

# Graffiti

## Post-alfabetismens skrift

Den 21/7 1969 trådte det første menneske ud på månens overflade. To år senere – 21/7 1971 – trådte New York ind i post-alfabetismens tidsalder. Denne dag var der i New York Times en artikel om Taki 183. En journalist havde bemærket denne mystiske signatur rundt omkring i New York på mure, i ventesale, i subway'en m.m. Journalisten undersøgte sagen og fandt frem til op-havsmanden: Demetrius. Hans kælenavn var Taki, han boede i 183rd Street – altså Taki 183.

Graffiti er i virkeligheden ældgammel, ja, den går helt tilbage til Biblen. Gud var den første graffiti-writer,<sup>1</sup> jvf. Daniels Bog 5:5: »Men i samme stund viste der sig fingre af en menneskehånd, som skrev på væggens kalk i kongens palads«. Dette 'mene, mene tekkel' er den første skrift på væggen, den første graffiti. Ordet er flertal af det italienske graffito, der betyder at ridse eller ind-ridse i noget. På den vis bliver hulemalerier en art tidlig graffiti. I Pompeii har man fundet graffiti i den betydning, man ofte bruger ordet i dag: Korte sentenser af politisk indhold, smædeskrift, obsceniteter, vittigheder osv. Graffiti af »Kilroy was here« typen.

Det er dog ikke den graffiti, det skal handle om her, men den graffiti, der siden Taki 183's 'claim to fame' i 1971 har bredt sig over store dele af verden. Her drejer det sig ikke så meget om budskaber som navne. New Yorker-graffitien har tilsyneladende ikke så meget at sige; den gør blot opmærksom på sig selv: »Jeg er NN, jeg har været her«. Men navnet – som Taki 183 – er ikke et rigtigt navn, der er tale om et pseudonym, kunstnernavn, nom-de-guerre: Seen, Dez, T-Kid, M-Kay etc. Disse navne bliver tegn uden indhold. Tillige er de, pga. den kraftige ornamentering, farvebrug osv., ofte mere eller mindre ulæselige. Er graffitien ovenikøbet sprayet på et subway-tog, er det umuligt at »læse« den. Pseudonym, ulæselig, i bevægelse – graffiti er en skrift uden subjekt – uden afsender og uden modtager.

Jacques Derrida skrev i 1966: »Hvad angår det, som da »begynder«, »hinsides« den absolutte viden, er det nødvendigt med *uhørte* tanker, som må søges henover de gamle tegns hukommelse«. <sup>2</sup> Graffiti-'filosoffen' RammΣl-

IZZΣ har advokeret for »Alfabetets Ødelæggelse. Ordbogens død«. Graffiti er en *uhørt* skrift; der er blevet slået hårdt ned på den. New Yorks tidligere borgmester Edward Koch talte om en »quality-of-life offence«. Graffiti er blevet set som tegn på myndighedernes afmagt; eller er blevet sat i forbindelse med »mentale forstyrrelser« (af Kochs forgænger, Lindsay). Men graffiti er også *uhørt*, fordi det er en skrift, der ikke kan læses, ikke kan udtales. Det er en post-alfabetisk skrift.<sup>3</sup>



Ill. 1: »Uhørt!«

## Graffiti historie

Det enkle i den tidlige graffiti var altså at kombinere sit kæle/øgenavn med sit gadenummer til et *tag*<sup>4</sup> og så skrive det flest mulige steder; dette kaldes *getting up*.<sup>5</sup> Antallet af writers voksede imidlertid hurtigt efter Taki 183. Der skulle mere end et almindeligt *tag* til at vække opmærksomhed. Det blev et spørgsmål om særpræg og stil. Man begyndte at skrive på ualmindelige steder, og man gav sit *tag* en mere iøjnefaldende og kunstfærdig udformning; f.eks. Kool Jeff's djævlehal.

Næste skridt var at bruge spraydåser og flere farver, hvilket resulterede i det første *piece*, begået af Super Kool i 1972 på et subway-tog (der nu var blevet det foretrukne medie). Det udviklede sig til *bubble-letter style* (Phase 2) og *3-D style* (ill. 2).

*Getting up* blev afløst af *bombing*; det drejede sig om at lave iøjnefaldene *pieces*, antallet var mindre væsentlig. Størrelse og omfang. 'Top-to-bottom' – eller T-2-B – er et *piece*, der går fra top til bund på togvognen. Det blev i 1973 udvidet af Flint 707 til en 'whole car End to End' – eller E-2-E – dvs. et *piece*



Ill. 2: *Avanceret 3-D style, Mack 1986*

der dækkede en hel vogn i højde og længde. Denne udvikling kulminerede med en 'Whole Train' – et helt tog. Natten til den 4. juli 1976 malede Caine, Mad 103 og Flame One en 11 vogns 'whole train' kaldet »Freedom Train«, som deres bidrag til USA's 200 års jubilæum. The Fabulous Five lavede i december 1977 »The Christmas Train« bestående af 10 vogne.

Efter således at have nået grænserne for størrelse blev stilen igen det vigtigste. Omkring 1976 udvikledes *wild style*, der er den stil, der endnu i dag regnes for den egentlige New Yorker-graffiti. *Wild style* er meget komplicerede *pieces*, der på det nærmeste er ulæselige; bogstaverne er mangefarvede, sammenfiltrede og udstyret med diverse udvækster.

Med *wild style* vandt graffiti også anerkendelse. Fra at have været betragtet som hærværk af myndighederne og af mange togpassagerer – eller som en kuriositet blandt de mere tolerante – så blev graffiti nu budt velkommen af kunstgallerierne. *Wild style* gjorde graffiti til kunst; *writerne* kunne komme op fra undergrunden og gøre karriere ved at skifte togvogne ud med lærred. Denne offentlige interesse førte blandt andet til en bog: *Subway art*<sup>6</sup> og en dokumentarfilm: *Style Wars*<sup>7</sup> – begge 1984 – som var stærkt medvirkende til at sprede graffiti til resten af verden.



Ill. 3: *Wild Style, Seen 1980*

Det var dog ikke kun udsigten til rigdom og berømmelse, der fik *writerne* op fra undergrunden. Bystyret i New York og The Metropolitan Transit Authority (MTA) havde op gennem 70'erne ført kampagner mod graffiti. I 1970 brugte MTA \$300.000 imod graffiti, i 1973 \$2.700.000 – uden større held. *Writerne* var i overtal og kunne spraye en vogn hurtigere end MTA kunne gøre den ren. Sprayerne kendte åbenbart også subway-nettet bedre end MTA. I 1975 ophørte MTA med at offentliggøre beløbet der blev brugt på graffiti-bekæmpelse, formodentlig som følge af den manglende succes. Da Edward Koch blev borgmester, var det bl.a. på et løfte om at udrydde graffiti. I december 1981 blev der bevilget \$22.400.000 til opsætning af pigtrådshegn og løbegårde til hunde omkring subway'ens natholdepladser. Der blev forstærket patruljering, og endelig skulle en vogn tages ud og ommales, så snart der var sprayet på den.

Det gjorde det mindre attraktivt at spraye på togene. Der var ikke megen idé i at have alt besværet med at komme over hegnet, risikere hundebid og anholdelse, når ingen så det færdige *piece*. Så tilsyneladent sejrede Koch.

Men kun på det ydre plan. Kunne man ikke spraye udvendigt på togene, så kunne man i det mindste sætte sit *tag* inde i vognene. Således brugte MTA i 1984 \$15.000.000 på at fjerne graffiti, til trods for at der var færre *pieces* udvendigt på togene. I stedet havde man nu et problem, der generede brugerne af subway'en betydeligt mere.

Graffiti dukkede nu op i gaderne. Man sprayer på mure og specielt på *handball-courts*. Her får en *piece* lov til at blive stående i længere tid; det er lettere at komme til og stilen kan raffineres. Alligevel er murene mindre attraktive for *writerne*, da de er stationære. Togene kom vidt omkring i New York, et *piece* ville derfor blive set af mange. For mange *writers* er der heller ikke den samme spænding ved at spraye på mure som på tog. Spændingen er en del af kvaliteten ved graffiti, en spænding der forplanter sig over i værket. De fleste graffiti-veteraner mener, der er mindre *power* i gade-graffiti, og i den graffiti der er dukket op i resten af verden. Teknikken er nok bedre, og stilen har udviklet sig, men der mangler noget.<sup>8</sup> Stilistisk bevægede New Yorker-graffiti sig i løbet af 80'erne hinsides *wild style*. Man har forladt bogstavet som grundstruktur til fordel for en opløst skrift, der stadig forekommer struktureret, men som efterhånden er totalt ulæselig.<sup>9</sup>

## *Graffiti i Danmark*

Med den globale udbredelse kom graffiti i løbet af firserne også til Danmark. 1984 er det afgørende år. Da udkom som tidligere nævnt filmen *Style Wars* og

bogen *Subway Art*. I efteråret '84 afholdt Louisiana tillige en udstilling med 'New Yorker Graffiti'. Stilistisk er der i Danmark, som i resten af Europa, hovedsaglig tale om en efterligning af New Yorker graffiti. Dog synes der i Danmark (og Europa) at være lagt mindre vægt på graffiti som skrift og en større inddragelse af billeder (ofte hentet fra tegneserier).

Den danske graffiti har naturligt nok ramt DSB og især S-togs nettet. DSB brugte således i 1987 1,5 mill. kr. på at fjerne graffiti. I perioden oktober 1985 til november 1986 fjernede man ialt 4050 *tags* og *pieces*.<sup>10</sup>

Af passagererne forbindes graffiti med det hærværk, der også plager S-togs nettet. Graffiti virker derfor angstfremkaldende på mange; men fordømmen har ikke noget hold i virkeligheden, hvilket bekræftes af DSB-personalet. Men officielt har DSB og myndighederne ikke gjort noget for at afkræfte opfattelsen. Graffiti er meget synlig, og DSB's strategi med hurtig overmaling giver indtryk af, at man gør noget ved de problemer, man reelt står magtesløs overfor.<sup>11</sup> *Writerne*, der ikke kan stå offentligt frem, er bekvemme syndebugke. Undersøgelser viser imidlertid, at der ikke er nogen sammenhæng mellem graffiti og andet hærværk. Graffiti skiller sig ud ved ikke at være spontant situationsafhængig som andet hærværk. Graffiti kræver omhyggelig planlægning og forberedelse og er sjældent ledsaget af alkoholindtagelse. Graffiti er først og fremmest en livsstil, ikke et udtryk for en generel utilpassesthed.<sup>12</sup>

I 1986 faldt de første fængselsstraffe for graffiti-kriminalitet, hvor tre 16-17 årige drenge blev idømt hhv. 40 og 60 dages ubetinget hæfte. Straffen blev senere stadfæstet ved Højesteret med begrundelsen: »Hærværk i form af graffiti-maling på S-tog og bygninger har i de seneste år taget et meget betydeligt omfang og har medført store omkostninger til fjernelse af påmalingen. Det tiltrædes herefter, at fuldt ud betingede domme ikke kan anvendes i et større antal tilfælde.«<sup>13</sup> Foruden hæftestraf skal der så betales erstatning til DSB. I ovennævnte tilfælde kr. 57.412,-; senere har der været tale om beløb som 383.925 kr. og 304.308 kr.<sup>14</sup>

De strenge straffe har vakt en del undren og kritik fra kriminologer og sociologer. Den kriminalpræventive virkning af strenge straffe er tvivlsom. Risikoen og faremomentets *thrill* betragtes af *writerne* som en del af graffitiens kvalitet; den lovligt udførte graffiti ringeægtes blandt *writers*. Når graffiti vinder indpas i reklamen og som legal udsmykning, virker de strenge straffe vilkårlige. Særligt absurd var det, da en tilsyneladende atypisk truende graffiti – 'Vil du ha' bank?' – på trods af DSBs overmalingsstrategi fik lov at blive stående på Vesterport station; forklaringen var, at der var tale om en reklame for Andelsbanken.

Der findes ikke noget egentligt overblik over, hvor udbredt graffiti er i Danmark. Blandt *writerne* blev antallet i Københavnsområdet i 1987 sat til ca.

200.<sup>15</sup> Det ser ud til, at graffitien i dag er på retur. Det skal dog næppe tilskrives den kriminalpræventive indsats; men snarere ses som udtryk for, at incitamentet bag (hvad enten det nu er oprørstrang, kreative behov, social protest eller jagt på fader-erstatninger) i dag finder andre udtryksformer.

## *En mindre skrift*

Skønt graffiti fra og med *wild style* har bevæget sig mod stadig større grad af ulæselighed, så er graffiti primært skrift. Udøverne kalder sig *writers*, ikke 'painters'. Men skriften og bogstaverne bruges kun sjældent til at formidle budskaber med – den sproglige dimension er nedtonet. Graffiti er en anden skrift end den, der er stedfortrædende repræsentant for det talte sprog. Graffiti kunne være en mindre skrift.

I deres bog om Kafka anvender Deleuze og Guattari begrebet 'en mindre litteratur', som betegnelse for den litteratur en minoritet skaber i et større sprog:<sup>16</sup> den tjekkiske jøde Kafka skriver på tysk. Minoriteten bruger et større sprog, der er uden tilknytning til den kultur, de selv udgår af. Den mindre litteratur skriver i et sprog uden rødder i den kultur, litteraturen selv er rodfæstet i. Sproget bliver rent udvendigt. »Sproget ophører med at være repræsentativt og anspændes i stedet til dets yderpunkter eller dets grænser.«<sup>17</sup> Sproget antager karakter af redskab for forfatteren, da det er et sprog uden resonans i kulturen – uden dybde. Den mindre litteratur er *detritorialiseret*, den er ikke rodfæstet, men snarere nomadisk.

En minoritets-kulturs 'indbrud' i et større sprog gør den mindre litteratur politisk; men ikke på normal vis, da den netop ikke repræsenterer. Den mindre litteratur undgår at blive indordnet i og fastholdt af et hierarkisk system. Minoritetskulturen bliver i en vis forstand utilgængelig (ved at optræde i et fremmed sprog) og dermed ubeherskelig for den større kultur. Den mindre litteratur er politisk, ikke ved at stille sig antagonistisk op over for den større kultur, men ved at svare igen med det *samme* (sprog) og derved gøre sig selv fraværende i den herskende, ordnede diskurs.

Graffiti har visse ligheder med den mindre litteratur. Graffiti-writerne er hovedsaglig sorte og puerto-ricanere, men også hispanics, chicanos og hvide. Socialt er det først og fremmest unge fra ghettoerne og de fattige kvarterer, omend graffiti også har bredt sig til de rigere kvarterer.<sup>18</sup> Der er altså ikke tale om en enkelt minoritet, men om mange, hvis forbindelse til en oprindelig kultur kan være brudt flere generationer tilbage (på sin vis har alle – qua USA som en nation af immigranter – brudt med den oprindelige kultur; men der er dog tale om en dominerende anglo-amerikansk kultur).

Disse unge vokser op med en kultur, der er dem fremmed eller ihvertfald udvendig, men uden at en oprindelig kultur dermed bliver undertrykt. Heri adskiller graffiti sig fra den mindre litteratur. Graffiti har et uforpligtet forhold til sproget; det er ikke et sprog, der taler 'dybt' til dem, og ikke et sprog, de kan tale 'dybt' med. De står i et udvendigt forhold til sproget og kan derfor ikke bruge sproget til at kommunikere meningsfuldt med. Et sådant sprog, der ikke længere 'kan' tales eller skrives, bliver til tomme tegn, der højst kan afbildes: læsbarheden er ikke længere central. Tværtimod bliver de tomme tegn offensivt sat i spil på ny, men efter andre regler end grammatikkens og syntaksens.

Analfabetismen er udpræget blandt de fattige minoriteter – for visse over 40%.<sup>19</sup> Men frem for at lade sig fastholde i en præ-alfabetisk kultur, så vender den graffiti-skrivende minoritet perspektivet om til en post-alfabetisk subkultur. Den returnerer en skrift, man hverken kan læse eller bruge, til den hvide kultur, som nu pludselig bliver analfabetisk: graffiti kan ikke læses, skønt den betjener sig af det samme alfabet og det samme engelske sprog som den hvide, læsende kultur.

Det er ikke et fremmed sprog, der kommunikerer fra ghettoen via subwayen til de hvide forretningskvarterer på Manhattan; men det samme sprog der ikke-kommunikerer. Ligeså indholdstomt den officielle kulturs sprog opleves i ghettoen, ligeså tomt spejles det nu tilbage: »De unge har udarbejdet en lingvistisk jargon, som er umulig at få fod på, både snedig og kryptisk, barbarisk og futuristisk. Dens snigende styrke af-artikulerer det konventionelle sprog og nedbryder det net af associationer, som reglerne for den officielle kommunikation har fastlagt. Dette er det 21. århundredes slang.«<sup>20</sup>

Det talte sprog er ligesom skriften forvrænget i en slang, der nok betjener sig af engelske ord, men med et andet, kodet indhold (f.eks. når 'bad' betyder god). Det talte sprog har dog ikke samme offensive styrke som graffiti. Uden adgang til adækvate medier kan man ikke 'tale' fra ghettoen til de rige kvarterer. Derimod har graffiti ved at gøre subwayen til medie kunnet (ikke)-kommunikere med det meste af New York.<sup>21</sup>

Subway-mediet fungerer som modsvar til de medier, hvormed den hvide kultur kommunikerer med ghettoen, dvs. primært tv. Uden at bevæge sig fysisk ind i ghettoen kan man alligevel være massivt til stede, uden at der bliver tale om kontakt eller dialog. Kommunikation gennem tv er ikke-kommunikation, det er envejs, uden udveksling og uden mulighed for at svare. Tv's blanding af soap-opera og reklame kommer til at fungere som en befæstning af et hierarki, som en fortsat udskillelse og ghettoisering: der reklameres for et bedre og efterstræbelsesværdigt liv uden for ghettoen, men uden at der åbnes for ghettoen. Graffiti er imidlertid en art kryptisk feedback, en omvendning af

massekommunikationen – en 'reklame' for ghettoens 'livsstil'. Derfor kaldte borgmester Koch graffiti »a quality-of-life offence«, der »destroys our life-style, and makes it hard to enjoy life«. <sup>22</sup>

Begrænsninger i den reelle bevægelighed og udvekslingen ændrer storbyens funktion fra at have været producerende og dynamisk til at være et kommunikativt netværk, en informatiserende, digital maskine, hvor de enkelte kvarterer ikke kommer i fysisk kontakt med hinanden. Symbolet for den digitale storby bliver, som Baudrillard har bemærket, 'World Trade Centers' tvillingetårne: som digital kode signalerer de en kold og tavs differens. <sup>23</sup>

Reaktionen har fra mange minoritetsgrupper været at forstærke ghettoiseringen. Gadebänder har dannet territorier – *turfs* – hvor de hersker, og hvor ingen anden skal vove sig ind. Denne reterritorialisering stiller sig som en antagonistisk modmagt til den herskende kultur, men når sjældent ind på livet af denne. Den slang, der er så karakteristisk for ghettoen, fungerer ligeledes som reterritorialisering: Man indgrænser sig gennem sit sprog. Men de hvide holder sig blot fra ghettoen og lader bänderne udkæmpe deres indbyrdes gadekampe.

Anderledes er det med graffiti. Den markerer ikke en reterritorialisering – selv om også bänderne bruger *tags* til at afmærke deres *turfs* <sup>24</sup> – men en deterritorialisering. Ideen er *getting up*, at blive set af flest mulige, at få sit *tag* op over hele byen, at få sine *pieces* kørt rundt i hele byen. Graffiti-*writerne* begrænser sig ikke til nabolaget, men går overalt. Og har, i modsætning til de fleste andre, stort set fået lov til at gå i fred for bänderne. *Writerne* har faktisk i vid udstrækning været respekteret af bänderne for deres nomade-vandringer; vandringer bänderne selv kun tør foretage i store flokke af angst for at bevæge sig ind på andres *turfs*. <sup>25</sup>

Bändernes reterritorialisering er først og fremmest en regression – et forsøg på at skabe en art præ-moderne 'stamme-kultur' som alternativ til den dominerende hvide kultur. Graffiti er anderledes up-to-date. Her afgrænser man sig ikke fra den omliggende kultur ved vold (negativ dynamik), men spreder sig derimod over hele byen ved hjælp af tegn. Over for den hvide kulturs 'deliriske vertikalitet' <sup>26</sup> spreder man et horisontalt netværk; man bringer ghettoen ud i hele byen, bogstaveligt talt ved hjælp af et undergrunds-medié: subway'-en. Den hvide kultur reklamerer for sig selv via TV – ghettoen 'reklamerer' via togene. <sup>27</sup>

Gadebänderne regredierer på sin vis til en før-sproglig tilstand, hvor man kommunikerer via vold. Selv om bänderne nok er frygtede af den hvide befolkning, så kan man dog let undgå dem ved at holde sig fra deres *turfs*. Bänderne udgør derfor ikke nogen egentlig offensiv udfordring, men virker derimod defensivt til deres egen ghettoisering.

Graffiti er derimod det lykkedes at bryde ud af den 'lingvistiske ghetto' – semiokratiet, altings kodning og organisering som tegn. Det er denne inde-spærring i et sprog og et tegnsystem, der ikke er ens eget, som man ikke har nogen rod i; men som der heller ikke er noget alternativ til – det er denne inde-spærring, graffiti vender om til en offensiv. Over for en kultur, der bombarderer én med reklamernes tomme budskaber, svarer man med den samme tomhed. Over for en kultur, der sætter uddannelse som forudsætning for succes, men i øvrigt lader store minoritetsgrupper i stikken som analfabeter – heroverfor svarer man ved at af-alfabetisere selv samme kultur. Når graffitiens tomme tegn dukker op over alt, så er det også de hvide kvarterer der ghettoiseres.<sup>28</sup>

## Den rene skrift

Graffiti signalerer 'post-alfabetismens' indtog, at vi er på vej til at blive skriftløse. Det skyldes ikke kun graffiti; tv og ikke mindst computere er blevet set som symptomer på en bevægelse henimod en skriftløs kultur. Hvad bliver konsekvensen, når den personlige, subjektivt formede skrift viger for tekstbehandlingens af-personificerede skrift, hvor tegnene fremtræder som spøgelsesskrift på en skærm?<sup>29</sup> Hvad der gør graffiti særlig interessant – og af nogle frygtet – er, at den kommer 'nedefra' – fra undergrunden. Graffiti er en 'vild' og ukontrollabel dekonstruktion af skriften.

Det er de færreste *writers*, der er videre reflekterede over det, de laver. En undtagelse er graffitiens 'filosof' RammΣ11ZΣΣ, der i starten af 80'erne dukkede op fra undergrunden med et program og en pamflet, hvori han redegjorde for sin teori om graffiti som »Ikonoklast Panzerism«: »Derfor døbte vi vor skrift ikonoklastisk panserisme. Det vi skriver får straks betydning som militær oprustning – et symbolsk billede på ødelæggelse og død. Alfabetets ødelæggelse. Ordbogens død.«<sup>30</sup>



Ill. 4: Arab by Doc, 1985

RammΣΠΖΣΣ vil bevæbne bogstaverne for at lade dem føre krig mod alfabetet. Han har en lille 'hær' af 'soldater' – *writers*, der er ansvarlige for hvert sit bevæbnede bogstav: A-One, Koor-B-One, Toxic-C-One osv. (ill. 5a+b). Deres graffiti bevæger sig hinsides *wild style* med kun fragmenter af bogstaver tilbage. I RammΣΠΖΣΣs egne *pieces* er selv den sidste rest af bogstaver forsvundet – eller snarere fordampet efter den lingvistiske krigs nukleare ragnarok.

RammΣΠΖΣΣ har ikke nogen uddannelse bag sig, men har baseret sin teori på erfaringer fra subway'en. Det har han suppleret med en samplet videnskabelig jargon til en rablende quasi-videnskabelig afhandling.

»RammΣΠΖΣΣ har udformet en tekst, der er stoppet med diagrammer, matematiske ligninger og alt muligt videnskabeligt nonsens afledt af leksikondefinitioner og videnskabelige opdagelser, som er udbredt gennem den allermest middelmådige massekultur. Alligevel kan man ikke undgå at blive imponeret over den fantasifuldhed og overbevisningskraft, der ligger i hans teorier – over hans evne til at skabe uregelmæssige interferensbølger, som formår at underminere selv de mest selvsikre former for kommunikation.«<sup>31</sup>

Den massekommunikerede massekultur og den snigende analfabetisme vendes om til en offensiv. Frem for at lade sig holde nede af en kultur, der baserer sig på skrift, erklærer RammΣΠΖΣΣ denne skriftkultur krig ved at vende dens egne våben mod den selv: guerilla-bogstaver fører krig for at befri sig fra alfabetet og tvangen til at betyde. *Wild style* m.v. er skrift vendt mod skrift. Der er

ALFA – A

HARPOONIC/  
HARPOON EXTENSOR  
LOWER CASE  
LAUNCHER



Ill. 5a: Bevæbnet bogstav

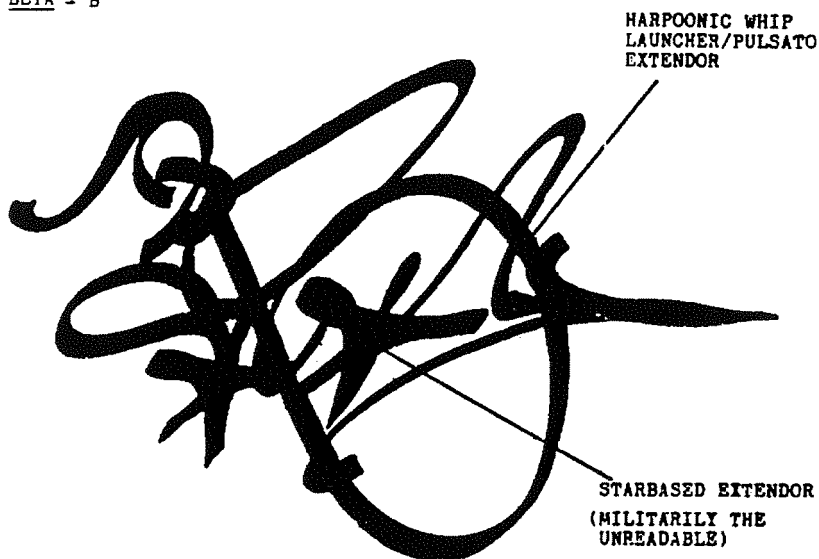
ikke tale om, at graffiti er et alternativ til skrift; det ville blot være en defensiv reterritorisering. Graffiti er en radikaliseret skrift, der sætter sig ud over alle bindinger til koder og tegnsystemer – til sprog.

Skriften har i den vestlige kultur været underordnet det talte sprog. Skriften har været betragtet som et system til at repræsentere sproget i det talende subjekts fravær. Man har opfattet det talte sprog som oprindeligt: sproget var sjælens vibrationer, Åndens pust, logos' stemme – og var dermed tæt knyttet til sandheden.<sup>32</sup> Denne opfattelse af sproget som oprindeligt – logocentrismens metafysik – har overlevet i vestlig tænkning, selv efter man har ment sig frigjort af metafysikken. Det viser sig f.eks. i Saussures tegnbegreb: Signifiant over signifié. Det udtalte ord står i umiddelbar forbindelse med et indhold, mens det skrevne ord blot er repræsentant for en signifiant. Når vi læser ordet danner det for bevidstheden et »akustisk billede«, en »lyd-lighed«, der knytter sig til en signifié. Skriften er blot signifiant for signifiant, først i sproget er der nærvær mellem signifiant og signifié. Skriften er derfor en (nødvendig) parasit på sproget.

Det er denne opfattelse af skriften som underordnet sproget, som en parasit, graffiti gør op med. RammΣllZΣΣ skriver i sin 'Ionic Treatise'-pamflet (der er uoversættelig!):

»To my knowledge of letterstructure, separation of sound (verbal recording) and wordformations English, Spanish and Russian, and any other Slanguages using Roman lettersymbols or other are not language, due to

BETA - B



Ill. 5b: Ikonoklastisk panserisme

universal symbolic thievery ... To my knowledge societies and disease-culture symbols have violated universal symbolic laws and shortcircuited the electromagnetic code of the Roman lettersymbols and other used to build a word, the definition of a word to build a society and then a government and a future educational process to complete universal transit system and manipulate (blood system).«<sup>33</sup>

Logocentrismen bliver vendt på hovedet. Det er sproget, der er en parasit eller virus.<sup>34</sup> Skriften og bogstaverne er af den vestlige 'disease-culture' blevet underordnet et system – Alfabetet – og bliver tvunget ind i et betydningssystem – Ordbogen – igennem hvilket det bliver muligt at manipulere andre kulturer. Derfor må bogstaverne befries, de må bevæbnes i en guerilla-krig vendt mod Systemet. Det er ikonoklastisk panserisme.

»IKONOKLAST PANZERISM introduced by so-called graffiti for the re-manipulation by and from energy through the body for the repercussions and rediscussions of society's misleading reducatinal breakdown. Knowledge be reborn by the understanding of word-formations that there is no dictionary ever compelled for the evolution of the outline of the AB. And C through Z, and other universal structures.«<sup>35</sup>

RammΣllZΣΣs bevæbnede guerilla-bogstaver kæmper sig frem gennem den lingvistiske ghetto, søger »henover de gamle tegns hukommelse«. <sup>36</sup> Det, som søges, er den viden, der fortrænges når skriften underlægges sproget. Men: »No government is allowed to steal subconscious symbols«. <sup>37</sup>

Kendetegnende for den vestlige kulturs skrift – alfabetet – er at den er fonetisk, dvs. skriften angiver umiddelbart udtalen. Denne skrift er dermed direkte knyttet til og underordnet sproget, og dermed logos: det er historiens skrift. En ikke-fonetisk skrift vil derimod være dødens skrift. <sup>38</sup>

Graffitiens korte historie har været en bevægelse bort fra sproget og det fonetiske. *Wild style* gør graffiti svær at læse; den fonetiske side er stærkt nedtonet. Der er ikke tale om en eller anden hieroglyfisk skrift, det er stadigvæk alfabetets bogstaver; men det er bogstaver, der er i færd med at løsrive sig fra deres fonetiske binding til sproget. RammΣllZΣΣs bevæbnede bogstaver er netop sat i krig mod alfabetet og ordbogen – mod fonemet og betydningen, signifianten og signifiéen. <sup>39</sup> Denne guerilla-krig river bogstaverne ud af sprogets og historiens greb; et sprog og en historie, der ikke er *writernes*, og som tilige nægter dem en kultur.

Når graffiti har været så forhadet og frygtet og tilsyneladende har ramt 'systemet' på et ømt punkt, har sat det i en tilstand af *grammafobi*, så skyldes det

måske først og fremmest, at det er dødens skrift; en obskøn skrift,<sup>40</sup> der har forladt sin plads – sprogets scene – for at varsle den vestlige kulturs død ved at krænge sit tomme indhold ud. Graffiti har intet budskab, ingen afsender; den dukker uventet og ubelejligt ud af mørket som et *mene tekel*.<sup>41</sup> Det *nom-de-guerre* (»RammΣΠΖΣΣ is not my name, it is a military function formation.«), der signerer graffitien, er *Ingens* navn; der er intet subjekt bag skriften.<sup>42</sup> Man jagter desperat *writerne*, for at tvinge et subjekt frem i lyset til almen beroligelse. Man forsøger at lokke *writerne* frem ved at ophøje deres arbejder til kunst – få dem til at *realisere* sig som kunstnere. Tilsyneladende er ingen pris for høj.

## Post-alfabetisme

Modernitetserfaringer, og måske især sen-modernitetserfaringer, har været en oplevelse af udvendiggørelse. De objekter og forhold, hvori man søgte sandheden, er blevet krænget ud, blot for at afsløre at der ikke var nogen sandhed.<sup>43</sup> Man har søgt sandheden i sproget – ‘the linguistic turn’ – men også her oplevet udvendiggørelse. Specielt Amerika har – især for europæere<sup>44</sup> – stået som indbegrebet af en udvendiggjort kultur, en historieløs kultur uden dybde. Men ikke mindst den hvide amerikanske befolkning har på sin side forsøgt at rekonstruere sine rødder, sin historie og kultur. Man har købt massivt ind af europæisk kunst, man har søgt sin slægts rødder i de mest øde afkroge af Europa, og er den amerikanske hang til psykoanalyse ikke blot en jagt på de indre rødder?

Blandt minoriteterne opleves udvendiggørelsen formodentlig mere total. Sproget er udvendigt, skriften er udvendig (bl.a. pga. analfabetismen), kulturen og medierne er udvendige. Stort set alt dette er blottet for mening, men kan netop derfor forbruges frit.

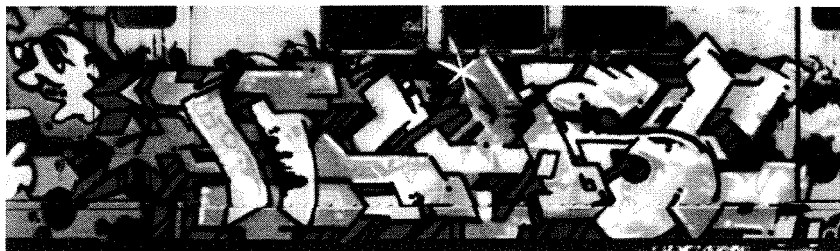
Graffiti bruger disse tomme tegn. RammΣΠΖΣΣ bruger massekulturens vraggods og sætter det sammen i en rablende teori om ikonoklastisk panse-risme – et meningsløst sammensurium, der ikke honorerer den traditionelle tænknings krav om stringens og linearitet. Graffiti bruger alfabetet, men ikke lineært; graffiti danner ikke-mening: *Bio, Mack, Nicer, Daze, Noc 167, Mad-Seen, M-Kay, Desism*. Med *wild style* bliver det svært at finde nogen linearitet i det enkelte ‘ord’. Det enkelte bogstav opløser lineariteten: det peger i flere retninger, det kan være struktureret i flere lag, det kan indgå i strukturer, der ikke tilhører alfabetet.

Hvordan skal man læse ordet, så man får samtlige dimensioner med? *Wild style* bryder med den traditionelle 2-dimensionale (lineære) skrift, den vestlige

kultur har baseret sig på, og som er fundamental for den vestlige historie. Graffiti er mindst 3-dimensional, og vidner således om en kultur, der ikke længere har en historie, eller hvor historien er gået i stå. Graffiti udfolder sig mere i *rum* end i *tid*. 'Læsningen' af *wild style* må foregå i slow-motion – det tager tid at finde de enkelte bogstaver og derpå kombinere dem til et ord, der kan udtales. Men dermed er graffitien ikke udtømt: der er de ikke-alfabetiske strukturer, der er farverne, der 'undslipper' læsningens forsøg på at fremtvinge en mening. Man skal dog ikke reducere de *ekstra-alfabetiske* elementer til camouflage, der skal skjule meningen. *Wild style* skal ses som et hele – en ikke-fonetisk skrift, der afspejler en fler-dimensional (ikke-)kultur.<sup>45</sup> En kultur som ikke kan fastholdes i en 2-dimensionel, fonetisk skrift – af sproget. De *ekstra-alfabetiske* elementer har også 'betydning', men kan og skal ikke oversættes til 'normal-sprog'.

Det er i graffitiens ekstra-alfabetiske elementer, vi finder det af sproget fra skriften fortrængte – skriftens 'ubevidste'. Det ekstra-alfabetiske er et supplement til bogstavet. Supplementet er på én gang en tilføjelse til noget i sig selv komplet (bogstavet), altså udvendigt, men kan på den anden side kun supplere, hvis der mangler noget ved det i sig selv komplette, altså immanent. Supplementet er ubestemmeligt; det er et vidnesbyrd om en original mangel, men bærer ikke nogen betydning i sig selv.<sup>46</sup> Supplementet bliver en art podning, hvorved det ekstra-alfabetære podes på alfabetet, så der fremkommer en hybrid: Post-alfabetismen.

Vi, der tilhører en kultur, der erfarer og oplever verden gennem sproget, må nødvendigvis stå uforstående over for graffitiens skrift. Men snarere end en brist ved graffiti, så skyldes det en uformåenhed til at skue ud over sprogets og historiens horisont. Den uro og forvirring, der har præget vestlig tænkning her op mod årtusindeskiftet, vidner måske netop om en spirende bevidsthed om nødvendigheden af at nå ud over disse grænser. Vi fornemmer, at *noget* er der, men har endnu ikke midlerne til at kommunikere dette *noget* med. Den 2-dimensionale skrift er ikke på højde med vore erfaringer og oplevelser af vor tid; men endnu mangler vi den fler-dimensionale skrift. »Wild style was the coordinate style and then computer. That's what I brought out. Nobody else can get down with it 'cause it's too fifth-dimensional. I call it the fifth-dimensional step parallel staircase, 'cause it's like computer style in a step-formulated way. It's just sectioned off the way I want. Like if I take a knife and cut it, and slice, you know. I'll slice it to my own section and I'll call it computer style.«<sup>47</sup> Wittgenstein ville måske have sagt: *If you can't talk about it, spray it!*

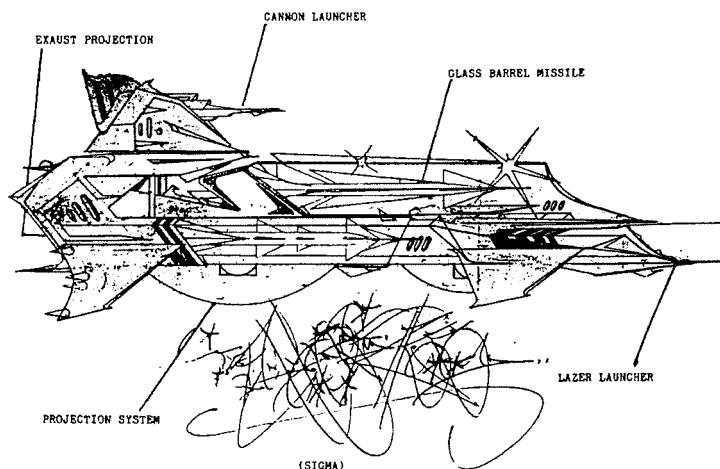


Ill. 6: Kase 2, Computer-style

## Efter Skrift(en)

Graffiti synes allerede i dag at være et overstået kapitel. Ingen graffiti hinsides RammΣΙΙΖΣΣ. Den semiotiske kold-krig er slut. Måske er der en sammenhæng mellem graffiti og den kolde krig. Jacques Derrida taler i et essay om 'nuklear kritik'<sup>48</sup> om missiler som missiver, dvs. som skrift. De nukleare våbens virkning og effekt er ikke deres faktiske brug, men den effekt de har i deres fravær. Det er afskrækkelsesvåben, de er dissuasive.<sup>50</sup> M.a.o. det drejer sig om retoriske våben! Da atomvåbens brug og virkning først og fremmest er fantasmatisk, de fungerer i kraft af fravær, er de først og fremmest skrift. Graffitiens missiver bliver i RammΣΙΙΖΣΣs guerillakrig mod alfabetet til missiler (ill. 7).

Kan man acceptere, at de nukleare våben først og fremmest er skrift, så bliver den tilsyneladende budskabsløse graffiti politisk. Graffiti'en bliver den eneste politik, der gør modstand mod kernevåbnene i en nuklear diskurs. Fredsbævelserne førte en præ-nuklear persuasions diskurs, der ikke var på højde med den nukleare virkelighed. Kun i graffiti'en finder man en genuin, praktise-



Ill. 7: Missilbogstav. Bogstavet 'A' armeret til det semiotiske ragnarok. RammΣΙΙΖΣΣ

ret nuklear kritik. Hvor fredsbevægelserne gjorde modstand i f.eks. menneskehedens Navn, så er graffiti kritik i *Ingens* navn, ligesom en atomkrig kun kan føres i *Ingens* navn. En konventionel krig kan føres i sejrherrens navn, men eftersom perspektivet for en atomkrig er, at der ikke vil være nogen sejrherre, kan den kun føres i det rene navn, Navnets navn.<sup>51</sup> Præcis som *writers* navne er rene navne.

Men ligesom den kolde krig er (hævdes det) slut, og de nukleare våben skrottes, så synes graffitiens tid at være ovre.<sup>52</sup> Mere eller mindre professionelle *writers* udsmykker plankeværker, betonmure og bybusser på bestilling og mod honorar. Men skriften fra undergrunden er tæmmet. I dag udkæmpes den semiotiske guerilla-krig på andre, virtuelle slagmarker: cyberpunx, hackere, hip-hop'ere bruger computerteknologi, ikke spray-dåse. Det er ikke subway'en og gaderne, men netværket, der er deres *turf*; det er herfra de udbreder deres scramblede non-kommunikation til hele verden.

## Noter

1. *Writer* er den betegnelse graffiti-kunstnere bruger om sig selv. I det hele taget har graffiti sit eget vokabular, der til gengæld er globalt.
2. Hilary Lawson: *Reflexivity – The postmodern predicament. Problems of modern European thought*, Alan Mantefiore og Jonathan Rée (eds.) London 1985, p.112.
3. Når jeg i det følgende ikke desto mindre forsøger at læse den 'ulæselige' og 'uhørte' skrift, er det som et bud på det Fredric Jameson har kaldt 'cognitive mapping': »An aesthetic of cognitive mapping – a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system – will necessarily have to respect this now enormously complex representational dialectic and invent radically new forms in order to do it justice. This is not then, clearly, a call for a return to some older kind of machinery, some older and more transparent national space, or some more traditional and reassuring perspectival or mimetic enclave: the new political art (if it is possible at all) will have to hold to the truth of postmodernism, that is to say, to its fundamental object – the world space of multinational capital – at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spatial as well as our social confusion. The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale«, Fredric Jameson: *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London & New York 1991.
4. *Tag* er *writerens* mere eller mindre kunstfærdige signatur, som hurtigt kan skrives. De store, farvestrålende og omhyggeligt udarbejdede graffiti kaldes *piece*, en forkortelse af *masterpiece*.
5. Kilde til dette og det følgende er primært Craig Castleman: *Getting up. Subway graffiti in New York*, Cambridge, Mass. & London 1982.

6. Henry Chalfant og Martha Cooper: *Subway Art*, London 1984.
7. Tony Silver og Henry Chalfant.
8. Frid-Nielsen: »Graffiti-Godfather i Hip-Hop hovedstad«, *Information*, d.18.12. 1987.
9. Henry Chalfant og James Prigroff: *Spraycan art*, London 1987.
10. Anna Skyum-Nielsen: »Graffiti – en kriminologisk undersøgelse«, *Justitia* 10. årg., nr. 4. 1987.
11. Af de 36.171 registrerede tilfælde af hærværk mod S-togs nettet i 1986, drejede de 75 sig om graffiti (Skyum-Nielsen, p.8).
12. Loc.cit.
13. Anna Skyum-Nielsen og Jens Kristiansen: »Graffiti – frygt og forargelse«, *Information* d.28.5.1988.
14. Benny Lihme: »Det kulørte akvarium«, *Information*, d.13.1.1988.
15. Skyum-Nielsen: »Graffiti – en kriminologisk undersøgelse«.
16. Gilles Deleuze og Felix Guattari: *Kafka – for en mindre litteratur*, Århus 1982, p. 33.
17. Op.cit. p.47.
18. Castleman, p.67.
19. Paolo Bianchi (ed.): *Graffiti – Wandkunst und wilde Bilder*, Basel 1984, p.88.
20. Francesca Alinovi: »Det 21. århundredes slang«, i: *Information*, 26/12 1983.
21. Hip-hop musikkens succes har dog givet ghetto-slang et medie, som da også – f.eks. i Florida – er blevet forsøgt stoppet ved domstole.
22. Citeret fra dokumentarfilmen *Style Wars*, 1984.
23. Jean Baudrillard: *KOOL KILLER oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, p.20 ff.
24. Graffiti har i det hele taget en anden funktion blandt banderne. Ud over *tags* er der tale om en art heraldik, der identificerer banden både udadtil og indadtil. Denne graffiti-heraldik anvendes tillige i en art kryptisk kommunikation, hvor forskellig manipulation med såvel egen som konkurrerende banders heraldik, giver mening for banderne, men næppe for andre. Cf. Ray Hutchison: *Blazon Nouveau: Symbolic representation in Chicago gang graffiti*, Las Vegas 1983.
25. Castleman p.92.
26. Baudrillard: *KOOL KILLER oder der Aufstand der Zeichen*.
27. »Frem for alt bliver medierne for første gang selv angrebet på deres form, altså på deres produktions- og distributionsmåde. Og det netop fordi graffiti intet indhold, intet budskab har. Det er denne tomhed, der udgør deres styrke. Og det er intet tilfælde at det totale angreb på formen ledsages af en forblødning af indholdet. Thi dette angreb er udgået af en art revolutionær intuition – nemlig at den grundlæggende ideologi ikke mere fungerer på grundlag af det politisk signifikante, men på basis af signifianter, – og at det er her systemet er sårbart og må blotlægges.«, Baudrillard: *KOOL KILLER oder der Aufstand der Zeichen*, p.29-30.
28. At det i sidste instans alligevel er den hvide kultur, der går sejrrigt ud af også denne kulturkamp, bliver evident når graffiti dukker op som reklame.
29. Det kan lyde paradoksalt, at en kultur bliver skriftløs, når der netop produceres mere skrift end nogen sinde før. Men det er ophobningen af skrift, der er med til at udtømme dens funktion. Den skrift, der ikke er afsendt af noget subjekt, og ikke henvender sig til nogen modtager. Træk, der også kendetegner graffiti.
30. RammΣΙΙΖΣΣ, citeret fra Bianchi, p.66.
31. Alinovi: »Det 21. århundredes slang«.

32. Jacques Derrida: *Om grammatologi*, København 1970, p.53.
33. RammΣΙΙΖΣΣ: *Ionic Treatise Gothic Futurism Assassin Knowledges of the Remanipulated Square Point One to 720°*, Hapert, Holland 1986, p.15.
34. William S.Burroughs har fremsat ideen om sproget som virus. RammΣΙΙΖΣΣs pamflet kan iøvrigt godt minde om Burroughs *cut-up* tekster.
35. RammΣΙΙΖΣΣ, p.16.
36. Derrida: *Om grammatologi*.
37. Op.cit., p.15.
38. »Det som skriften i sig selv, i sit ikke-fonetiske moment, forråder, er livet. Den truer på én gang åndepustet, ånden, historien som åndens forholden sig til sig selv. Den er historiens ophør, endeligt, paralyse ... Den ikke-fonetiske skrift sprænger navne-ordet. Den beskriver relationer og ikke benævnelser, Navnet og ordet, disse enheder af åndepust og begreb, forsvinder i den rene skrift«, Derrida: *Om grammatologi*, p.76.
39. Francesca Alinovi: »Interview with RammEllZee«, in: *Flash Art* nr. 114, 1983, p.31.
40. »All display is a form of exposure and just as the spaces of reproduction in society are maintained through the regulation, by means of taboo and legitimation, of places and time for sexuality, so, in this case, do writing and figuration in the wrong place and time fall into the category of obscenity«. Susan Stewart: »Ceci tuera cela: Graffiti as crime and art«, in: *Life after postmodernism – essays on value and culture*, John Fekete (ed.), New York 1987, p.169.
41. Jvf. RammΣΙΙΖΣΣ: »We were writing the practice of military armament based on a symbol of destruction. The result of what we were doing came from our recollection of tunnels, the dark, rats, cops, shit and death«, Alinovi: »Interview with RammEllZee«, p.59.
42. Jvf. RammΣΙΙΖΣΣ: »But it's not me who's fighting this war, it's the letters who fight it by transforming their internal structure«, loc.cit., p.31.
43. Marshall Berman: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, London 1985.
44. Som f.eks. Jean Baudrillard: *Amerika*, København 1987.
45. »This is graffiti as non-culture. Linked to the dirty, the animal, the uncivilized, and the profane, contemporary urban graffiti signifies an interruption of the boundaries of public and private space, an eruption of creativity and movement outside and through the claims of the street, facade, exterior, and interior by which the city is articulated«, Stewart loc.cit., p.168.
46. Jonathan Culler: *On Deconstruction – Theory and criticism after structuralism*, London 1989, p.103-105.
47. Kase 2 – 'King of Style', citeret fra Chalfant og Cooper, p.71.
48. Jacques Derrida: »No Apocalypse, not now (Fuld fart frem – syv missiler, syv missiver)«, i *Slagmark.Tidsskrift for Idehistorie*, nr. 10, 1987.
50. Baudrillard har ligeledes hævdet, at efterkrigstidens diskurs er en dissuasionsdiskurs, bl.a. i *Det fatale – Skæbnestrategier*. Se også Claus K. Kristiansen: »Hinsides kritikken«, i: *EfterTanken – kulturalanalyse og tidsdiagnose*, Ove Christensen (red.), Aalborg 1990.
51. Derrida: »No Apocalypse, not now (Fuld fart frem – syv missiler, syv missiver)«, p.109.
52. 'Graffiti-era is from the beginning to the end of recorded history!', RammΣΙΙΖΣΣ, p.15.