av grunnen til at graffitiens symbolikk ofte blir forstått som truende. Estetikken er også et redskap informantene bruker for å benytte seg av byrommet. Den kan brukes for å gi vegg og andre gjenstander en ny mening. Dette gjorde jeg ved hjelp av teorier og begreper fra situasjonistene. I dette kapitlet viser jeg også hva tag som graffitiform betyr for utøverne. Den kan omtales som nulltoleransens estetikk og er den vanligste formen for graffitiuttrykk i Oslo. Noen av informantene mine mener graffitiestetikken tilhører det urbane. Graffitiestetikken er slik forstått noe som også reflekteres i storbyens mylder.

Antall ord i denne oppgaven er 29 550.

Litteraturliste

Baird, Jennifer og Claire Taylor (2016), "Ancient Graffiti". I Jeffrey Ross (red.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. (s. 17-27). New York: Routledge.

Barbalet, Jack (2004), *Emotion, Social Theory, and Social Structure – A Macrosociological Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blaikie, Norman (2000), *Designing Social Research – The Logic of Anticipation*. Cambridge: Polity Press.

Bregneti, Andrea (2017), "Expressive Measures: An Ecology of the Public Domain". I Konstantinos Avramidis og Myrto Tsilimpounidi (red.) *Graffiti and Street Art*. (119-135). London: Routledge.

Brett, David (2005), *Rethinking Decoration – Pleasure and Ideology in the Visual Arts*. New York: Cambridge University Press.

Brochmann, Jo (2014), *Tagging – En bok om stygt som pent*. Oslo: Flamme Forlag.

Campos, Ricardo (2012), "Graffiti Writer as Superhero". *European Journal of Cultural Studies*, 16(2): 155-170.

Carpiano, Richard (2009), "Come Take a Walk With Me – The "Go-Along" Interview as a Novel Method for Studying the Implications of Place for Health and Well-Being". *Health & Place*, 15: 263-272.

Castleman, Craig (1982), *Getting Up – Subway Graffiti in New York*. London: MIT Press.

Clarke, Victoria og V. Braun (2017), "Thematic Analysis". *The Journal of Positive Psychology*, 12(3): 297-298.

Courtney, David (2005), "Edgework and the Aesthetic Paradigm – Resonances and High Hopes". I Stephen Lyng (red.) *Edgework – The Sociology of Risk-Taking*. (s. 89-117).

Dalen, Monica (2004), *Intervju som metod*. 2. utg. Malmö: Gleerups Utbildning AB.

Einarsen, Hans (1988), *Møtet som uteble*". Hovedfagsoppgave i sosiologi. Oslo: Universitetet i Oslo.

- Ervik, Magnus (2017), *#Oslograff – Signaturgraffiti som fysisk og virtuell subkultur*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Evans, Dylan (1996), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Fangen, Katrine (2014), *Deltakende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Ferrell, Jeff (1996), *Crimes of Style – Urban Graffiti and Politics of Criminality*. Boston: University Press.
- Ferrell, Jeff (1997), "Criminological Verstehen: Inside the Immediacy of Crime". *Justice Quarterly*, 14(1): 3-23.
- Ferrell, Jeff (2004), "Boredom, crime and criminology". *Theoretical criminology*, 8(3): 287-302.
- Ferrell, Jeff., Keith Hayward og J. Young (2008), *Cultural Criminology – An Invitation*. California: Sage Publications Inc.
- Ferrell, Jeff og Robert Weide (2010): "Spot Theory" i *City*, 14: 48-62.
- Foss, Andreas (2006), *"Kampen om Oslo"*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Hanoa, Kristin (2000), *Grove ran – slik utøverne ser det*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Holen, Øyvind (2007), *Hiphop-hoder*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Holen, Øyvind (2018), "Supermann". *SNL.no*. <https://snl.no/Supermann> (lesedato 11.03.18).
- Høigård, Cecilie (2007), *Gategallerier*. Oslo: Pax Forlag.
- Game, Ann og A. Metcalfe (1996), *Passionate Sociology*. California: Sage Publications, Inc.
- Gedde-Dahl, Martin (2014), "Tagger til Breivik: - Nørd!" *nattogdag.no*. <http://www.nattogdag.no/2014/02/tagger-til-breivik-nord/> (07.10.18).
- Graue, Elisabeth og Daniel Walsh (1998), *Studying Children in Context – Theories, Methods and Ethics*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.

Griffero, Tonino (2010), *Atmospheres – Aesthetics of Emotional Spaces*. Burlington: Ashgate Publishing Company

Grundetjern, Heidi (2010), *"I dag vil det være mer opprår å være streit"*. Oslo: Universitetet i Oslo.

Jacobsen, H. Michael (2018), *Emotions, Everyday Life and Sociology*. London: Routledge.

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

Jonassen, Arild (2002), "Ville tagge tog, døde av el-sjokk". *Aftenposten.no*.
https://www.aftenposten.no/osloby/i/wgmBM/Ville-tagge-tog_-dode-av-el-sjokk (lesedato 04.10.18).

Joas, Hans og W. Knöbl (2013), *Social Theory – Twenty Introductory Lectures*. 7 utg. Cambridge: Crambridge University Press.

Johannessen, Kjersti (2010), "Må betale 900.00 kr for tagging". *TV2.no*.
<https://www.tv2.no/a/3279972/> (lesedato: 04.04.2018).

Katz, Jack (1988), *Seductions of Crime*. New York: Basic Books.

Kemper, Theodore (1990), *Research Agendas in the Sociology of Emotions*. New York: State University of New York Press.

Krier, Daniel og William Swart (2016), "Trophies of Surplus Enjoyment". *Critical Sociology*, 42(3): 371-392.

Kristiansen, Roger og Dag Pedersen (1984), *Graffiti på norske vegger*. Oslo: Moltzau & Co AS.

Krogstad, Anne (1986), "Pønkere og symbolendring". *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 27: 499-527.

Kvale, Steiner og Svend Brinkmann (2015), *Det kvalitative forskningsintervju*. 3. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Leborg, Christian (2018), "Ornamenter". *SNL.no*. <https://snl.no/ornament> (lesedato 15.08.18)

- Lewinsohn, Henry (2008), *Street art*. London: Tate Publishing
- Lilly, Robert., Francis T. Cullen og R. Ball (2011), *Criminological Theory – Context and Consequences*. 5 utg. California: Sage Publications Inc.
- Lundgaard, Maria (2009), *Mellom politisk retorikk og politisær praksis – Om Broken Windows-teorien og New York-modellen for politiarbeid og om deres plass i den norske kriminalpolitiske diskurs*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Lyng, Stephen (1990), "A Social Psychological Analysis of Voluntary Risk Taking". *American Journal of Sociology*, 94: 851-886.
- Lyng, Stephen (2005), *Edgework – The Sociology of Risk-Taking*. New York: Taylor & Francis Group.
- Lyng, Stephen (2007), "Edgework". I David Clark (red.) *Encyclopedia of Law & Society: American and Global Perspectives*. (s. 459-461). California: Sage Publications Inc.
- Lyng, Stephen (2008), "Edgework, Risk and Uncertainty". I Jens Zinn (red.) *Social Theories of Risk and Uncertainty – An Introduction*. (s. 106-135). London: Blackwell Publishing Ltd
- Lyng, Stephen (2012), "Existential Transcendence in Late Modernity: Edgework and Hermeneutic Reflexivity". *Human Studies*, 35: 401-414.
- MacCash, Doug (2017), "The Gray Ghost is Removing a Monster Graffiti Tag From Farmers Market Mural" *Nola.com*.
https://www.nola.com/arts/index.ssf/2017/02/gray_ghost_fred_radtke_graffit.html (lesedato 02.10.18).
- Macdonald, Nancy (2001), *The Graffiti Subculture – Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York: Palgrave Mcmillan.
- Mai, Markus og Arthur Remke (2004), *Writing - Urban Calligraphy and Beyond*. Berlin: Gestalten Verlag.
- Milovanovic, Dragan (2005), "Edgework: A Subjective and Structural Model of Negotiating Boundaries". I Stephen Lyng (red.) *Edgework –The Sociology of Risk-Taking*. (s. 51-75). New York: Taylor & Francis Group

Muggleton, David (2011), "Subculture". I Dale Southerton (red.) *Encyclopedia of Consumer Culture*. (s. 1394-1395). Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

Noble, Chris (2004), "City Space". *Graffiti.org*.

https://www.graffiti.org/faq/noble_semiotic_warfare2004.html (lesedato 25.10.18).

Ostberg, Jacob (2011), "Style". I Dale Southerton (red.) *Encyclopedia of Consumer Culture*. (s. 1390-1391). Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

Pedersen, Willy (1991), *Drugs in Adolescent Worlds – A Longitudinal Study of Adolescent Drug Use Socialization*. Oslo: Universitetet i Oslo.

Peterson, Bill og Lauren Duncan (2009), "Superheroes". I Jodi O'Brien (red.) *Encyclopedia of Gender and Society*. (819-820). Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

Presdee, Mike (2000), *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. London: Routledge

Pløger, John (2001), *Byen språk*. Oslo: Spartacus Forlag.

Reinås, Knut (1994), *Beruselsens porter – en debattbok om rus*. Gjøvik: Exil Forlag AS.

Rogers, S.A. (2017), "Street Art War: Banksy vs. The Gray Ghost in New Orleans".

Weburbanist.com. <https://weburbanist.com/2010/09/11/banksy-vs-the-gray-ghost-in-new-orleans/> (lesedato 18.10.18).

Ross, Jeffrey (2016), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge.

Schacter, Rafael (2014), *Ornament and Order - Graffiti, Street Art and Parergon*. Farnham: Ashgate Publishing.

Schacter, Rafael (2016), "Graffiti and Street Art as Ornament". I Jeffrey Ross (red.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. (s. 141-158). New York: Routledge.

Sandberg, Sveinung og Willy Pedersen (2010), *Cannabiskultur*. Oslo: Universitetsforlaget.

Schee, Madeleine (2016), "Jeg vil faktisk bli en respekter kvinnelig writer, for det er nesten ingen av dem". Oslo: *Universitetet i Oslo*.

Scheepers, Ilse (2004), "Graffiti and Urban Space" *Graffiti.org*.

https://www.graffiti.org/faq/scheepers_graf_urban_space.html (lesedato 18.10.18).

Simon, Jonathan (2005), "Edgework and Insurance in Risk Societies: Some Notes on Victorian Lawyers and Mountaineers" I Stephen Lyng (red.) *Edgework – The Sociology of Risk-Taking*. New York: Taylor & Francis Group.

Sjoberg, Gideon (2005), "Intellectual Risk Taking, Organizations and Academic Freedom and Tenure". I Stephen Lyng (red.) *Edgework – The Sociology of Risk-Taking*. New York: Taylor & Francis Group.

Skardhamar, Torbjørn (1999), "Hærverkets estetikk". *Materialisten*, 27(1): 75-99.

Snyder, Gregory (2009), *Graffiti Lives – Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. New York: University Press.

Strongman, Ken (2003), *The Psychology of Emotion*. 5. Utg. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.

Thagaard, Tove (2009), *Systematikk og innlevelse – En innføring i kvalitativ metode*. 3. utg. Bergen: Fagbokforlaget.

Thoits, Peggy (1989), "The Sociology of Emotions". *Annual Review of Sociology*, 15: 317-342.

Thompson, Margo (2012), *American Graffiti*. New York: Parkstone International.

Tjora, Aksel (2012), *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Oslo: Gyldendal Akademiske.

Vassenden, Anders og M. Andersson (2010), "When an Image Becomes Sacred: Photo-Elicitation with Images of Holy Books". *Visual Studies*, 25(2): 149-161.

Weber, Max (1990), *Verdi og handling*. Oslo: Pax Forlag.

Zinn, Jens (2008), *Social Theories of Risk and Uncertainty – An Introduction*. London: Blackwell Publishing Ltd.

Østerberg, Dag (1998), *Arkitektur og sosiologi i Oslo*. Oslo: Pax Forlag.

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Vedlegg 1: Informasjonsskriv

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

Bakgrunn og formål

Dette prosjektet er en masteroppgave, på instituttet for sosiologi og samfunnsgeografi, ved Universitetet i Oslo. Formålet med studien er å undersøke illegal graffiti som en form for spenningssøken og å trekke frem sentrale meningsdimensjoner ved graffitikulturen i Norge. Prosjektet ønsker også å forstå hvordan graffitimalere møter en streng nulltoleranse og kriminalisering fra myndighetenes side.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Studien vil basere seg på muntlige intervjuer. Spørsmålene vil være åpne og omhandle deltakernes erfaringer med graffiti. Jeg ønsker å registrere intervjuene med båndopptaker, hvis deltakeren er enig i dette. Deretter vil intervjuet skrives ned, anonymiseres og opptakene vil slettes.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Kun jeg vil ha tilgang til opplysninger, og jeg vil ikke lagre personopplysninger som navn eller kontaktopplysninger. Hvis deltakeren tillater båndopptak, vil opptaket bli slettet etter intervjuet. Intervjuet blir skrevet ned og lagret på min personlige datamaskin. Deltakerne vil ikke kunne gjenkjennes i oppgaven. Prosjektet skal avsluttes den 01. november 2018.

Frivillig deltakelse

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

Dersom du har spørsmål til deltagelse eller om studien, ta kontakt med Mikael Lien Andersen, enten via e-post: mikaea@student.sv.uio.no eller telefon: 94439076.

Oppgaven blir veiledet av Anne Krogstad, professor på instituttet for sosiologi og samfunnsgeografi ved UiO og Pål Halvorsen, professorstipendiat på fakultet for samfunnsvitenskap ved Nord universitet.

Oppgaven og prosjektet er godkjent av Norsk senter for forskningsdata (NSD).

Vedlegg 2: Intervjuguide

1. Bakgrunn

- Kan du fortelle litt om deg selv? Alder, bosted etc.
- Hva gjør du til daglig? Jobb/studier?

2. Graffiti

- Hvor gammel var du da du startet med graffiti?
- Hvorfor startet du med graffiti?
- Hva var det med graffiti som gjorde deg interessert?
- Hva maler du mest? Tags, throwups eller pieces?
- Hvor tagger du helst?
- Hvordan forbereder du deg før du skal tagge?
- Hender det malingen skjer spontant?
- Hva betyr graffiti for deg?
- Hva ønsker du å uttrykke med graffiti?
- Kan du beskrive ditt beste graffitiminne?
- Kan du beskrive en typisk malerøkt? Fra start til slutt?

3. Ulovlig versus lovlig graffiti

- Hvordan forholder du deg til at graffiti er ulovlig?
- Er dette positivt/negativt for graffiti?
- Ulovlige vegger er kjent for å gi mer status enn lovlige vegger. Hvorfor er det sånn tror du?
- Går ulovlig graffiti ofte på bekostning av kvalitet?
- Har du benyttet deg av lovlige vegger?
- Bør graffiti være lovlig?
- Hvilket forhold har du til politi og vektere?
- Et sentralt uttrykk i graffiti er å få chase, altså at noen blir tatt på fersken og deretter jages av vektere eller politi. Har dette skjedd med deg?
- Kan du fortelle om en slik hendelse? Hvordan følte det?

4. Følelser

- Tror du det finnes en type glede, eller spenning, ved å gjøre noe forbudt, som for eksempel graffiti?
- Hvorfor/hvorfor ikke?
- Har du noen gang opplevd en type ulovlig spenning eller rush?
- Hvordan følte det?
- Vil du si denne følelsen, rushet og kicket, er viktige aspekter ved graffitikulturen?
- Vil denne spenningen avta når man blir eldre eller får mer erfaring?
- Er behovet for spenning og alternativ livsstil viktigere for deg enn behovet for å uttrykke deg kunstnerisk?
- Enkelte hevder kicket ved å gjøre noe ulovlig lokker ungdom til graffitimiljøet. Er du enig i dette?

5. Estetikk

- Hva skiller fin tagging fra dårlig tagging?
- Hvorfor tror du så mange mennesker mener graffiti er hærverk?
- Forteller graffitten på veggen deg noe annet enn det rent estetiske?
- Når du studerer en piece eller tag, tenker du ofte på hva han eller hun bak verket har foretatt seg? Og hvordan?
- På hvilken måte spiller kontekst, eller verkets fysiske ramme, inn på den estetiske dommen over en bestemt piece/tag?
- Gir det mer status å ta sjanser, erobre farlige og ufremkommelige steder?
- T-baner, trikk og tog er kjent for å være de mest populære rammene. Hvorfor er det slik tror du?
- Finnes det bygninger eller steder det ikke bør tagges på?
- Hvorfor?
- Hva er ditt forhold til bombing og tagging?

6. Oslo

- Hvordan er det å være graffitimaler i Oslo?
- Hvordan ville du definert graffiti-stilen i Oslo?

- Noen mener Oslo kjennetegnes av mye bombing, dårlig taggs og en hard stil. Kan dette henge sammen med en hard politikk fra kommunens side?*
- Oslo fører en nulltoleransepolitikk ovenfor graffiti med høye bøter og få lovlige vegger. Hva mener du om dette?
- Har denne politikken påvirket graffitien?
- På hvilken måte?
- Enkelte hevder den strafferettslige kontrollen av graffiti blir en del av graffitiens belønning. Med andre ord vil ikke jakten på malerne forebygge graffiti, men heller øke lysten til å male ulovlig. Kjenner du deg igjen i dette?
- Hvorfor/hvorfor ikke?

7. Avslutning

- Har du noen spørsmål?
- Noe som burde føyes til?
- Kjenner du andre malere du tror kunne stille opp til intervju?
- Takk for tiden din!