

KAPITTEL 6

Graffiti som overskridelse av «plasslovene»

Oddrun Sæter

Institutt for estetiske fag, OsloMet – storbyuniversitetet

Abstract

The topic in this chapter is urban graffiti, mainly hiphop-graffiti. The question is where in city spaces we find the graffiti actors and their fellow players, and in what ways the graffiti and its creators change city spaces. The analytic frame is theory of space, place and sociomateriality, and more specifically how norms and rules of urban spaces are transgressed through graffiti. The empirical material is interviews with writers, observations/photo and document analysis. The graffiti subculture is analyzed as both deviant and adapted to the main culture, through norms of hard work and masculinity; being part of a crew or becoming a «king»; being both hidden and visible at the same time, etc. By operating in places on the margin, theories of socialization, deviance and subculture are also applied. We see a shift in attitudes and discourses, from a confrontation between controllers and street actors, to negotiation between these parts. Hiphop-graffiti compete with street art, more accepted by city administrations, in some cities even part of city branding. The conclusion is that the face and the use of city spaces are continuously changing through graffiti, both in streets and cities' systems.

Kapitlets fokus

Siden denne boken har barn og unge som målgruppe, vil jeg ta utgangspunkt i en spesiell ungdomskulturs uttrykk og praksis, *graffiti*, som betyr

å skrive eller male på flater i det offentlige rom. Graffiti utfolder seg for det meste i byrom: på husvegger, i passasjer for kollektivtrafikk og på toget. Kapitlets problemstilling er flerleddet, og lyder slik:

- Hva er graffitiutøvernes handlingskontekst, deres uttrykksmateriell og medspillere, og hvordan kan vi fortolke deres handlinger? På hvilken måte er graffitiens utøvere med på å forandre byens rom og passasjer?

Kapitlet bygger på ett av tre kasus fra min doktoravhandling *Stedsblikk, stedsfortellinger og stedsstrider. En sosiologisk analyse av tre kasus* (Sæter, 2003), bestående av: Skulpturlandskap Nordland, et internasjonalt kunstprogram hvor skulpturer fra anerkjente skulptører ble plassert i uterom i 33 kommuner i Nordland, en stedsutviklingsprosess i drabantbyen Furuset i Oslo, samt en undersøkelse av «hiphop-graffiti» og dens utøvere, i hovedsak i Oslo. Avhandlingens hovedproblemstilling handlet om hva jeg kunne finne av forskjeller og fellestrekk i sosialt konstituerte rom, samt hvilken plass det romlige har i den sosiale virkelighet. Jeg viderefører slike romlige spørsmål også her, men med et mer avgrenset fokus.

Kapitlets oppbygging er som følger: I første omgang presenterer jeg en beskrivelse av de visuelle uttrykkene og stilene i hiphop-graffiti, hvor tegn og praksiser samlet kan benevnes som en *subkultur* (Hebdige, 1979; Willis, 1991). Jeg går dypere inn i subkulturen gjennom å studere graffitiutøvernes sett av verdier og praksiser, slik de utfolder seg i byens ulike rom. Det som beskrives og analyseres, er basert på graffitiskriveres egne fortellinger om hvordan de utøver sin praksis, gjennom intervjuer, samtaler og annen informasjon om graffitiformenens særtrekk. Jeg bruker konsekvent begrepet *skrivere*, i tråd med hiphop-graffiti opprinnelige begrep *writere*, som viser til *signaturen* som gjeldende uttrykk.

Hiphop-graffiti opprinnelse

Hiphopens etymologi stammer fra de svartes gate-argot. «Hep» (hip) betyr å være frigjort, eller cool, og «hop» vil si å danse. *De frigjøretes avslappede* («kule») *dans* blir den direkte oversettelse (Bazin, 1995, s. 17). Gaten er rommet for frigjøring og dansen det estetiske uttrykket

for denne frigjøringen. Hiphop er knyttet til *byen* og har oppstått som en reaksjon på en uholdbar situasjon som kan spores tilbake til kampen mellom rivaliserende grupper i Bronx, New Yorks svarte bydel. Den førende stemme for estetiseringen av denne kampen kom fra diskjockeyen «Afrika Bambaataa», lederen i en av «Zulugruppene», som de kalte seg. Afrika Bambaataa forlot disse gjengene og etablerte en mer konstruktiv kampmåte, først og fremst gjennom å være diskjockey, med slagverkene som de viktigste instrumenter, men også ved å understreke at det kreative og konstruktive skulle erstatte de voldelige gjengene og etablere en ny type fellesskapsfølelse og solidaritet (Demant et al., 1997). Fra musikken utviklet gatespråket seg til ulike former for dans og graffiti, hvor gaten ble den viktigste arenaen. Hiphop-kulturen rommer alt fra diskjockeying (DJ), breakdance, freestyle, graffiti og rap. Det er gjennom musikken, det lydmesseige, og ikke først og fremst det visuelle, kulturens ulike uttrykksformer har spredt seg til hele verden (Bazin, 1995, s. 21). Det visuelle og det kroppslige er likevel viktige ingredienser, både gjennom musikkvideoene og filmene, graffitien, gatedansen og klesmoten. I løpet av spredningsprosessen har den opprinnelige intensjonen blitt mindre framtrødende. Blant informantene i Oslo kommer det til uttrykk at graffiti-skriverne ikke nødvendigvis er så tett knyttet til hiphop-kulturen som tidligere: «Det er sånn at de gamle hiphop-karene snakker om at 'nå er det ikke noe hiphop-kultur mer, nå er det bare folk som går rundt og maler', det har liksom laget seg en egen graffiti-kultur nå» (fra intervju med graffiti-skriver). Opprinnelseskulturen er kjent og respektert, men er nedtonet, også blant unge i Europa (Demant et al., 1997).

Slik det framkommer i diskusjoner i offentligheten (Sæter, 2003), kan vi forenklet si at graffiti-diskursen befinner seg på en skala mellom kunst og kriminalitet. Langs denne skalaen har den også preg av motstand eller opprør (Brighenti, 2010). Også forskningen på graffiti har ulike tilnærminger. Det omfattende forskningsarbeidet utført av kriminologen Cecilie Høigaard (2002) vektlegger både estetikken og kriminaliseringen som har pågått overfor graffiti-utøvere, det vil si den intense kontrollen og politijakten overfor de som maler på byens vegger. Craig Castleman (1982) har en etnografisk tilnærming, med fokus på subkulturen. Den svenske kunsthistorikeren Staffan Jacobsson (1996) har vært mest opptatt av

graffititrykkets estetiske kvaliteter. Andre har studert graffiti i lys av kjønnsforskjeller, som Nancy Macdonald (2001). Jeg har valgt et perspektiv som ikke er rettet mot graffiti som sådan, men som en undersøkelse av hvordan graffiti som sosial praksis viser dynamikken mellom mennesker og de fysiske omgivelsene, i denne konteksten *byen*.



Figur 6.1 Street art, rue Mouffetard, Paris, 2014. Foto: Oddrun Sæter.



Figur 6.2 Blanding av ulike stiler, dvs. tags, throw-ups og pieces, Gare Tolbiac, Paris, 2001. Foto: Oddrun Sæter.

Teoretisk ramme

En viktig inspirasjon for en studie av graffiti er Tim Cresswells bok, *In place/Out of place, Geography, Ideology, and Transgression*, fra 1996. Ett av hans tre kasus handler om graffiti. Han tar utgangspunkt i det han kaller *plasslover*, det vil si steder som defineres ved sine normative kvaliteter, eller hvilke handlinger som anses som passende eller upassende på bestemte steder. Det foregår imidlertid mange overskridelser av disse plassenes lover, som for eksempel at noen skriver og maler på byens vegger, uten tillatelse. De materielle omgivelsene rommer noen verdier, kulturelle og sosiale, som anvendes til andre formål enn det de var designet for. Et beslektet perspektiv til Cresswells er Dag Østerbergs teori om *det sosiomaterielle* (Østerberg, 1990, 1993), eller *det praktisk-trege handlingsfeltet*, «le champ pratico-inert», et begrep han henter fra Sartre (2004, s. 829). Begrepene viser hvordan samfunnsstrukturene kan virke tvingende på våre handlinger. På samme tid kan disse overskrides, da mennesker er i stand til å handle, på tross av sosiomateriellets tvingende form.

Det ovenstående innebærer at steder er i konstant forandring, da det er menneskenes handlinger som «gjør» stedene. Dette sorterer Cresswell under en vitenskapsteoretisk ramme som benevnes relasjonell ontologi (Cresswell, 1996, s. 12). Enkelt sagt innebærer dette at steder ikke kan bestemmes entydig, men som en relasjon mellom steder og mennesker. Eller med andre ord, steder kan ikke beskrives ved hjelp av bestemte fysiske trekk, de er i konstant forandring gjennom menneskers handlinger. Vi gir også steder *ulike* betydninger, da de både kan brukes, oppleves og tolkes forskjellig. På samme tid kan steder inneha hegemoniske betydninger og bruksmåter, siden det er noen handlinger som passer bedre enn andre på steder og i rom. Hva som passer seg, og hva som ikke passer seg, sees i lys av ulike kulturers dominerende normer, ulike grensemarkeringer og ulike plasslover. Cresswell støtter seg til Mary Douglas, som brukte begrepet *purity and danger* om dette (Douglas 1966), i den norske oversettelsen av boken brukes begrepene *rent og urent* (Douglas 1997).

Hiphop-graffiti blir opplevd og omtalt som tegn som er «matter out of place» (Douglas, 1966, Cresswell, 1996), en type uorden, eller urenheter, på

byens vegger. Men for de unge som driver med graffiti, er dette ramme alvor. Teoretisk sett utfører de et slags identitetsarbeid, hvor det handler om å sette sin signatur på byen, om å lære seg et språk og et uttrykk, og samtidig være del av et sosialt fellesskap. Sett med Victor Turner (1969) befinner de unge seg i en *overgangsfase*, hvor *terskelerfaringer* er sentrale (Benjamin, 1992, 2000). I dette landskapet er alt både uklart, men også mulig, som å overskride plassenes lover, gjennomført med stor risiko. Underveis vil jeg utdype hva ovenstående begreper og perspektiver kan romme av handlinger.

Metoder

Jeg begynte å fotografere graffiti og samle utklipp fra avisene på 1990-tallet, noe jeg gjorde en tiårsperiode, særlig i storbyer jeg besøkte, som Paris, Barcelona og Lima, men også i mindre byer. Jeg så både likhets-trekk og lokale forskjeller. Selv om jeg ikke har hatt interesse av å gå dypere inn i en analyse av tegnenes variasjoner (jf. Jacobsson, 1996), har det å observere tegnene gjennom fotografering hjulpet meg å se.

En viktig del av min graffitianalyse (Sæter, 2003) baserte jeg på studier av avisklipp fra Oslo-aviser, både leserinnlegg, reportasjer og petitt-kommentarer. Jeg samlet også avisutklipp om graffiti i Paris. Dette fant jeg mengder av i arkivet på biblioteket ved Centre Pompidou. I Oslo var det *Aftenposten* som hadde de fleste oppslagene, selv om jeg også fant klipp i *Dagsavisen* og *Dagbladet*. Uten at dette var systematisk undersøkt, fikk jeg likevel et inntrykk av at *Aftenpostens* oppslag i større grad var preget av kontroll og harme enn i andre aviser.

Blant andre data ble også 18 graffitiskrivere i Oslo intervjuet, tre av samtalene var gruppeintervjuer. Macdonald (2001) reflekterer over det å intervju graffitiskrivere. Som ung student fant hun ut at det var en fordel nettopp å være ung, hun fikk lett tilgang til informanter, de kunne meddele seg til henne som en som var mer innforstått. Jeg ville være like gammel som de unge skriverens mor, en av studentene i vårt prosjekt¹ var nærmere dem i alder. Hun utførte disse intervjuene for prosjektet og brukte dem

¹ Se Sæter (red), 1998, hvor alle prosjektdeltakerne bidrar med artikler.

siden i sin hovedoppgave i sosiologi (se Reichborn-Kjennerud, 1997). Dette har jeg sett på som en fordel, selv om jeg gikk glipp av tilstedeværelsen, som rommer mer enn bare tekstspråket i et intervju. Gester og andre kroppslige uttrykksmåter kan også fortelle, for eksempel om begeistring, eller det motsatte, skepsis mot å bli intervjuet, eller frykt for å bli avslørt.

Jeg besøkte «Gare Tolbiac» i Paris ved flere anledninger, sist i november 2001. Dette var en nedlagt godsjernbanestasjon i 14. arrondissement i Paris. Den store bygningen var overmalt av graffiti, og mange titalls unge kunstnere hadde okkupert og tatt huset i bruk til atelierer. På ett av besøkene fikk jeg snakke med en av dem som hadde atelier i huset, og han fortalte om sin egen graffiti-karriere. Han ga meg noen små bilder som han limte opp på byens vegger, og fortalte at han hadde gått over fra hiphop-graffiti til sjablong-graffiti, overført på tynt rispapir. Han hadde valgt dette da han ønsket å unngå Paris-politiets harde kontroller; sjablong-graffitien kunne settes opp uten noen stor risiko.

Godsstasjonen med graffitiutøvere og kunstnere ble senere fredet av myndighetene i Paris, de unge fikk bli der. I det tilliggende landskapet ligger det nye Nasjonalbiblioteket, og det er bygget en ny bydel i glass og stål her. Men «Gare Tolbiac» har blitt stående, dekorert med graffiti i alle former. Jeg har sammenlignet bygget med en tatovert avviker som befinner seg i et finere selskap.

Jeg var til stede på en workshop av graffitiskrivere arrangert i Oslo høsten 1999. Her hadde jeg uformelle samtaler med flere av deltakerne, også to av «the Kings» fra New York som var inviterte foredragsholdere til workshopen.

Slike hendelser og samtaler førte meg mer på innsiden av graffitiskriverne og deres miljø. Dette medførte også at jeg nokså konsekvent har brukt begrepet «graffitiskriver», altså verken maler eller tagger (et unntak har vært da jeg skrev om taggerhuekampanjen i Oslo, jf. Sæter, 2003, s. 200–208). «Tagger» ble ofte brukt som skjellsord i mediene og blant byens innbyggere.

Ved siden av graffitiskrivernes utstrakte bruk av skissebøker, eller «scrap books», har internett nå lenge vært deres utstillingssted. Her kommuniserer de også med hverandre, for eksempel gjennom hjemmesider, i

spesielle blogger og andre digitale medier. Data fra internett inngår derfor i helheten av informasjon om graffiti.

Hiphop-graffitiens tegnsystem og romlige basis

Ved adkomst til en større vestlig by, enten en ankommer med flybuss, tog eller bil, er det første som slår en de utallige signaturer i ulike farger langs innfartsårene (sammen med store reklameboards). En annen ting som slår en, er det internasjonale språket graffitien representerer, i hvert fall slik dette kan observeres umiddelbart.² Hiphop-graffiti er et internasjonalt «fagspråk», med amerikansk opprinnelse, men med en viss lokal slang. I Oslo er graffitiens språk for eksempel delvis preget av urdu (Reichborn-Kjennerud, 1997). Før jeg går inn i en analyse av graffitiens sosioromlige aspekter, vil jeg vise noen sentrale begreper i hiphop graffitiens tegnsystem; tags, piece, throw-ups og stil. Jeg bruker Castleman (1982), Jacobsson (1996) og Reichborn-Kjennerud (1997) som hovedkilder her.

Tags

En tagg er en forenklet signatur, kalligrafisk preget. Den er skrevet fort, ofte i én enkel bevegelse, og i én farge, helst svart, ofte med bred filtpenn eller tusjmalning. Mange graffitiens skrivere regner taggen for å være den mest grunnleggende og den enkleste form for graffiti, selv om den også kan være den vanskeligste å utføre. Selv om dens verdi ligger i hvor mange en klarer å sette opp, har taggen også sin egen estetikk, da den krever spesielle ferdigheter:

Det er veldig få som forstår den visuelle kvaliteten og internlogikken i tagging. Man sier liksom at tagging det er hærverk, ferdig med det liksom, for det har ikke den visuelle kvaliteten som man finner i piecer for eksempel, da, men

² Jeg var på en studiereise i Peru i 1999, der var det lignende graffiti bilder også på veiene inn til Lima.

altså stort sett så vil en tagg på en måte være vanskeligere å utføre enn en piece nesten, ikke sant. Jeg vet ikke om du forstår det (graffitiskriver, Oslo).

Raskheten og den kalligrafiske stilen som kjenner taggen, har på sitt beste en rytmisk kvalitet. En graffitiutøver kaller dette *stivnet musikk* (Høigaard, 2002, s. 60). Høigaard ser paralleller til musikkens formlære, og hun er selv utøver i faget (2002, s. 65). Taggen finnes over alt, og den har en estetikk som ikke samsvarer med estetikken til «the man in the street». En mer slurvete form for tagg, «spaghettiene», skal dekke over store flater fort, og er ofte bare krummede streker, sprayet på et tog i fart. Spaghettiene er lite populære blant dem i kulturen som lager «ordentlige» tagger.

I en undersøkelse fra 1983–84 fra New York hevdes det at to tredjedeler av graffitiutøverne kun lager tagger (Lachmann, 1988). En annen undersøkelse (Brewer, 1992) viser at en gjerne starter som tagger, men at noen får gå i lære hos eliteutøvere, og blir mer orientert mot de store signaturene i flere farger, det vil si malerier mer enn kalligrafi. Vår undersøkelse fra Oslo viser at det er en vekselvirkning mellom disse to uttrykksformene, tagger og fargepiecer. Ifølge mesterne skal en ha kompetanse på alle kulturens former.

Piece

En piece er en forkortelse av «masterpiece» og er signaturen utført på den mest omfattende måten. En fullverdig piece, eller burner, består av bakgrunnsfarger/former, bokstavbildet eller signaturen, outlines, det vil si konturlinjer. Her er også «characters», det vil si andre figurer rundt bokstavene, eller figurer som erstatter en bokstav, for eksempel et rundt ansikt i stedet for o. Ellers består piecen av designs (stjerner, lysvirkninger, osv.), 3-D (volumskapende effekter) og *messengers*, ulike beskjeder. En mindre forseggjort piece mangler characters og mange farger. Piecen kan inndeles etter hvor den er plassert. En piece på et hel togside kalles «top-to-bottom», på deler av en hel togside «end-to-end», på en hel togvogn «whole-car». En piece på et helt tog, «whole-train», er det største av alt. Klarer du det, er du «King».

En god piece krever en god sprayteknikk og god kunnskap om graffitiens formlære og teknologi, også hvilke farger som er fine innenfor spraymerkene, og i kombinasjoner. Graffiti er en kompetansekultur som har sin egen estetikk, sier Høigaard. Og skriverne er bevisst at dette handler nettopp om det, en særegen estetikk som hører graffitien til (Høigaard, 2002, s. 65).

Throw-ups

Throw-ups er en mellomform mellom taggen og pieceen. Den betegner en dårlig utført piece, som kan «kastes opp» på ulike flater fort, derav navnet. Denne brukes når en vil synes bedre enn ved en tagg. Den har færre farger og detaljer enn en piece; ofte er den en stor bredformet signatur i én farge, med en konturlinje rundt. Throw-ups brukes på samme måte som taggen, det er kvantiteten mer enn kvaliteten som teller her.



Figur 6.3 «Throw-ups» og «tags» på Gare Tolbiac, Paris. Foto: Oddrun Sæter

Stil

Å utvikle sin egen stil er helt sentralt. En velger en signatur som representerer en selv, eller sitt «crew», mannskap, og avsetter denne signaturen så ofte og så mye en kan. En type signatur kalles også «burner», denne signaturen har en spesielt god kvalitet. En signatur er ofte en forkortelse. «NSB» står for «North Side Boys» etter bydelen opphavsmennene kommer fra. «FLC» står for «Five Line Crew» og viser til linje 5, en av «kongerutene» på T-banen i Oslo.

Signaturen skal være gjenkjennelig for signifikante andre og gjentatt i formen, og den skal være vakker. Den som er trenet i faget, kjenner subkulturens kriterier for skjønnhet, praktisk erfaring og kunnskap, og utvikler et blikk for hvem som er en gammel traver eller en «toy» eller «biter», en hermer eller læregutt.

Graffitiskriverne arbeider mye hjemme på gutterommet. Her har de sine «black books», hvor de trener på signaturer, fargesetting og stiler, og her har de fotoarkivet av egne signaturer i den konteksten de er gjort ute. Men det er det du får gjort på byens materiell, som teller:

In order to create a burner on a train, a writer must have a good sense of design, a masterful spray-painting technique, and the ability to work carefully and diligently in the difficult conditions of the train yards and under the constant threat of capture. Writers look upon the creation of burners on the trains as an example of true grace under pressure, and those who consistently get up with style are admired for both their skill and their bravery. (Castleman, 1982, s. 24).

Både mot og skjønnhet er utmerkelseskriterier for en graffitiskrivers stil. En kan i beste fall bli «King of Style», dette er den høyeste utmerkelse. Da har en dannet skole.

«Master writers» vil ofte ha en eller flere elever ved sin side, de som skal lære og føre tradisjonen videre. Disse blir ofte gode venner. De som aldri klarer å utvikle en god stil, blir «bitere», hermere, og disse blir en utgruppe som ofte kommer i konflikt med mesterne. Skriverne er ellers aktive kritikere av hverandres stiler. Kriteriene er oftest originalitet i design, «flow» (smidig integrering av elementer), klarhet og presisjon

i bruken av farger, (ikke drypping og renning!), effektiv bruk av detaljer, m.m. «Bad style» betegner dårlig stil, noe som ofte er betegnelsen på en throw-up, men andre negative betegnelser som «nasty», «death», «dirty», «down» og «burner» er god kritikk, den negative benevnelsen skal uttrykke at de tilhører en utgruppe av kunstnere. «Wild style» er en egen retning innen graffiti, og betegner den tilstrebet uleselige stilen. En kjent gruppe av skrivere kalte seg the Wild Styles.³

Bakgårdskatter

Mesteparten av graffitien lages om natten, i bakgårdsrom, i motorveipassasjer og på plasser hvor togene er parkert. Graffitiskriverne må klatre over vegger, gå gjennom hull i gjerder og hoppe over motorveier for å komme inn i disse «bakrommene». De må derfor være gode klatrere og raske i bevegelsen, og kunne smette mellom togsett og annet materiell for å utføre sitt verk. De har ofte med seg mye utstyr: ryggsekker med sprayflasker, mat, fotoapparat, hansker, klesskifte, m.m. Bakgårdene er ofte dårlig opplyste, og de kan ikke bruke lyskastere når de arbeider, derfor må de ofte jobbe etter «feelingen» (Castleman, 1982, s. 49). Castleman beskriver en bestemt toggård på vestsiden av Manhattan, hvor det eksisterte myter om en graffitiskriver som ble drept og begravet mellom togsettene. Siden hadde det spøkt der. Noen ville utforske stedet, men ble skremt av kvinneskrik i nød nattestid der. Mange toggårder har verre farer enn spøkelser, sier Castleman, for guttene må ofte kripe under togene for å få gjort det de skal, og når togene plutselig kommer i bevegelse, er det livet om å gjøre. Trange og mørke passasjer er farlige, med sine hull og skilt som står ut fra vegger, de strømførende skinnene er også farlige. Graffitiskriverne regner likevel politiet som den største faren, sier Castleman. De vil gjøre hva det skal være for ikke å komme i klørne på dem: hoppe opp på togsettene og løpe fra vogn til vogn, renne ned pilarer, kaste seg over passasjer ved hjelp av wires, løpe kilometervis, osv. På tross av farene tiltaler bakgårdslivet om natten graffitiskriverne. Castleman gjengir Bamas glede ved dette livet:

3 Disse og flere benevnelser er beskrevet i detalj hos Castleman (1982).

It was fun ... That's the beauty of writing. You know, you sit there in the train in yard at two o'clock in the morning with four other people and you're spraying and you look down the track and you see all these brothers working on one goal – to make this train beautiful. There's so much peace in that. You got that creative feeling, that vibe that comes out of all work happening. Everyone's looking out for the man and for workmen and the tenseness, man, it's just a weird feeling. You get close to each other when you're doing this and you've got to trust the next man 'cause if you're not looking, you hope he is. (*Bama* i Castleman, 1982, s. 51)

Å lage graffiti om natten i fellesskap med andre, på steder forbundet med risiko, er for en graffitiskriver det største, det representerer *peak experiences* å ligne med andre sublimale erfaringer mennesker kan ha. Hip-hop-graffiti knyttes til bestemte byrom, soner og materiell, hvor togene har høyest verdi, sekundært passasjene for transportmidlene, hvor mennesker ferdes i masser. Spenning oppnås ved å operere i skjul for å være mest mulig synlig med signaturer på byens transportmateriell. Graffiti inngår i gatens og mobilitetens perspektiv. Dette er en utpreget gatekultur, hvor kroppens bevegelighet er i sentrum. Siden kulturen har sin opprinnelse i de svarte bydelene i Philadelphia og New York, henter de unge sitt uttrykk fra den materialiteten de er oppvokst med. Togene hører med til deres landskap; de unge skrivere tillegger togene nærmest en magisk kraft. Staffan Jacobsson oppsummerer graffitiskriverens forhold til togene slik: «Det er et mycket sinnligt tilltagande, en akt av rit, magi, makt, jakt och passion. Och olagligt. Men meningslöst, det är det inte» (Jacobson, 1996, s. 143). Den fysiske styrken og raskheten er også viktig, ikke minst for å kunne smyge seg unna kontrollen og de voldelige gategjengene.

Graffiti formidler en *drabantbymytologi*. Og her er vi ikke bare i Oslo; viten som samsvarer med dette, kan innhentes fra studier i USA, England, Frankrike, Sveits og Sverige. For de unge i verdens storbyer spinnes det myter rundt drabantbylandskapene, med toget, de øde flatene og det mobile som samlende symboler. Det vi vanligvis opplever som stygt, som tomme bakgårder og øde bylandskaper, representerer her det opphøyde (Burke, 1968). Elisabeth Wilson (1991) viser hvordan nittenhetallets begreper om det sublimale ble flyttet fra øde naturområder til den moderne storbyen og dens ekstreme aspekter av urbane erfaringer. De skyggelagte, øde rom er det som nå representerer sublimitet, og markerer seg som

forskjellig fra det skjønne. Wilson viser til Edmund Burkes «horror of the sublime», eller «a sublimity of form: geometrically simple, monotonous, overwhelming and awe-inspiring» (Wilson, 1991, s. 21). Monotone og overveldende landskaper samsvarer med graffitiens landskaper.

Terskelerfaringer

Å konsentrere seg om transportmidlene kan være en måte å markere at en ikke er knyttet til noe sted på, en *deplassering* (Vulbeau, 1992) og en markering av nomadetilværelsen i storbyen. Graffitiskrivere er nomader, sier Bazin (1995, s. 208). De «tar» metroen, men ikke slik andre gjør det, om dagen. De er der om natten, og dette hemmelige nattelivet representerer noe særegent for dem. Tilstanden av grenseløshet og overgang i tid og rom representerer et viktig identitetsritual for de unge, og kan tolkes som en type *terskelerfaringer* (Benjamin, 1992, 2000). Å bli voksen innebærer å oppleve og erfare stadig flere rom, å overskride nye terskler. «Die Krumme Strasse» er et av de rom hvor den gradvise innvielse i seksualitetens mysterier finner sted (Petersen, 1989, s. 340). Walter Benjamin bekymrer seg over at samfunnet har mistet mange av de nødvendige terskelerfaringene. Men de kan (opp)finnes i byen, av de unge som trenger dem.

Pierre Bourdieu (1991) beskriver ungdommen som en gruppe som er i et mellomrom, både i tid og i rom. De befinner seg i et mellomrom mellom barn og voksen, og de befinner seg gjerne i byens utydelige mellomrom, i passasjene, hvor andre vanligvis ikke stopper opp. Dette betyr ikke at unge ikke kan være revirbundet eller tilbringe mye av fritiden i bomiljøet. Men i denne sammenhengen snakker vi om «synlige trekk i ungdomstidens yttergrenser» (Lieberg, 1992, s. 248). Graffiti kan være et uttrykk for disse yttergrensene.

Graffiti kan også representere en overgangsrite, fysisk adskilt fra det «normale» samfunnsliv, i rom uten status og identitet. I liminalfasen, eller liminalrommet, er tilstanden usikker og utydelig, men muligheten for overskridelse og nye erfaringer er til stede. Liminalfasen er i psykologien kjennetegnet av å være en fase hvor individet separeres fra mor og knytter seg til andre mennesker, til samfunnet, eller *communitas* (Turner, 1969). Ulike symbolske gester, eller ritualer, preger individets inntreden i

de nye rommene. Graffiti kan være et uttrykk for denne liminale tilstanden og representere et selvbestaltet overgangsritual, *rit de passages*, men også rom hvor nye symboler og livsstiler produseres, et *liminoid* rom. Turner skiller mellom liminale og liminoide rom. Liminale rom er preget av klarere skiller mellom hellig og profant, og hva som kan foregå her, liminoide rom er mer utydelige hva angår «plasslover». I de liminale rom tilbys nye roller, i de liminoide rom produseres nye symboler som representerer nye levemåter (Hetherington, 1996).

Overgangsriten kan også knyttes til det å markere en annen livsstil enn den konforme og legitime. Foucault (1970/1994) opererer med et begrep om *heterotopi*, som kan oversettes med «steder av annerledeshet», disse kan være å ligne med de liminoide rommene. Her kan en samle ting og tegn og gi dem en mening ved at de symbolsk fungerer som rom for alternativ sosial organisering. Heterotopi eksisterer ikke gjennom tingenes orden, men gjennom en *særegen ordening* av tingene, eller tegnene, som for andre oppleves som fremmedartet og «out of place» (Douglas, 1997; Cresswell, 1996). De som opplever seg som marginale, ser slike rom som viktige for sin gruppe. For eksempel var surrealistene tiltrukket av byenes «skyggesteder», som bordeller, loppemarkeder, arkader, tomrom og mer «kjedelige» rom. For dem utgjorde disse stedene det ubevisste ved byen, og de utforsket deres atmosfærer. Slike rom kunne tilby alternative perspektiver og andre måter å se byen på (Hetherington, 1996).

Om å leke et arbeid og en tilknytning

De unge guttenes lek er preget av ulike ting på en gang: en interesse for tegning og tegn, en interesse for kroppsmestring ved å avsette disse tegnene på farlige steder, i fart, i ly av nattmørket og på tvers av *Loven*. Graffiti-skrivernes handlemønstre har et kultpreg, med strenge og sammensatte normer. Macdonald (2001) studerer graffiti i lys av maskulin identitet. Også hun analyserer graffiti som overgangsrite, som individets bevegelse fra en status eller identitet til en annen, gjerne forbundet med en test eller prøvelse. Overgangsriten fra gutt til mann understreker en avstandstagen til barndom, og erobring av den mannlige styrke. Macdonald viser at overgangsriten graffiti er forbundet med en estetisk og kreativ akt, koblet

til risiko. Men informantene tar avstand fra andre typer av risikosport, «boxing is just stupid men hurting each other» (Macdonald, 2001, s. 106). Guttene markerer ikke selv at styrke og muskler har noen egenverdi. Paul Willis (1991) er inne på at ulike kulturelle aktiviteter erstatter arbeiderklassens tradisjoner av manuelt arbeid, og at ulike riter kan være med på å understreke slike tradisjoner. Ofte kommer dette til uttrykk bare som en tøff «habitus»: «It may be that late modern manualized masculinity can find embodiment only in the body, not in what it does or achieves as a socially articulated cultural practice» (Willis 2003, s. 94). Jacobsson (1996) snakker også om å opprettholde tradisjoner gjennom graffiti:

Målarnas crews var och är kanhända ett sådant kollektiv, sammansatt av ungdomar ur olika sociala och etniska grupper från olika områden, med en gemenskap kring ett särskilt projekt. Att dekorera och sprida sina Namn, att i subkulturens form «Återupprätta traditioner» kring identitet, manlighet, tillhörighet och att manifestera detta i ornamenterade framrusande monumental-målningar (Jacobsson, 1996, s. 144).

Graffiti kan være et ritual som understreker tilhørighet, som et savn av markeringer i et samfunn av «full frisetting». Guttelekene forflyttes til en mer dramatisk arena, hvor en hermer arbeid og prestasjon i en sosial organisasjon, ikke ulik dette som andre «crews» i voksenlivet preges av. Å «ta toget» sammen kan være et arbeid å ligne med det som andre typer mannskap på fartøy utfører. Slik kan graffiti handle om *tilknytning*, hvor togene både er deres arbeidsplass og deres *interurbane medium* (Ferrell & Weide, 2010, s. 59).

Edward Casey (1993) sier at tilsynelatende «endeløse scener» blir steder for spesielle handlinger som kan bringe orden i tilværelsen. Han diskuterer hvordan vi kroppslig kan forvandle steder:

Confronted with the actual emptiness of modernist space, each of us attempts to move from the discomfort of disorientation in such space to the comparative assurance of knowing our way about. We do so by transmuting an initially aimless and endless scene into a place of concerted action, thereby constituting a dense placescape that, in close collaboration with our active bodies, guides us into orientation. Unplacement becomes implacement as we regain and refashion a sense of place (Casey, 1993, s. 29).

De unge skaper sine egne steder i byområder som de opplever som både stygge og tomme, men som passer med deres uttrykksmåter. Togmateriell og tomme vegger blir transformert til steder gjennom aktive kropper. Å lage graffiti i byens passasjer er en måte å orientere seg i verden på, en måte å gjøre landskaper om til «stedskaper» på, som Casey sier. Overgangssonen erobres og blir feste for en identitet som knytter individet til signifikante andre, og til steder som de kan identifisere seg med, gjennom sosialitet og felles praksis. Slik knytter de også steder sammen, og gir dem en identitet.

Jeg har så langt vektlagt graffiti som en subkultur i liminale rom. Jeg har vist hvordan dette forestilte fellesskap utvikler normer og rituell tilknytning til bestemte soner i byen, og hvordan dette kan uttrykke innlemmelse i en sosial organisasjon og et stedsbasert fellesskap. Hvordan kan vi se denne kollektive leken og tilhørigheten i en større samfunnskontekst?

De unge og semiotiseringen av livet

Thomas Ziehe (1989) peker på hvordan barnet blir trukket inn i samfunnets moderniseringsprosesser. Han skiller mellom subjektivering, «å snakke om tingene»; ontologisering, «leting etter røtter»; samt estetisering, eller den postmoderne søking.

Livet selv blir et estetisk prosjekt, gjerne ekstatisk eller ironisk utformet. I dette bildet inngår tegnverdenen for de unge, som en «semiotisering» av livet:

Med detta åsyftas den uppvärdering av tecknens värld som man kan finna hos väggmålare, graffiti-filosofier och även hos «computerfreaks». Även för dem blir deras egen värld den «egentliga» när som de i ironisk eller naiv mening gör sig til semiotiska herrar över en simulerad realitet (Ziehe, 1989, s. 159)

Graffiti kan tolkes som en subjektiveringsprosess, hvor bestemte byrom og bestemt materiell er uttrykksmediet. De unges tegn på byens flater blir en måte å få kontroll over tilværelsen på, de blir «semiotiske herrer over en simulert virkelighet». For graffitiskriverne blir virksomheten et fag, samtidig som det å mestre tegnverdenen, eller gjøre seg til semiotiske herrer, blir det virkelige livet.

Selvrealiseringen tar form som utvikling av ulike *stiler* (jf. Hebdige, 1979), dette som en måte å tematisere og kommentere seg selv og sitt liv på. Estetiseringen blant de unge er dominert av bilde og lyd. Disse medier lover en større *intensitet*, noe som er et viktig poeng hos Ziehe. Gjennom estetiseringsprosessene søker de unge etter dypere mening og større intensitet i hverdagen. Å plassere sine signaturer i byens landskaper krever dristighet og tilbyr intensitet. En setter sitt bumerke i det landskapet en selv og signifikante andre lever i. Ens navn, som går på skinner i byrommet, uttrykker at en har en identitet i et samfunn i stadig forandring, i et landskap av masseflyt og kollektivitet.

Kjønnede byrom

De unge i drabantbyen lever ut sin kroppslig-estetiske lek i storbyrommet. De surfer på byens materiell, byens transportnett og byens gatelegeme. Kroppen er instrumentet, og uttrykksformene er knyttet til romlig utstrekning og bevegelse. Uttrykket er preget av en folkelig smak, det innehar populærestetikkens uttrykk, med klare farger og «harde» former. Graffiti har også masseproduksjonens preg, hvor utstrekning og kvantitet teller like mye som det personlige uttrykket. I en forstand er det det monumentale som preger uttrykkene, som skal sees i fart, og plasseres der mennesker ferdes. Guttene er i klart flertall i denne gatekulturen. Jentene kan være med en stund, men de faller gjerne ut etter kort tid. De behøver ikke å ha problemer med å vise at de er «en av gutta», men de må gjennomgå en prosess hvor det å bli en av dem, også innebærer tap av den tradisjonelle forestillingen om hva jenter kan holde på med. Å være oppe hele natten for å tagge eller lage graffiti, eller å bære de tunge sekkene med utstyr, er ikke interessant over lengre tid for de fleste jenter. Gutter kan oppnå en form for virilitet på gata, «det motsatte av den moderlige følsomhet» (Bazin, 1995, s. 86–87). En sterk og dominerende norm for en graffitiskriver er å være rå og hardcore. Av samme grunner som at jentene er i mindretall i statistikken for alvorlige lovbrudd, er de også mindre synlige i de mest risikofylte delene av gatekulturen. Så lenge graffiti kategoriseres som hærverk, vil jentene holde seg mer borte fra dette. Det legges også sterkere sosiale bånd på jenter fra familiens side,

kanskje særlig jenter i de flerkulturelle drabantbymiljøene, hvor hiphoperne i størst grad befinner seg (Bazin, 1995). Det er også forbundet med fare for jenter å være ute om natten. Og det å bli konfrontert med politi og myndigheter, og å utfordre religiøse og kulturelle forestillinger om kvinnens legitime plass, opplever mange jenter som å miste sin kvinnelighet, slik Bazin har funnet dette. Han relaterer det til moderskapet: «Han leker med bil, han slåss på gaten, han fortsetter sine vandringer, men han bærer ikke noe liv ni måneder i magen» (Bazin, 1995, s. 87, min overs.). Jentene representerer en uformell sosial kontroll, de venter på sidelinjen på ham som løper i sporet. Jacobsson (1996) viser til en informant som forteller at på hiphop-konsserter danser jentene på gulvet, mens guttene danser på scenen. Og det er til scenen blikket dras. Noen studier viser til at det ikke var spesielt negative holdninger til jenter i hiphop-kulturen eller graffiti-miljøet, andre sier det motsatte (Macdonalds, 2000). Castleman viser at en del jenter var med, men de var ikke regnet som rå og hardcore. «Our girls were goodlooking because they were into themselves» – til forskjell fra jentene i gategjengene (Castleman, 1982, s. 103). Vi ser at det er noen stereotype holdninger til jenter i graffiti-miljøet, og kanskje også stereotype forskerforklaringer på kjønnsforskjellene.

Jenteandelen har nok økt en del siden nittitallet, men de må konkurrere hardt. Paulsson (2016) har i sin forskning fulgt noen gatemaalere i Malmø. En jente hun fulgte tett, sier at de jentene som er med i graffiti-miljøet, prøver å oppføre seg maskulint slik som guttene. Hun opplever at machokulturen lever og dominerer også i dagens graffiti, hun har måttet plukke bort sine feminine sider for å kunne holde på med graffiti-maling. «Det er en evig kamp med det maskuline for å bli respektert i kulturen» (Paulsson, 2016, s. 124).

Bykroppens habitus

Jeg har vist at graffiti er en risikosport, og kan representere en manndomsrite. Den som får det til best, størst, oftest og farligst, belønnes mest. På samme måte som de fleste graffiti-skribere er gutter, er også de fleste graffiti-forskere menn; av de 21 graffiti-studier jeg benyttet i min opprinnelige studie, var 18 skrevet av menn. Jeg kunne kanskje legge et nytt

blikk på graffitikulturen, og se den i et kjønnsperspektiv? Jeg fikk støtte av Nancy McDonald (2001) til dette. Hun har skrevet en doktoravhandling om det maskuline ved graffitikulturen, og problematiserer også det mannlige forskerblikket på graffiti. Og her kan konstruksjoner møtes, graffitiskriverne og forskernes, samt byplanleggeres og kunstneres. Med et perspektiv om bykroppens habitus⁴ kan vi hevde at både gater, monumenter og monumental kunst, samt store byplaner, er signert av menn. Graffitiskriverne føyer seg inn i en etablert diskurs, de kan kjenne seg *godt situert* (Østerberg, 1993) i det de farer langs skinnene med sine kropp og sine tegn, mens jentene står på perrongen og venter. Med bakgrunn i disse observasjoner og diskusjoner, tillater jeg meg å trekke noen konklusjoner om at våre offentlige rom er kjønnete, noe vi også kan lese gjennom graffitien og dens aktører.

Avslutning - et nytt gateklima

Underveis har vi sett at plassenes lover kan utfordres gjennom «urene» handlinger, jf. Tim Creswells perspektiv om det normative ved steder, og brudd med disse normene, eller plasslovene. Dag Østerberg viser at det praktisk-trege handlingsfeltet kan virke tvingende på våre handlinger, men dette sosiomaterielle kan også overskrides, noe som innebærer at individer kan endre plassenes bruk og preg gjennom sine handlinger. Graffitiutøverne tar byrom, togvogner og passasjer symbolsk i besittelse. Dette representerer ofte høy risiko, men ikke så risikofylt som å bli jaget av politi og vektere, hvor faren ligger i å bli kastet på glattcelle eller å bli ilagt store bøter. Utøverne av graffiti søker hverandre, de etablerer et mannskap, *crew*, for sin estetiske praksis, og hermer arbeidslivets normer om å være tidlig oppe og arbeide hardt, *getting up*, som det heter på deres fagspråk. Samtidig er de opptatte av å bli sett med sine uttrykk på byens materielle, de er individer med ambisjoner om å skape uttrykk i tråd

4 «Habitus» er ifølge Pierre Bourdieu noe som sitter i våre kropp, innlært som språk, gester og sosiokulturelle disposisjoner. Her kan materiellet betraktes som en slags aktør: «Vi prøver å lytte til materiellets kommunikasjon, og betrakte materiellet som en *aktør* – medaktør – i vårt handlingsfelt» (Østerberg, 1993, s. 129). «Aktant» er et annet begrep for dette at artefakter og materialitet kan ha aktørkvaliteter, hentet fra aktør-nettverksteori (Latour, 2005).

med kulturens estetiske normer. Graffiti kan også fortelle om kjønnsforskjeller i bruken av byen. Jeg har konkludert med at graffiti styrker byens maskuline habitus.

I tidsrommet mellom min studie av graffiti og dagens visuelle uttrykk i byenes gater og passasjer, har det gått noen tiår. Fra mine opphold i Paris på nittitallet, tenkte jeg at gatekunsten her var noe «gammeldags», med sin sjablong-graffiti i stilsikre og naturalistiske utførelser. Vi ser nå en renessanse for den gamle typen av graffiti. I dag er *street art* benevnelsen for det som utvikler seg i høyt tempo i verdens byer.

Emma Paulsson (2016) viser i sin doktoravhandling bymyndighetenes rolle i graffitifeltet i Malmø. Hun analyserer forhandlinger mellom tjenes-tepersoner og brukere, det vil si graffitiutøvere. Myndighetene tillater graffiti på bestemte steder, det er flere lovlige vegger i byen. Men det er pågående forhandlinger om hvor den lovlige graffitien skal plasseres, eller fjernes, eller hva som er «sterke og bra ideer», som de kommuneansatte kaller det (Paulsson 2016, s. 245). Ansatte i kommunen blander seg inn i diskusjonen om hva som passer og ikke passer i byens rom. Det er tendenser hos byens myndigheter til å foretrekke *street art* framfor hiphop-graffiti, da *street art* er uttrykk som kan fungere som branding av byen, denne graffitiformen er mer «in place», for å si det med Cresswell. Og de unge tilpasser seg situasjonen. En utøver forteller at han har begynt å eksperimentere med nye graffiti-stiler, selv om dette bryter med regler i graffiti-verdenen – en står da i fare for å drive med «kunst», eller «kommers» (Brighenti, 2010). En annen utøver sier hun har vært nødt til å spille på lag med graffitiens destruktive machokultur, men at hun nå søker støtte i et mer ivaretagende graffiti-miljø (Paulsson, 2016, s. 225). Som graffitiutøveren i Gare Tolbiac også sa, han var lei av å bli jaget av politiet, og valgte andre og mer aksepterte uttrykksformer, selv om heller ikke disse var lovlige.

Graffitiens former er i forandring, og de unge tilpasser seg en utsatt situasjon. Som i Malmø, har Stavanger og Bergen lovlige vegger, sistnevnte to byer kan skilte med store gavlvegger med forseggjorte bilder, yndete foto-objekter for turister. Stavanger har endog en årlig internasjonal graffiti-festival, *NuArt*.

Det er fristende å sammenligne utviklingen av graffiti-stiler med den generelle utviklingen i kunsten, fra en modernistisk abstraksjon til

postmoderne og populærkulturelle uttrykksformer, hvor figurasjonen har fått en renessanse. Kanskje er det nå slik at både byveggene og de unges uttrykk kan stå der som tidsbilder, og med tiden bli bevaringsverdige og inngå i byenes kulturminnearkiver. En graffiti i Sarpsborg har fått en slik status allerede,⁵ og tagging foreslås som kulturminne av en professor ved NTNU.⁶ Både hiphop-uttrykk og gatekunst har de siste tiårene fått plass i velrenommerte gallerier, og nå også i kulturminnearkivene.

Forandringene i graffitiutøvernes holdninger og deres graffitiuttrykk er interessante i forhold til problemstillingen i dette kapitlet, som handler om hvilke forandringer byer kan gjennomgå ved de unges graffiti-handlinger. Vi ser en tendens til at opprøreren blir tatt inn i varmen, at opprøret dempes, og at byer kan profitere på de unges uttrykksformer. Fra kamper mellom to parter, myndigheter og graffitiutøvere, ser vi trekk av forhandlinger i byers offentlige rom. Graffiti vil fortsatt inngå i byers uttrykksformer og kulturelle spor, men også være i endring. «Gatens akademi», som graffitiutøvere i Paris kalte sin aktivitet, er en fleksibel institusjon. Gjennom de unges merking av byen ser vi at plassenes lover er i stadig forandring.

Referanser

- Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Benjamin, W. (1992). *Paris – 1800-tallets huvudstad, Passagearbetet, bd I–II*. Stockholm: Symposion.
- Benjamin, W. (2000). *Enveiskjøring. Barndom I Berlin rundt 1900*. Oslo: Aschehoug.
- Bourdieu, P. (1991). *Kultur och kritik*. Göteborg: Bokforlaget Daidalos.
- Brighenti, A.M. (2010). At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain. *Space and Culture*, 13(3), 315.
- Demant, J., Klinge-Christensen, C., Sørensen, A.S. (1997). Den danske Hip-Hop-kultur – et neotribalt fellesskab. I *Social kritik*, 3(8), 50–67.
- Brewer, D.D. (1992). Hip Hop Graffiti Writers' Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti, I *Human Organisation*, 51(2).
- Burke, E. (1968). *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: University of Notre dame Press.

5 <https://www.nrk.no/ostfold/sjelden-graffiti-kan-bli-vernet-1.7304091>, lest 31.8.16

6 <http://www.adressa.no/kultur/2016/07/15/Tagging-er-kulturminner-13042354.ece>, lest 31.8.16.

- Casey, E. (1993). *Getting Back into Place. Towards a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Castleman, C. (1982). *Getting Up. Subway Graffiti in the New York*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Cresswell, T. (1996). *In Place/Out of Place. Geography, Ideology, and Transgression*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Douglas, M. 1966. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Danger*. Published by agreement with Sane Tøregaard Agency.
- Douglas, M. (1997). *Rent og urent: en analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*, Oslo: Pax Forlag.
- Ferrell, J., & Weide, D. (2010). Spot theory, *City*, 14(1–2), 48–62.
- Foucault, M. (1970/1994). *The Order of Things*, London: Routledge.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London and New York.
- Hetherington, K. (1996). Identity Formation, Space and Social Centrality. *Theory, Culture and Society*, 13(4), 33–52.
- Høigaard, C. (2002). *Gategallerier*. Oslo: Pax Forlag.
- Jacobsson, S. (1996). *Den spraymålade bilden. Grafittimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*. Lund: Aerosol Art Archives.
- Lieberg, M. (1992). *Att ta staden i besittning. Om ungas rum och rörelser i offentlig miljö*. Doktoravhandling, Byggnadsfunktionslära, Lunds universitet.
- Lachmann, R. (1988). Graffiti as career and ideology. *American Journal of Sociology*, 94(2), 229–250.
- Latour B. (2005). *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Macdonald, N. (2001). *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. London: Palgrave.
- Paulsson, E. (2016). *Göra plats. Graffiti, kommunal förvaltning och plats som relationell effekt*. Doktoravhandling, Landbruksuniversitetet, Malmö.
- Petersen, A.B. (1989). «Berlin» og Berlin. Fiktiviseringen av byrummet. I Sveijgaard, E. og Thobo-Carlson, J. (red.), *Fantasi og fiktion*. Odense: Odense universitetsforlag.
- Reichborn-Kjennerud, K. (1997). *Gata er mitt galleri. En analyse av estetiske og sosiale aspekter ved graffiti-kulturen i Oslo*. Hovedoppgave, Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo.
- Sartre, J.P. (2004) [1976]. *Critique of dialectical reason. Volume 1. Theory of Practical Ensembles*. London: Verso.
- Sæter, O. (2003). *Stedsblikk, stedsfortellinger og stedsstrider. En sosiologisk analyse av tre kasus*. Oslo: Rapport 3:2003. Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo.

- Turner, V. (1969). *The Ritual Process*. London: Aldine.
- Vulbeau, A. (1992). *Du tag au tag*. Paris: epi. Desclée de Brouwer.
- Willis, P. (1991). «Ungdomars symboliska arbete». I Löfgren, A. og Norell, M. (red.), *Att förstå ungdom: identitet och mening i en föränderlig värld*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag.
- Willis, P. 2003. *The Ethnographic Imagination*. Cambridge: Polity Press
- Wilson, E. (1991). *The Sfinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder and Women*. Berkeley, California: University of California Press.
- Ziehe, T. (1989). *Kulturanalyser – ungdom, utbildning, modernitet*. Stockholm, Stehag: Symposion Forlag.
- Østerberg, D. (1990). *Handling og samfunn. Sosiologisk teori i utvalg*. Oslo: Pax forlag.
- Østerberg, D. (1993). *Fortolkende sosiologi*. Oslo: Universitetsforlaget. Det blå bibliotek.